

NESTROYANA

32. Jahrgang 2012 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

Wissenschaftlicher Beirat:
Prof. Dr. Katherine Arens (Austin/Texas), Prof. Dr. Jürgen Hein (Münster-Köln),
Prof. Dr. Johann Hüttner (Wien), Dr. Walter Obermaier (Wien),
Prof. Dr. W. Edgar Yates (Exeter).

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 Chiavacci und Ludwig Ganghofer, 12 Bde., Stuttgart 1890–1891.
SW	Johann Nestroy, Sämtliche Werke, hg. von Fritz Brukner und Otto Rommel, 15 Bde., Wien 1924–1930.
GW	Johann Nestroy, Gesammelte Werke, hg. von Otto Rommel, 6 Bde., Wien 1948–1949.
<i>Stücke 1, Sämtliche Briefe, Dokumente, Nachträge</i>	Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Wien, München 1977–2010 (HKA).

32. Jahrgang 2012 – Heft 1/2

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Magistrats der Stadt Wien,
MA7 – Kultur, Wissenschaft und Forschung
Rechte der Beiträge bei den Autoren
ISSN 1027-3921

ISBN 978-3-99012-055-2 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf
ISBN 978-3-99012-056-9 Hollitzer Wissenschaftsverlag, epub
Erschienen 2012 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. – www.verlag-lehner.at
1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at
in Verlagskooperation mit Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien – www.hollitzer.net
(e-book Ausgabe)
Alle Rechte vorbehalten

INHALT

Matthias Schleifer: Nestroy-Sonette	5
Susanne Winter: Märchenwelt und Lachkultur bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund	10
Oskar Pausch: Joseph Weigl in Ofen und Pest. Ein Protokoll von 1821.....	24
Matthias J. Pernerstorfer: Ferdinand Raimund in Telč. Zu Schlosstheater und Theaterbibliothek der Grafen Podstatzky-Lichtenstein	33
Walter Pape: „Das Sujet ist unbedeutend“. Komödie und Posse zwischen Experiment und Routine.....	47
Galina Hristeva: Im „Gorgonenantlitz des Schicksals“? Johann Nestroys Geschichtsauffassung zwischen Routine und Experiment	62
Sigurd Paul Scheichl: Bauernfelds politisches Lustspiel <i>Großjährig</i>	77
Jürgen Hein: Nachtrag zum Band <i>Stücke 23/II</i> der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	89
Gábor Kerekes: Nestroy im Spiegel der in Ungarn erschienenen Literaturgeschichten seit 1900	92

Buchbesprechungen

Oskar Pausch: <i>Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts</i> (Johann Hüttner)	103
Georg Markus: <i>Was uns geblieben ist. Die großen Familien in Österreich</i> (Walter Obermaier)	107
Paul Angerer: <i>Mein musikalisches Leben – ein Capriccio</i> (Thomas Steiert)	109

Berichte

Raimund-Ring an André Heller und Veranstaltungen in Raimunds 175. Todesjahr (Gottfried Riedl).....	112
Land Niederösterreich: Auszeichnung für Peter Gruber (Karl Zimmer)	114
Bunte „Bilder aus dem Leben eines Verschwenders“ (Friedrich Walla)	114
Hommage an Conny Hannes Meyer (Gottfried Riedl)	116
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2011–März 2012.....	117
Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit. Ein Kasperl nach dem Holocaust. In memoriam Otto Tausig (1922–2011) (Peter Gruber).....	118
Ernst Wolfram Marboe (1938–2012): Fernsehmacher mit „Raimund’scher Fantasie“. Ein Nachruf (Gottfried Riedl)	124
Programm 38. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2012.	126



Gewidmet Jürgen Hein
zum 70. Geburtstag

Matthias Schleifer

Auf bunte Bänder schreib' ich mir Sonette,
die dann im Wind am Bettelstabe flattern.
Lorbeer, ich weiß, werd' ich so nicht ergattern,
woran ich auch kein Interesse hätte.

Schön fänd' ich's aber, wenn sie euch gefielen.
Mit Herzblut hat sie Bruder Leicht geschrieben,
mit Johann Nestroy wird hier Scherz getrieben,
die leichten Verse wollen nichts als spielen.

Ja, die Sonette solln im Frühlingswinde flattern,
und die mich grämlich schelten, giftig böse Nattern,
die beißen sich zuletzt auf ihre eignen Zungen.

Ist, was am Herzen mir gelegen ist, ist das Sonett gelungen,
wird mit den Bändern dran der Bettelstab geschwungen,
und nach dem Lorbeer lasse ich die andern schielen.

EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN

Weinberl im Glück: zum Kompagnon erkoren –
nie mehr Befehlsempfänger – anderseits:
des Ungehorsams sehrend süßer Reiz
ist nun dem Braven ewiglich verloren.

Zugsperrt das Gwölb! Christopherl mitverschworen –
wir wolln verflixte Kerls sein: nun, so seid's;
zur Höll' mit Safran, Öl und Krämergeiz!
Bestimmt zur Freiheit ist der Mensch geboren.

Doch lässt die Freiheit so sich nicht gewinnen.
Aus Zanglers Universum kannst du nicht entrinnen,
die Tür, durch die du fliehn willst, führt zurück.

Niemand nimmt Schaden; unser Freund hat Glück.
Doch er wollt' einen Jux sich machen,
und wir sind die, die schließlich lachen.

ICH HEIRAT' EIN ALTE MIT GELD

Die jungen Damen promeniern mit wachen Augen
im Sonnenschein auf vielbesuchten Plätzen;
ich bin so frei, sie sachlich abzuschätzen,
ob sie als Ehegattin möchten taugen.

Adrett, fesch, hübsch, ja schön ist dort die Eine,
allein was ist sie noch? was hat sie?
Wie viele sind Potemkinsche Palazzi!
am End' zahl ich die Hochzeit schon alleine.

Und dann die Schulden ihrer lieben Alten.
Die lassen anschreiben, im Wirtshaus und im Laden,
bedienen sich an meinem Schnaps, ich hab' den Schaden.
Ich seh' im Spiegel nichts als Sorgenfalten.

Ich weiß ja nicht, ob sowas mir gefällt...
Ich heirat' ein' Alte mit Geld!

NESTROY 66¹

Auf dem Zentralfriedhof zu ruhn wär' gut –
ich bin so müd von allem: Liebesg'schichten
und Heiratssachen, kapriziöse Nichten;
weiß der konfuse Zaub'rer, was er tut?

Es hilft kein Talisman; des grauen Hauses
Geheimnis lüftet niemand; Nebel triumphiert
im wahren Leben; wer falliert, verliert;
wer glaubt ans happy end des Kannibalschmauses?

Ich seh' den alten Mann mit seiner jungen Frau,
ich sehe Unbedeutende zu ebner Erde,
die niemands Schützling sind; Spornen und Pferde;
ich bin zerrissen und das Haus bleibt grau.

Das wäre klassisch: am Zentral zu ruhn,
todmüde; nur: was würdest *du* dann tun?

1 Es handelt sich hier um eine auf Nestroy bezogene Variante zu den zahlreichen Nachdichtungen von William Shakespeares Sonett 66 („Tyr'd with all these for restful death I cry“). Vgl. Ulrich Erckenbrecht, *Shakespeare Sechshundsechzig*, 3., erneut erw. Aufl., Kassel 2009, bes. S. 250.

EIN GLEICHES

In all dem müdgekämpft, kreisch' ich um Tod und Frieden;
etwa zu sehn, wie die „Nur keck!“-Mentalität gewinnt,
wie Üblern als Eulenspiegel unverhofftes Glück beschieden,
wie Menschen Kerkermeister und zugleich gefühlvoll sind,

wie Höllenangst vor dem Kometen nicht nur Wien, Brünn, Neustadt quält,
wie Lebensglück zerrinnt in des Perückenfärbers Händen,
wie eine Wohnung in der Vorstadt nichts, in Hietzing eine Villa alles zählt,
wie Flatterhaftigkeit und Eigensinn die Treue schänden,

und wie die Lumpen dreißig Jahre wie im Feenreiche leben
und wie die Männer an der Spitze frühere Verhältnisse vertuschen
und wie die Edlen resigniert nur Ruhe geben
und wie die sanften Groß-Lulu vor Biberhähnen kuschen:

in all dem müdgekämpft, wollt' ich Freund Hein begrüßen,
müsst's meine Liebe nicht verlassen büßen.

GOTTLIEB ÜBER DEN FORTSCHRITT

Früher brauchte die Post drei Wochen für zwanzig Meilen,
zehnmal wär' man verdorben, bis die Verwandten die Zeilen
in den Händen hielten; es hieß sich beeilen.
Man begann an den Apparaten der Technik zu feilen.

Und so hat die Telegraphie man erfunden;
die hat fünfzig Meilen in nicht zwei Sekunden,
Berge und Täler und Flüsse famos überwunden,
geistesschnell per elektrischen Draht uns verbunden.

So kann heut' ein Mann fast in Echtzeit erfahren:
hundert Meilen weit weg betrügt ihn die Frau.
Liebend gern packt' er die Untreue gleich bei den Haaren.

Aber hilft ihm auch *dabei* die Telegraphie und die neure
Technik? wenn ich genauer hinschau',
ist er gar nicht so groß, der Fortschritt, der uns allen so teure.

SCHNOFERL ÜBER LIEBE UND GLÜCK

Wenn der Mensch nie die Eine erringt,
 wo er eigentlich – wo es der Müh' wert –
 wo er meint, dass er – und wo er ganz unbedingt –
 oder besser gesagt: – nein, schon wieder verkehrt –

wenn er immer nur zwecklose Träumerei'n,
 Triumphe ohne Wert – wenn er's vergeblich versucht –
 fällt er in Desperationsparoxysmen hinein
 und dann in schlaffen Sarkasmus – verflucht:

ich find' nicht die gehörigen Worte – das heißt,
 die gehörigen wär'n auch – schwarz in schwarz – grau in grau –
 wenn der Mensch – aber das trifft es auch nicht genau –

wenn des Schicksals verpatzte Lithographie – ein Geschmier –
 halt, ich hab's! wenn er in staubige Disteln beißt
 statt in die süße Frucht: dann geht's dem Menschen wie mir.

TRAGISCHE OUVERTURE

Sei gnädig, Prinz von Korsika! Wie soll ich deine Story
 in vierzehn Zeilen pressen? ein Duell – und Wahnsinn;
 Zigeuner und Zigeunerinnen, eine Herzogin,
 Geheimgänge, ein väterlicher Fluch, Giftsäcke; sorry:

das ist des Guten allzu viel; Belagerung im Turm,
 ein falscher Name, mindestens ein Mordversuch,
 Verräter und Verschwörer, Geldnot, Tod im Sturm
 und ein geraubtes Kind und eines Vaters Fluch –

sorry! den hatten wir ja schon; und eine Liebste, die den andern nimmt,
 freies Geleit und Amnestie, dreihundert Reiter,
 ewige Treue, ein zerknülltes Manifest, tausend Dukaten.

Ein zweiter Haftbefehl, ein väterlicher Fluch – ach... und so weiter (und so
 weiter)...

Das ist ein Jugendwerk von Grabbe, ganz bestimmt...
 Zerknüll'n wir Schauspiel und Sonett! so sind wir gut beraten.

AFFENSONETT

A Gattung von Affen zum Beispiel weiß ich:
Auffallend von d' andern unterscheiden sie sich.
Sie sind überall, soweit als die Welt uns bekannt,
nur in die Städt' häufiger als auf'm Land.

Diese Affen sind eitel, neugierig und dumm,
d' Maulaffen stehn auf die Straßen stets müßig herum.
An andere Gattung von Affen gibt's auch,
die hab'n keine Füße und kein' Kopf und kein' Bauch.

Wenn's entsteh'n, sind's kleinwinzig, doch wachsen's gar leicht;
in zwei Stunden hab'n s' schon d' volle Größe erreicht.
Da hab'n diese Affen eine Kraft, unerhört,
den stärksten Mann werfen's wie nix auf die Erd'.

Man glaubt nicht, was 's alles so gibt in der Welt,
Wovon die Naturg'schicht' kein Wörtel uns meld't.

Märchenwelt und Lachkultur bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund

Zwischen Ferdinand Raimund (1790–1836) und Carlo Gozzi (1720–1806), zwischen der Theaterlandschaft in Wien und in Venedig sind die Parallelen derart zahlreich und teilweise so merkwürdig-überraschend, dass sich eine vergleichende Betrachtung förmlich aufdrängt.¹ Eine Verbindung zwischen Venedig und Wien stellt bereits Carlo Gozzi selbst in einem Text von 1772 her, wenn er seinen venezianischen Lesern – wie so oft in polemischer Intention – die aktuelle Situation des Wiener Theaters als mahnendes Beispiel vor Augen führt und die Herren Heufeld und Sonnenfels als Wiener Goldoni und Chiari bezeichnet. Gemeinsam sei diesen Vier, so Gozzi, ihre ablehnende Haltung dem Improvisationstheater gegenüber und die Zerschlagung einer lebendigen Theatertradition.² Goldoni und Chiari in Venedig, Heufeld und Sonnenfels in Wien, hier der Kampf gegen die *Commedia dell'Arte*, dort gegen das Stegreifspiel, so führt Gozzi Venedig und Wien eng.

Während die vielfältige Theaterkultur Venedigs, wie von Gozzi prophezeit, im ausgehenden 18. Jahrhundert tatsächlich ihrem Ende zugeing, verschwand das Wiener Volkstheater keineswegs von der Bühne, und es ist bemerkenswert, dass sich gerade zwischen einem seiner letzten, bekanntesten Vertreter, Ferdinand Raimund, und dem Venezianer Carlo Gozzi Verbindungen unterschiedlichster Art ergeben. So fällt beispielsweise auf, dass Gozzi selten ohne Goldoni und Raimund selten ohne Nestroy genannt werden, dass die einen als

1 Über die zahlreichen beiläufigen Hinweise hinaus gehen in neuerer Zeit die Bemerkungen Roger Bauers zu Raimund und Gozzi sowie zur Theatersituation in Wien und Venedig im Kapitel „Das österreichische Volksstück vor Raimund“ in: *Laßt sie koaxen, die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*, Wien 1977, S. 105–118, sowie die Studie von Peter Giacomuzzi, *Die Märchenbearbeitungen bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund*, Diss. masch., Innsbruck 1981, die sich mit der Biografie der Autoren, der zeitgenössischen Theatersituation und einem Vergleich von Gozzis *La donna serpente* und Raimunds *Der Verschwander* befasst, jedoch auf einem inzwischen weitgehend überholten Gozzi-Bild beruht.

2 „I miei riflessi cominceranno dagli avvenimenti accaduti ne' Teatri di Vienna, e credo che caderanno a proposito de' Teatri dell'Italia“, schreibt Gozzi in *Appendice al Ragionamento ingenuo*, einem Text, der ausführlich auf die Veränderung des italienischen Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeht. Die Schuld am Niedergang der Wiener Theaterkultur trifft laut Gozzi nicht die Herren Heufeld und Sonnenfels allein; vielmehr ist in Wien wie auch in Venedig der französische Einfluss für die problematische Entwicklung mitverantwortlich. Carlo Gozzi, „Appendice al Ragionamento ingenuo“, in: ders., *Opere*, Bd. 4, Venedig 1772, S. 20.

„herausragende Repräsentanten“ des venezianischen Theaters, die anderen des Wiener Volkstheaters gelten,³ dass Gozzi wie Raimund für bestimmte, ihnen gut bekannte Schauspieler und Theatertruppen schrieben, dass sie im Vergleich zu ihren Schriftstellerkollegen ein schmales Œuvre an Theater- oder Zaubermärchen hinterlassen haben und die von ökonomischen Interessen geleitete Massenproduktion ihrer Zeitgenossen verachteten,⁴ dass ihre ersten Stücke parodistischen Charakter hatten und beide sie zunächst anonym auf die Bühne brachten, dass beider Rezeption eher problematisch verlief und dass nicht zuletzt Gozzis *Fiabe teatrali* und Raimunds Zauberspiele zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweisen.

Während bislang meist auf das Märchenhafte der Stücke im Allgemeinen oder aber auf einzelne Textbezüge hingewiesen wurde, steht im Zentrum der folgenden Ausführungen die Untersuchung struktureller Ähnlichkeiten und gemeinsamer Wesenszüge der *Fiabe teatrali* und der Zauberspiele im Hinblick auf eine beiden Autoren gemeinsame grundlegende Theaterkonzeption. Von Gozzi ausgehend, sollen wesentliche strukturelle und inhaltliche Aspekte der *Fiabe teatrali* und der Zauberspiele Raimunds in vergleichender Perspektive dargestellt werden, so dass signifikante Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede deutlich werden und damit die jeweiligen Eigenheiten hervortreten.

Dramaturgische Grundstrukturen in Gozzis *Fiabe teatrali* und Raimunds Zauberspielen

Carlo Gozzis Theater entsteht aus einer kritisch-polemischen Haltung gegenüber zeitgenössischen Tendenzen heraus und markiert einen bewusst gesetzten Gegenpol sowohl zu Goldonis sogenannten reformierten Komödien als auch in allgemeinerer Hinsicht zum Theater der Aufklärung. In der Auseinandersetzung zwischen den beiden großen venezianischen Theaterautoren des 18. Jahr-

3 Vgl. Jürgen Hein, ‚Zauberspiel und Posse als theatrale und soziale „Illusion“. Ferdinand Raimund (1790–1836) und Johann Nestroy (1801–1862) als „Nachfolger“ Gozzis und Goldonis in Wien?‘, in: *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi / Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater*, hg. von Susanne Winter, Rom 2006, S. 63.

4 Gozzi polemisiert immer wieder gegen die bezahlten Theaterautoren, z. B. in *La più lunga lettera di risposta*: „I Poeti nobili, e veri Poeti [...] sono pochi. I Poeti preziosi, la bravura di parte de' quali consiste nella impostura, e nel buon evento forse accidentale di qualche loro scenica composizione, vogliono buon numero di zecchini [...]“. Carlo Gozzi, ‚La più lunga lettera di risposta‘, in: ders., *Opere edite ed inedite*, Bd. 14, Venedig 1802, S. 135. Auch Raimund ist, wie Jürgen Hein und Claudia Meyer feststellen, unzufrieden „über die Produkte des am Tagesgeschäft orientierten Theaters“, was seine Äußerung „Mit unseren Dichtern geht es immer miserabler, sie betreiben ihre Kunst blos um Geld herauszulocken“ deutlich macht. Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund. Der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Wien 2004, S. 13.

hunderts, Carlo Goldoni und Carlo Gozzi, manifestieren sich zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen von Theater, nämlich eine mimetisch und eine a-mimetisch bestimmte. Gozzis Kritik entzündet sich hauptsächlich an der Vertreibung der Masken der Commedia dell'Arte, an der detaillierten Nachahmung der Wirklichkeit sowie an der postulierten Nützlichkeit des Theaters. Im Gegenzug betont er die Theatralität der Commedia-dell'Arte-Tradition, die Fiktionalität des Theaters und seine unterhaltende Funktion.

Mit den zehn *Fiabe teatrali*, die in der kurzen Zeitspanne zwischen 1761 und 1765 entstanden, schuf Gozzi eine neue dramatische Gattung, die von starken Kontrasten lebt und die Fantasie und das Theatralische in den Vordergrund rückt. Bereits in seinem ersten Stück, *L'amore delle tre melerance* (*Die Liebe zu den drei Orangen*), einer bunten Mischung aus Märchen, Commedia dell'Arte, Parodie und beißender Ironie, sind Grundkonstituenten und -strukturen der *Fiabe teatrali* erkennbar, die sich in den folgenden Stücken bei Reduzierung des expliziten polemischen Elements noch klarer abzeichnen.⁵

Wie bei den übrigen *Fiabe teatrali* stellt der Titel *L'amore delle tre melerance* das Märchen in den Vordergrund, und tatsächlich sind Handlung, Figuren und sprachliche Formeln weitgehend märchenhaft geprägt. Schwierigkeiten und ihre Bewältigung bestimmen den Handlungsverlauf, Verwünschungen, Verbote und die Überwindung von Gefahren und Hindernissen mit übernatürlicher Hilfe sind elementare Bestandteile. Formelhafte Verse und die mehrfache Wiederholung bestimmter Situationen folgen ebenfalls dem Märchenschema, und typisch märchenhaft sind auch die Hauptfiguren wie König, Prinz, Prinzessin, Fee und Zauberer. Gozzi setzt eine Welt in Szene, in der wunderbare Verwandlungen von Feen in alte Weiber, von Orangen in schöne Mädchen, von Menschen in Tiere oder die spielende Überwindung endloser Entfernungen nicht verwundern, denn genau wie im Märchen wird das Wunderbare als gegeben und selbstverständlich hingenommen. Zu diesen Märchenelementen treten die vier Masken der Commedia dell'Arte: Tartaglia, Pantalone, Brighella und Truffaldino, genuine Theaterfiguren, die das Theatralische par excellence verkörpern und durch ihre typischen Masken und Kostüme, ihre Gestik, Sprache und ihre Späße, die *lazzi*, unverkennbar aus der Welt des improvisierten komischen Theaters kommen.

Diese Kombination von Märchen- und Commedia-dell'Arte-Komponenten ist grundlegend für die neue dramatische Gattung, die weder Märchen noch Commedia dell'Arte ist, sondern eben „fiaba teatrale“, wie Gozzi sie nennt. Ihr Charakteristikum ist die Verflechtung typischer Elemente sowohl der narrativen als auch der dramatischen Form, wobei sich diese überlagern und

5 Eine umfassende Darstellung der Grundstrukturen von Gozzis *Fiabe teatrali* findet sich im Kapitel „Die *Fiabe teatrali* – Konstituenten und Strukturen“ in: Susanne Winter, *Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis Fiabe teatrali*, Frankfurt a. M. 2007, S. 73–209.

ergänzen, so dass ganz spezifische Strukturen entstehen, in denen die beiden Grundkonstituenten modifiziert erscheinen und neue Funktionen erfüllen.

Hinsichtlich des Märchens, das Gozzi meist einer der orientalischen Märchensammlungen entnimmt,⁶ bedarf es für die *Fiabe teatrali* der Transposition charakteristischer Aspekte der narrativen Gattung in eine dramatische Form. Dass diese glücken konnte, liegt in strukturellen und formalen Eigenschaften des Märchens begründet, die eine dramatische Gestaltung begünstigen. Dazu zählen vor allem die geringe erzählerische Ausdehnung, die Handlungsbetontheit, der klare Bau und die nicht-individualisierten Figuren. Ein entscheidender Eingriff wird allerdings gerade bei den Figuren notwendig: zum einen muss ihnen eine Stimme für den Dialog verliehen werden, zum anderen müssen sie in einen der überkommenen dramatischen Codes, den komischen, tragischen, tragikomischen, integriert werden. Im Kontrast zu den ‚komischen‘ Masken werden die Märchenfiguren in den *Fiabe teatrali* zu ernstesten Rollen und zu Trägern großer Gefühle, so dass dem Komischen und Lächerlichen der Masken auf Seiten der Protagonisten ein von Extremsituationen und inneren Konflikten bestimmtes Geschehen märchenhafter Art gegenübersteht.

In Bezug auf die zweite Konstituente der neuen Gattung, die Commedia dell'Arte, kann keineswegs von einer Wiederbelebung gesprochen werden, wie immer wieder behauptet wird; in den *Fiabe teatrali* werden vielmehr einzelne Elemente refunktionalisiert. Da Gozzis *Fiabe teatrali* der Truppe als ausgeschriebene dialogische Texte vorlagen, blieb für die Improvisation nur noch wenig Raum. Grundsätzlich ist diese in den *Fiabe teatrali* auf die Masken, meist auf Truffaldino und Brighella, beschränkt, wobei die Inhalte der Repliken von Gozzi in einer Art indirekter Rede vorgegeben sind. Die typisch leiblich-materiell orientierten Masken werden als maßgebliches komisches und distanzierendes Element in die Märchenhandlung eingebunden, innerhalb derer sie zudem als *dramatis personae* agieren: sie sind in den *Fiabe teatrali* nicht nur sie selbst als Tartaglia, Pantalone, Truffaldino, Brighella, sondern auch Jäger, Vogler, Bettler, Kerkermeister, Küchenchef, Poet, Minister, so dass eine doppelte Rollenhaftigkeit als Maske und als Figur im Märchengeschehen entsteht, die Anlass zu Selbst- und Fremdkommentaren gibt und nicht selten zu Verfremdungseffekten führt, was besonders deutlich wird, wenn Pantalone als genuin venezianische Maske an den entlegensten Märchenorten über seine Heimat Venedig und über Venezianisches spricht.

Die beiden Konstituenten Märchen und Masken unterliegen in Gozzis Theatermärchen einer sehr spezifischen Kombination. Die maßgebliche Struktur des dramaturgischen Systems der *Fiabe teatrali* ist die des Kontrastes, der sich auf verschiedenen Ebenen durch das Gegenüber von Märchenfiguren und Masken

6 Gozzi greift hauptsächlich Märchen aus François Péris de la Croix' *Les Mille et un Jours*, aber auch aus Jean Antoine Gallands *Les Mille et une Nuits* und Thomas-Simon Gueulletes *Les Mille et un Quart-d'heure* auf, die alle zu Beginn des 18. Jahrhunderts erschienen waren.

ergibt. Über den Gegensatz von „ernst“ und „komisch“ hinaus unterscheiden sich die Figurengruppen auch in sprachlicher, sozialer und inhaltlicher Hinsicht. Während zum Beispiel die Märchenfiguren unmaskiert sind, tragen die anderen ihre traditionellen Masken, während die einen in rhetorisch ausgefeilten Versen reden, sprechen die anderen in Prosa, teils in venezianischem Dialekt, während die einen vorgegebenen Text rezitieren, improvisieren die anderen. Die Märchenfiguren kommen aus fernen Königshäusern, die Masken aus Venedig, Bergamo, Neapel, Erstere sind Könige und Königinnen, Prinzen und Prinzessinnen, Letztere üben Berufe aus wie Jäger, Admiral, Minister. Mittels der Märchenfiguren wird die Handlung vorangetrieben, Spannung geschaffen und Illusion erzeugt, Maskenszenen dagegen wirken durch narrative und reflektierende Passagen retardierend und illusionsbrechend. Schließlich unterliegen die Märchenfiguren den märchentypischen übernatürlichen Kräften, während die Masken nicht oder kaum davon betroffen sind.

Die Kontraststruktur, die man als Signum der neuen dramatischen Gattung bezeichnen kann, erweist sich auch in wirkungsästhetischer Perspektive als relevant. Der märchenhaft-ernste Geschehensablauf, der sich durch Extremsituationen auszeichnet, zielt auf die Imagination und die gefühlsmäßige Betroffenheit der Zuschauer ab, wobei das visuell Spektakuläre und eine gesteigerte Rhetorik eine wichtige Rolle spielen. Diese emotional ausgerichtete Funktionalisierung der Märchenkonstituente geht einher mit einer ungebrochenen Illusionierung, die das Geschehen wahr erscheinen lässt. Der momentane Sieg der Illusion über die Wirklichkeit führt jedoch nicht zur Evasion, denn kaum hat sich die Illusion eingestellt, löst sie sich auch schon wieder auf, indem sie durch komische Elemente, verfremdende Kommentare, Anspielungen auf Venedig oder autoreflexive Äußerungen der Masken ironisch oder parodistisch rückgebunden wird an die Realität, worüber das Publikum in distanzierter Haltung lachen kann.

Dass Gozzi gerade Märchen und Masken als Grundkonstituenten seiner neuen Gattung wählt, ist sicherlich kein Zufall. Provokativ greift er damit zwei im 18. Jahrhundert viel diskutierte und umstrittene Phänomene auf und demonstriert ihre ungebrochene Wirkkraft. Beide sind gleichermaßen wirklichkeitsfern, beide stehen für eine ‚andere‘ Wirklichkeit, sei es die geschlossene der Märchenwelt, sei es die doppelgesichtige der Masken, und beide sperren sich unverkennbar gegen die zeittypische Forderung nach einer Nachahmungs- und Widerspiegelungsfunktion des Theaters. Darüber hinaus führt die artifizielle Montage des präexistenten Materials in den *Fiabe teatrali* eine theatrale Wirklichkeit vor Augen, die eine Realität sui generis darstellt, bei der eine Rückbindung an die nicht-theatrale Wirklichkeit nur in indirekter Weise erfolgen kann.

Wendet man nun den Blick Raimund zu, fallen zunächst die Gattungsbezeichnungen „Zauberspiel“ und „Zaubermärchen“ auf, die zwar im Wiener

Volkstheater nicht unüblich waren,⁷ doch durch den Zusatz „original“ und differenzierende Bestimmungen wie etwa „tragisch-komisch“ eine „bewusste Neukonzeption an[deuten]“,⁸ die auch auf Gozzi verweisen könnte, der mit dem Terminus „fiaba teatrale“ die neue Gattungsbezeichnung geschaffen hatte und diese ebenfalls durch „tragicomica“ oder „seriofaceta“ präzierte.

Wie Gozzis Stücke weisen die Raimunds hinsichtlich ihrer Struktur zwei Komponenten auf, deren eine, vorsichtig gesagt, übernatürliche Züge trägt, die andere dagegen nicht. Wie in den *Fiabe teatrali* den Märchenfiguren Masken gegenüberstehen, so treten in den Zauberspielen Märchengestalten Menschen gegenüber. Die übernatürliche Komponente ist bei Gozzi wie bei Raimund konstitutiv für die Stücke und nicht wie bei ihren Zeitgenossen akzidentiell; sie wirkt nicht nur sporadisch in Form einzelner Zauberakte, sondern durchzieht sie vom Anfang bis zum Ende und ist als eine Ebene der theatralen Wirklichkeit stets präsent. So grundlegend und charakteristisch diese Gemeinsamkeit einer Zwei-Komponenten-Struktur auch ist, so wenig können die Unterschiede übersehen werden. Während bei Gozzi die Märchenkomponente den gesamten Handlungsverlauf bestimmt – das heißt: der Plot des Stücks entspricht weitgehend dem des zugrunde liegenden Märchens und die Personen sind (mit wenigen Varianten) die Märchenfiguren –, folgen Raimunds Stücke keiner vorgegebenen Märchenhandlung. Das Märchenhafte ist bei Raimund nur fragmentarisch vorhanden. Einzelne Personen wie Feen, Geister, Zauberer oder Personenkonstellationen entstammen dem Märchenkontext, ebenso Verwünschungen, Fristsetzungen, Verwandlungen und Zaubergegenstände, so dass die Handlung zwar märchenhaften Einflüssen unterliegt und wunderbare Elemente enthält, aber keine Märchenhandlung im strengen Sinn darstellt. Dass das Zauberkraft-Überirdische bei Raimund keine homogene Märchenebene bildet, zeigt sich auch daran, dass neben den Märchenfiguren Allegorien, also Personifikationen menschlicher Eigenschaften, der Lebensalter, der Jahreszeiten oder abstrakter Begriffe wie der Hoffnung und der Zufriedenheit, auftreten.⁹

Als zweite Komponente gehören sowohl die Masken bei Gozzi als auch die Menschen bei Raimund der irdischen Sphäre an und bilden damit einen Ge-

7 Siehe dazu Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, insbesondere im „Fünften Hauptstück“, Kap. V.3.–4., S. 760 ff.

8 Hein, 'Zauberspiel' (Anm. 3), S. 71; auch Volker Klotz weist in *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, München 1976, S. 51, darauf hin, dass Raimund „auf unverwechselbaren ästhetischen Umriss bedacht war“ und die „Eigenständigkeit durch die Bezeichnung *Original-Zauberspiel* hervorhob“.

9 Bei Gozzi taucht nur einmal, in *La Zobeide*, eine Allegorie, nämlich „La Discordia“ auf, die auch im Märchen erscheint, um innerhalb eines Heeres Zwietracht zu säen und so die Niederlage zu beschleunigen.

gensatz zum Wunderbaren, zur Märchen- und zur Zaubersphäre. Allerdings ist auch hier zu differenzieren zwischen den Masken, die per se einer starken Stilisierung unterliegen und zudem als Element der *Commedia dell'Arte* konnotiert sind, und den Menschen in Raimunds Stücken, in denen sich das Alltagsmilieu und die zeitgenössische Wirklichkeitserfahrung spiegeln.¹⁰ Während Gozzi bewusst in polemischer Intention zwei wirklichkeitsferne Konstituenten wählt, sind es bei Raimund eine wirklichkeitsferne und eine wirklichkeitsnahe. Dies führt in Bezug auf die Kombination der beiden Konstituenten zu einem strukturellen Unterschied: Gozzi integriert die Masken in die *eine* Handlungsebene des Märchens, so dass ein Kontrast zwischen Märchen- und Maskenfiguren auf einer Ebene, also gewissermaßen vertikal, entsteht: hier die Märchenfiguren, dort die Masken. Bei Raimund dagegen ist der Kontrast horizontal angelegt: es sind ein Oben und Unten, die interagieren, und es ist ein Agieren auf zwei Handlungsebenen, nämlich der überirdischen und der irdischen. Diese „doppelgeschossige Anlage“, wie Volker Klotz sie nennt,¹¹ die auf die religiöse Barockdramaturgie zurückgeht, wirkt von oben nach unten, das heißt, die obere Ebene beeinflusst und bestimmt die untere. Dem Zuschauer wird vor Augen geführt, dass die irdische Sphäre gewissermaßen an den Fäden der überirdischen hängt und die Handlung auf der unteren Ebene von der oberen abhängig ist. Dagegen stellen die Masken in Gozzis *Fiabe teatrali* eine veritable, quasi autonome Gegenwelt zur Märchenwelt dar, nicht nur äußerlich in Aussehen und Verhalten, sondern auch in ihren kritischen, parodistischen oder satirischen Äußerungen über die Handlungsweise der Märchenfiguren oder die Unwahrscheinlichkeit einzelner Handlungselemente. Auf diese Weise wird der Zuschauer aus der illusionären Märchenwelt gerissen und seine Aufmerksamkeit auf die Differenzen zwischen Märchen- und Maskenwelt gelenkt, so dass sich zwei Perspektiven auf das Geschehen eröffnen: die ernste, identifikatorische der Märchenfiguren und die komisch-distanzierende der Masken. Damit hat das Komische, das mitunter auch derbe Formen annehmen kann, in den *Fiabe teatrali* sehr wohl seinen Platz, doch ist es, der Kontraststruktur entsprechend, streng getrennt vom Ernst der Märchenhandlung. Dagegen wirkt das „Tragisch-komische“ bei Raimund glättend, so dass, wie Jürgen Hein feststellt, „für die Volkstheaterkomik [...] wenig Raum [bleibt]; sie wird ‚aufgehoben‘“.¹²

Über die grundlegenden Gemeinsamkeiten der Zwei-Komponenten-Struktur und des märchenhaft-wunderbaren Charakters einer dieser Komponenten hinaus gibt es zwischen Gozzis *Fiabe teatrali* und Raimunds Zauberspielen weitere Berührungspunkte, von denen an dieser Stelle nur auf zwei hingewie-

10 Siehe u. a. Klotz (Anm. 8), S. 76, der konstatiert: „Was hingegen im *Mädchen aus der Feenwelt* vorkommt, abstrahiert sich nicht weg vom Leben seiner Adressaten, es trägt ihre Züge.“

11 Ebd., S. 65.

12 Hein, ‚Zauberspiel‘ (Anm. 3), S. 71.

sen sei: Gozzi wie Raimund verwenden Vers und Prosa; Gozzi konsequent als Element des Kontrastes zwischen Märchenfiguren und Masken, Raimund ebenfalls in Form eines Spannungsverhältnisses, jedoch in differenzierterer, weniger schematischer Weise.¹³ Bei beiden Autoren spielen im Zusammenhang mit dem Märchenhaft-Wunderbaren die Ausstattung und der Theaterapparat eine bedeutende Rolle, so dass das Visuelle und Spektakuläre in den Vordergrund rücken.¹⁴ Damit wird eine theatrale Illusion erzeugt, die das Publikum in eine andere Welt entrückt, in die Theaterwelt, die allerdings ihren fiktionalen Spielcharakter deutlich zu erkennen gibt, bei Gozzi durch die Kontrastrelation der Figuren, bei Raimund durch die „doppelgeschossige Anlage“.

Raimunds *Der Verschwender* und Gozzis *La donna serpente*

Die aufgezeigten strukturellen Parallelen zwischen Gozzis *Fiabe teatrali* und Raimunds Zauberspielen zeugen von einer den Autoren gemeinsamen Auffassung von Theater, die dieses nicht als Abbild der Alltagswirklichkeit versteht, sondern als andersartige Wirklichkeit, die nach ‚eigenartigen‘ Gesetzen funktioniert und das Wunderbare nicht ausschließt. Die Ähnlichkeiten zwischen Gozzi und Raimund erschöpfen sich aber nicht im Strukturellen; in inhaltlicher Hinsicht bestehen ebenfalls auffällige Übereinstimmungen, die in *La donna serpente* (*Die Schlangenfrau*) und *Der Verschwender*, schon durch die Namensgleichheit der Protagonistinnen, der Feen Cherestani und Cheristane, am deutlichsten sind. Auch in anderen Stücken Raimunds finden sich Motivähnlichkeiten. In *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* klingt *Turandot* an: Zoraide als Parodie auf die Prinzessin, die nicht heiraten will und die Bewerber um ihre Hand ins Verderben schickt; im Übrigen wird gerade in diesem Stück Schiller erwähnt, der Gozzis *Turandot* ins Deutsche übertragen hat. Die Suche nach dem Mädchen, das noch nie gelogen hat, in *Der Diamant des Geisterkönigs* findet eine Parallele in *Il re cervo* (*König Hirsch*), das Motiv der Statue dagegen erinnert an *L'augellino belverde* und *Zeim re de' genj*.¹⁵ Ob diese Motive und Motivanklänge auf Gozzis *Fiabe teatrali* zurückgehen oder allgemeiner auf orientalische Märchensammlungen,¹⁶ ist nicht leicht zu klären. Dass

13 Zum Gebrauch von Hochsprache und Dialekt bei Raimund siehe Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, München 1973, S. 10–31.

14 Dies ist der Grund für den Umfang und die Wichtigkeit des Nebentextes sowohl bei Gozzi als auch bei Raimund.

15 In *Il re cervo* zeigen Zauberbüsten dem König Deramo durch ihre Mimik an, ob er endlich das Mädchen gefunden hat, das noch nie gelogen hat. – Die Zusammenhänge, die Roger Bauer in *Laßt' sie koaxen* (Anm. 1), S. 112, zwischen Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* und Gozzis *Augellino belverde* und *L'amore delle tre melarance* herstellt, halten einer Überprüfung nicht stand.

16 Eugen Thurnher weist in ‚Raimund und Wieland‘, in: *Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler*, hg. von Adolf Haslinger, Salzburg, München 1966, S. 317–333, am Beispiel von *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* den entschei-

Raimund Gozzi kannte, geht aus einer oft zitierten Äußerung hervor,¹⁷ doch in welcher Form – als Text, im Original oder als Übersetzung, oder als Aufführung, vielleicht in Bearbeitungen – bleibt offen. Jedoch sind die Ähnlichkeiten zwischen *Der Verschwender* und *La donna serpente* so zahlreich und evident, dass sie kaum zufällig sein können und sich ein Vergleich aufdrängt. So sei zunächst der nicht ganz unkomplizierte Handlungsgang von Gozzis *La donna serpente* kurz zusammengefasst:

Im Mittelpunkt der Märchenhandlung, die im georgischen Tiflis und Umgebung spielt, stehen Farruscad, der König von Tiflis, und die Fee Cherestani. Wie die Zuschauer in der Exposition erfahren, war Farruscad vor acht Jahren auf der Jagd einer schneeweißen Hirschkuh begegnet, die bei der Verfolgung in einem Fluss verschwunden war. Farruscad, Pantalone und zuletzt auch Truffaldino waren ihr nachgestürzt und hatten sich unversehens in einem herrlichen Palast wiedergefunden, dem Domizil Cherestani. Farruscad hatte Cherestani geheiratet, und neun Monate später waren zwei bildschöne Kinder, Bedredin und Rezia, auf die Welt gekommen. Merkwürdig im höchsten Glück war allerdings die rätselhafte Prophezeiung der Prinzessin an ihren Gemahl: „Non ricercar chi sia. Verrà 'l momento, / Che saprai tutto.“ (I, 2)¹⁸ („Forsche nicht nach, wer ich bin. Es wird der Augenblick kommen, in dem du alles erfahren wirst.“) Drei Tage vor Beginn der eigentlichen Handlung hatte nun Cherestani Farruscad überrascht, als er ihren Schreibtisch aufbrach, um Aufschluss über ihre Herkunft zu bekommen. Daraufhin war Cherestani mit den beiden Kindern, dem Gefolge und dem gesamten Palast verschwunden und hatte Farrus-

denden Einfluss Wielands nach. Als Quelle für *Der Diamant des Geisterkönigs* gilt die 1824 von Albert Ludwig Grimm herausgegebene Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* (vgl. Hein / Meyer [Anm. 4], S. 33). Eine ausführlichere Untersuchung dazu, auf die mich dankenswerterweise Ulrike Tanzer hingewiesen hat, legte Alessandra Schininà mit ‚Il lungo viaggio del re dei geni e della sua statua di diamante da Bassora a Vienna‘, in: *Sulle orme di Shabrazàd: le Mille e una notte fra Oriente e Occidente*, hg. von Mirella Cassarino, Soveria Mannelli 2009, S. 297–310, vor. Zu beachten wäre allerdings, dass gerade in diesem Stück Motive aus Märchen unterschiedlicher Märchensammlungen (vgl. Anm. 6) zusammenfließen.

- 17 Z. B. bei Thurnher (Anm. 16), S. 324, im Zusammenhang mit *Der Diamant des Geisterkönigs*: „Der Dichter selbst bekennt in seiner kurzen Autobiographie, die bis zum Jahre 1831 reicht: ‚Der glückliche Erfolg dieser Zauberposse munterte mich auf, einen zweiten zu wagen, ich suchte aber die Ursache des Gefallens in dem glücklich gewählten Kindermärchen, welches sich so sehr zur dramatischen Bearbeitung eignet, und war um einen ähnlichen Stoff verlegen. Ich durchlas die Märchen der ‚Tausend und einen Nacht‘ (denn Gozzis Werke sind mir erst seit drei Jahren bekannt), und unter Allen schien mir nur das mit der rosenrothen Statue zur Bearbeitung geeignet, obwohl der Stoff sehr einfach war.“ Thurnher zitiert hier aus Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, Bd. 5: *Ferdinand Raimund als Schauspieler. Chronologie seiner Rollen nebst Theaterreden und lebensgeschichtlichen Nachrichten*, hg. von Franz Hadamowsky, 2 Teilde., Wien 1925, hier Bd. 5, 2, S. 724.

- 18 Carlo Gozzi, *La donna serpente*, in: ders., *Opere*, Bd. 2, Venedig 1772, S. 9–96.

cad, Pantalone und Truffaldino in einer Wüste zurückgelassen, wo sie sich zu Beginn des Stückes befinden. Dort treffen sie auf einen treuen Minister aus Tiflis, der seit Farruscads Verschwinden von Elend und Bedrängnis gezeichneten Stadt. Der Minister versucht Farruscad von seinen Gedanken an Cherestani abzubringen und für sein Reich zurückzugewinnen, doch erscheint Cherestani Farruscad im Traum und nimmt ihm das Versprechen ab, sie, was auch immer sie tue, nicht zu verfluchen. Unter Blitz und Donner erscheinen die Kinder Bedredin und Rezia, gefolgt von ihrer Mutter, die beide ins Feuer wirft und Farruscad befiehlt, nach Tiflis zurückzukehren. Dort verteidigt die Schwester Farruscads mit letzten Kräften das Reich und wartet dringend auf eine lebensrettende Nahrungsmittellieferung des Ministers Badur. Cherestani hat jedoch die durch den Verräter Badur vergifteten Lebensmittel vernichtet, um Farruscad und seine Untertanen zu schützen. Badur kommt mit leeren Händen an den Hof, beklagt den Überfall durch Cherestani, und Farruscad verflucht beim Anblick seiner verhungerten Untertanen Cherestani. Diese erscheint umgehend, enthüllt die Wahrheit über Badur und erklärt ihre eigene Geschichte. Als Fee in Liebe zu Farruscad entbrannt, hatte sie den Feenkönig gebeten, sterblich zu werden, was dieser nur unter der Bedingung zugestehen wollte, dass Farruscad acht Jahre lang nicht nach ihrer Herkunft fragen und sie am letzten Tag, an dem sie schreckliche Dinge zu tun gezwungen sein würde, nicht verfluchen dürfe; andernfalls müsse Cherestani 200 Jahre lang ihr Dasein als Schlange fristen. Vor Farruscads Augen verwandelt sich Cherestani in ein schreckliches Tier. Farruscad, der verzweifelt versucht, Cherestani zurückzugewinnen, wird drei gefährlichen Situationen ausgesetzt, die er mit Hilfe eines ihm wohlgesonnenen Zauberers besteht. Als letzte Prüfung gibt er nach langem Zögern einem Schlangengeheuer einen Kuss, worauf sich dieses in Cherestani verwandelt. Das Paar mit seinen Kindern zieht ins Reich Eldorado ein, Tiflis wird von Farruscads Schwester und dem treuen Minister regiert.

Nicht deutlich wird in dieser Zusammenfassung die starke Präsenz der Masken in *La donna serpente*, da sie nur eine geringe Rolle in der dramatischen Handlungsentwicklung spielen. In langen Improvisationsszenen, durch ihre derbe Sprache, durch ihre typischen Eigenschaften, wie etwa die gewitzte Feigheit Truffaldinos oder den Alltagspragmatismus Pantalones, und die Betonung ihrer leiblichen Bedürfnisse bilden sie einen unübersehbaren Kontrast zur pathetisch aufgeladenen Märchenhandlung.

Die bereits genannten Gemeinsamkeiten zwischen Gozzis und Raimunds Theater finden sich auch im Hinblick auf *Der Verschwender*. *La donna serpente* ist eine *fiaba teatrale*, *Der Verschwender* ein „Original-Zauber Märchen“, beide enthalten ernste und komische Elemente, und beide weisen die zwei Sphären des Übernatürlichen und des Irdischen auf, die jeweils von den beiden Protagonisten repräsentiert werden: bei Gozzi durch die Fee Cherestani und den Prinzen Farruscad, bei Raimund durch die Fee Cheristane und den Edelman Julius von Flottwell. In *La donna serpente* wie auch in *Der Verschwen-*

der gibt es spektakuläre Szenen mit aufwändigen Verwandlungen, in denen das Visuelle in den Vordergrund rückt, die Illusionshaftigkeit betont und der Schaulust des Publikums Rechnung getragen wird. Beide Stücke haben drei Akte, was weder bei Gozzi noch bei Raimund die Regel ist,¹⁹ und sind wie üblich in Vers und Prosa verfasst.

Darüber hinaus sind die konkreten Bezüge zwischen *La donna serpente* und *Der Verschwender* zahlreich und vielfältig. In *La donna serpente* wie in *Der Verschwender* beruht die dargestellte Handlung auf einer Vorgeschichte, in deren Zentrum das Eintreten der unsterblichen Feen in die Sphäre des Irdischen und die Problematik einer Liebe zwischen Unsterblichen und Sterblichen steht. Cherestani wie Cheristane sollten nur für eine begrenzte Zeit im menschlichen Reich weilen, doch die Liebe zu Farruscad beziehungsweise Flottwell hält sie auf der Erde fest. Die ursprünglich harmonische Situation wird allerdings in beiden Fällen gestört, ja zerstört: in *La donna serpente* durch Farruscads Neugier, in *Der Verschwender* durch Flottwells übertriebene Freigiebigkeit, die sich zur Verschwendungssucht steigert. Die Feen erklären Farruscad und Flottwell jeweils ihre Herkunft, die besondere Situation und die vorgegebene Notwendigkeit des Geschehens, und es folgt ein Durchgang des männlichen Protagonisten durch eine negativ konnotierte, problembeladene Gegenwelt, die auch geografisch vom idealen Ort entfernt ist: in *La donna serpente* verschwindet der wunderbare Palast Cherestanis, und Farruscad kommt nach Tiflis, in *Der Verschwender* flieht Flottwell aus seinem Schloss nach London, Südamerika und Wiesbaden. In dieser Phase²⁰ ist eine latente Präsenz des Überirdischen vorhanden – bei Gozzi wirken Cherestani und der Zauberer Geonca, bei Raimund der Geist Azur und der Bettler –, die sich auf dem Weg der Protagonisten als hilfreich erweist. Das Ende der Stücke führt zurück in eine Harmonie, die allerdings deutlich utopischen Charakter hat: Farruscad und Cherestani ziehen ins Reich Eldorado ein, Flottwell wird getröstet auf ein Wiedersehen mit Cheristane „in der Liebe grenzenlosem Reich, / Wo alle Geister sich begegnen dürfen.“ (III, 21)²¹ Neben diesen Parallelen in der groben Handlungsführung gibt es weitere Ähnlichkeiten im Detail. So tritt zur Namensgleichheit der Protagonisten-Feen Cherestani und Cheristane die Ähnlichkeit der Namen der männlichen Protagonisten, die denselben Anfangsbuchstaben aufweisen: Farruscad und Flottwell, was durch die Abweichung vom Namen des Prinzen im

19 Raimunds Stücke haben überwiegend zwei Aufzüge, Gozzis *Fiabe teatrali* sind drei- oder fünftaktig.

20 Vgl. Karl Eibl, der in ‚Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Wiener Zauberspiels um 1830: Raimund – Grillparzer – Nestroy‘, in: *Aurora* 39 (1979), S. 176–196, hier S. 181, als „wirkungsvolle Grundfigur des Dramas“ einen „Dreischritt von ursprünglicher Einheit, ‚Entfremdung‘ in der Welt gegenwärtiger Realität und neu gewonnener Einheit“ konstatiert, der als grundlegendes Schema auch für das Märchen und die Komödie gelten kann.

21 Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, hg. von Gottfried Riedl, Wien 2005, S. 97.

Märchen aus *Les Mille et un Jours* besonders auffällt.²² Sowohl in *La donna serpente* als auch in *Der Verschwender* nimmt die eigentliche Handlung, das heißt der Durchgang der männlichen Protagonisten durch die negativ markierte Gegenwelt, tragische Züge an: Farruscad, seiner Familie und seinen Untertanen droht der Untergang im Krieg mit dem hässlichen schwarzen Riesenkönig Morgone, Flottwell setzt sich im Duell mit Flitterstein tödlichen Gefahren aus. Zudem sind bei Gozzi wie bei Raimund die beiden männlichen Hauptfiguren von einem im Theater nicht gerade gewöhnlichen Phänomen betroffen, nämlich dem der Erscheinungen, das in *La donna serpente* in komischer, im *Verschwender* in ernster Weise eingesetzt wird. Um Farruscad von seiner Liebe zu Cherestani ab- und zur Vernunft zu bringen, verkleidet sich Pantalone in den Priester Checsaja und erscheint Farruscad in der Nacht. Zunächst vertraut Farruscad der Erscheinung, entdeckt dann jedoch – dank Cherestanis unmerklichem Eingreifen – Pantalone hinter der Verkleidung und schickt ihn verärgert weg (I, 7). Bei Flottwell ist es der Bettler, Flottwells fünfzigstes Lebensjahr, das er Cheristane geschenkt hat, der nur für ihn sichtbar erscheint und um Gaben bittet, die Flottwell später wieder zugute kommen werden.

Kaum zufällig kann eine weitere Parallele sein, die *La donna serpente* mit dem *Verschwender* verbindet: Beide Stücke bringen ästhetische Fragestellungen zur Darstellung, ohne diese direkt zu thematisieren. In Gozzis *Fiaba teatrale* versucht Pantalone mit allen Mitteln, Farruscad von Cherestani abzubringen, und bedient sich dazu verschiedener Strategien: zunächst antwortet er auf Farruscads petrarkistisch eingefärbte Lobeshymnen auf Cherestanis Schönheit in antipetrarkistischer Manier und behauptet das Gegenteil, dann erzählt er gleichsam als Exemplum ein Märchen, in dem sich eine uralte Hexe als bildschöne Prinzessin präsentiert und einen gutgläubigen Prinzen hinters Licht führt, und zuletzt argumentiert Pantalone pragmatisch mit der Verantwortung, die Farruscad für sein Reich und seine Untertanen trägt.²³ Auf dreierlei Weise wird somit die theatrale Wirklichkeit erfasst und zur Sprache gebracht, so dass die unterschiedlichen Sichtweisen und Modellierungen der Wirklichkeit demonstrativ nebeneinander treten, wobei keine der drei vorgeführten Perspektiven den gewünschten Erfolg erzielt, aber das Märchen zumindest die berechnete Überlegung Farruscads zeitigt, wie Cherestani denn hätte Kinder gebären können, wenn sie so alt wie die Hexe wäre. In *Der Verschwender* ist es die Figur des Chevalier Dumont, die auf unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmungs- und Darstellungsform von Wirklichkeit verweist. Wie Jürgen Schröder in seiner Interpretation des Stückes darlegt, nimmt der Chevalier Dumont die Wirklichkeit mit seinem durch Lorgnette und Fenster doppelt gebrochenen Blick geschönt wahr, was sich insbesondere im Dialog mit dem alten Weib (II, 5) zeigt. Auf komische Art steht dort seine beschönigende Rede der

22 Im Märchen aus *Les Mille et un Jours* heißen die Protagonisten: Ruzvanschad und Schéhéristani.

23 Vgl. Winter (Anm. 5), S. 174–179.

handfest-alltäglichen des alten Weibes gegenüber, so dass die Perspektive ständig „zwischen einer idealistisch-ästhetisierenden und einer realistisch-enttäuschenden“ wechselt.²⁴ Weder *La donna serpente* noch *Der Verschwender* geben eine Antwort auf die Problematik, doch bleibt festzuhalten, dass Gozzi wie Raimund die Frage nach dem Status von Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Transposition aufwerfen und damit die Aufmerksamkeit auf die ‚Machart‘ ihrer Stücke lenken, die beide von Märchenhaftigkeit und Illusion geprägt sind. In *Der Verschwender* ist die Märchenhaftigkeit allerdings gegenüber *La donna serpente* reduziert, worauf bereits der Titel hinweist, der die Zugehörigkeit des Protagonisten zu den komischen Charakteren anzeigt, die, dem traditionellen Komödieschema entsprechend, entweder einer Besserung unterzogen oder aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden.²⁵ Während Farruscads Neugier märchentypisch moralisch neutral ist, sieht Flottwell am Ende des Stücks denn auch sein Laster oder Fehlverhalten ein und gibt sich in Erwartung seiner Vereinigung mit Cheristane in einem jenseitigen Reich mit dem im Irdischen Wiedererlangten zufrieden.²⁶

Nichtsdestoweniger prägt der märchenhafte Charakter der Haupthandlung, die auf der Begegnung eines überirdischen mit einem irdisch-menschlichen Wesen basiert, sowohl *La donna serpente* als auch den *Verschwender*. Cherestani und Cheristane sind Feen, die den Gesetzen des Feen- und Märchenreiches unterliegen, wie deutlich aus ihren Äußerungen hervorgeht. Sie hängen von über ihnen stehenden überirdischen Instanzen ab und sind nicht autonom in ihrem Handeln. Gozzis Cherestani muss, um mit dem sterblichen Farruscad zusammenleben zu dürfen, harte Bedingungen des Feenkönigs Demogorgone erfüllen und ist Spielball unterschiedlicher Interessen ihrer Feenschwestern, und Raimunds Cheristane wurde von ihrer Königin auf die Erde gesandt, um „Wohltat [...] zu üben“ (I, 16) und Flottwell „den wahren Wert des Glückes“ (ebd.) zu lehren. Cherestani wie Cheristane sind einem ‚Schicksal‘ ausgeliefert, das sie zwingt, ihren Geliebten gegenüber grausam zu erscheinen und sie auf eine harte Probe zu stellen. Was Farruscad und Flottwell widerfährt, hat also seinen Grund nicht einfach in den auf der Bühne sichtbaren überirdischen Gestalten, sondern in unsichtbaren, nicht greifbaren höheren Mächten. Das Wirken des Schicksals bleibt undurchschaubar, eine letztlich verantwortliche Instanz ist weder bei Gozzi noch bei Raimund auszumachen. Dieser Verweis ins Unbestimmte erfüllt bei Gozzi und bei Raimund unterschiedliche, jeweils

24 Jürgen Schröder, ‚Ferdinand Raimund: Der Verschwender. Eine Trilogie des Abschiednehmens‘, in: *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, S. 120–140, hier S. 123.

25 Vgl. Rainer Warning, ‚Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie‘, in: *Das Komische (Poetik und Hermeneutik VII)*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning, München 1976, S. 279–333.

26 Einen ethisch-moralischen Aspekt nimmt bei Raimund auch die Vorgeschichte an, die Cheristanes Erdendasein an die Aufgabe bindet, „Wohltat auf der Erd’ zu üben“ (I, 16).

epochenspezifische Funktionen. Gozzi stellt damit die Unfassbarkeit des Schicksals und die Undurchschaubarkeit der Ereignisse einer plakativ aufklärerisch-rationalistischen Überzeugung entgegen, derzufolge alles rational erklärt und verstanden werden kann und das Unwahrscheinliche, Wunderbare, nicht rational Fassbare aus dem Weltverständnis auszuschließen ist. Raimund geht es nicht um die Präsenz des Wunderbaren in der Welt an sich, sondern er führt mittels der typisch märchenhaften Bedingungs- und Fristsetzungen ein unabgeschlossenes „Bedingungssystem“ vor Augen, um undurchsichtige Mechanismen anschaulich zu machen, die er und sein Publikum aus der alltäglichen Erfahrung kennen.²⁷

Diese alltägliche Wirklichkeit wird weder bei Gozzi noch bei Raimund auf der Bühne abgebildet. Mit „fiaba teatrale“ und Zauberspiel wählen beide eine indirekte Form der Auseinandersetzung mit der Realität auf dem Theater. Wirklichkeitsferne Komponenten und nicht-kausale Handlungsverläufe konstituieren eine nicht mimetisch ausgerichtete theatrale Wirklichkeit, deren Rückbindung an die Realität auf einer zweiten Ebene der Lesbarkeit erfolgt, sei es, wie bei Gozzi, im Sinne eines „genere allegorico“²⁸ oder, wie bei Raimund, einer „szenische[n] Großmetapher“.²⁹

27 Klotz (Anm. 8), S. 73.

28 Gozzi, ‚La più lunga lettera di risposta‘ (Anm. 4), S. 12. Gozzi bezeichnet seine Stücke immer wieder als allegorisch, wobei nicht die mittelalterliche Allegorie gemeint ist, sondern generell eine weitere Ebene der Lesbarkeit über die märchenhafte hinaus.

29 Klotz (Anm. 8), S. 79.

Oskar Pausch

Joseph Weigl in Ofen und Pest. Ein Protokoll von 1821

Das vorliegende Dokument ist nicht nur ein wertvolles Testimonium zum Theateralltag des Vormärz, seine Provenienz macht auch auf ein schweres Manko der österreichischen Quellenforschung aufmerksam. Es liegt nämlich unter den sogenannten Hoftheaterakten des Österreichischen Theatermuseums, einem den Dokumenten der Generalintendanz im Haus-, Hof- und Staatsarchiv durchaus vergleichbaren Bestand, und ist auch lokalen Insidern kaum bekannt. Ich habe diesen Fonds ab 1980 aus Packpapierpaketen befreit und zumindest vorkatalogisieren lassen, eine Publikation wird demnächst erscheinen. Aber schon 1937 wurde von einer kumulativen Bestandsaufnahme geträumt und gefordert: „Auch müsste [...] das Verhältnis des Akten- und Schriftenbestandes der Theatersammlung der Nationalbibliothek zu den Archiven des St[aats]A[rchivs] untersucht, festgestellt und für die Benützung erschlossen werden.“¹ Hier bleibt nur mehr zu ergänzen, dass die einschlägige Theaterwissenschaft an diesen Schätzen wenigstens nicht mehr vorbeigehen dürfte, auch wenn die Materialien bis jetzt nur unzureichend erschlossen sind.

Es ist wohl müßig, Joseph Weigl (1766–1846), einen der nicht nur bei Hofe beliebtesten Komponisten seiner Zeit, dem *Nestroyana*-Leser vorzustellen. Es ist aber immerhin beachtenswert, dass Weigls Name v. a. in Verknüpfung mit Großmeistern der Musikgeschichte lebendig geblieben ist. Sein Taufpate war Joseph Haydn, Weigl assistierte Mozart bei der Uraufführung von *Le nozze di Figaro* (1786) und bei den Wiener Premieren von *Don Giovanni* (1788) bzw. *Così fan tutte* (1790). Die Uraufführung des *Fidelio* hat er zumindest am Rande erlebt. Ab 1827 war er Vizekapellmeister der Hofmusikkapelle, eine Stellung, um die sich auch Franz Schubert beworben hatte, der uns in diesem Zusammenhang die herrliche Messe in As-Dur schenkte. Seit 1790 hatte Weigl eine Anstellung in den k. k. Hoftheatern, 1802 wurde er sogar zum Kapellmeister auf Lebenszeit ernannt. Nebenbei bemerkte schuf er, wie jetzt ein Schriftvergleich klarmacht, 1811 eine der ersten Wiener Theaterkarikaturen, „Reise nach Eldorado“, in Zusammenhang mit seinen damals besonders erfolgreichen Singspielen.²

Weigls hier vorgeführter eigenhändiger Bericht, dessen Papier dringend ei-

1 *Gesamtinventar des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs 5*, hg. von Ludwig Bittner, Wien 1937 (= Inventare österreichischer staatlicher Archive 5. Inventare des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs), S. 346.

2 Vgl. Oskar Pausch, *Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theaterge-*

ner Restaurierung bedürfte, hat fünf großformatige Seiten, ist mit Tinte geschrieben und trägt die Aktennummer P 15 bzw. F 1. Er gibt nicht nur interessante Einblicke in die Wiener Bühnenpraxis im Vormärz, sondern ist vor allem ein Schlüsseldokument zur ungarischen Theatergeschichte. Zunächst lässt sich damit erstmals belegen, dass Joseph Weigl, als geborener Eisenstädter übrigens Ungar, um 1820 Intendant der städtischen Bühnen in Ofen und Pest gewesen sein muss. Vielleicht wurde er um Hilfe ersucht, denn es war dies gerade eine Krisenzeit für die Bühnen der aufstrebenden Donaustadt. Die schlecht organisierte Direktionsführung von Graf Franz Brunswik und Mihály Bodor seit 1818 brachte vor allem im Opernbereich deutliche Qualitätsverluste, Ausfälle und Disziplinlosigkeiten, dazu zeitweise einen bunt zusammengewürfelten Spielplan. Am 13. April 1821 schließlich endete diese Ära mit einem Schuldenfiasco, der Magistrat hatte größte Mühe, eine neue Pachtung zu finden.³ Weigls Tätigkeit in Budapest ist aktenmäßig bis jetzt nicht belegt, und als letzter Intendant vor dem Zusammenbruch wird der Schauspieler Wilhelm Ehlers genannt.⁴ Daher dürfte Weigls Tätigkeit entweder ein Intermezzo gewesen sein oder tatsächlich nur hinter den Kulissen stattgefunden haben. Dass es eine solche aber Anfang 1821 noch gab, beweist der Hinweis: „bey meiner vielseitigen Geschäftsführung /: zu welcher nicht nur das artistische sondern auch das ökonomische Fach, so wie auch alle Anordnungen von Redouten, Bällen, fremdartige Spektakel u. s. w. gehört [...]“

Joseph Weigls sorgfältige Zustandsschilderung enthält keinerlei Hinweis auf einen Adressaten, liegt aber in den Hoftheaterakten. Es wäre also durchaus möglich, dass er etwa im Auftrag des Hofamtes, der Polizei und/oder eines hohen Interessenten an den Budapester Theatern das Papier verfassen musste. Dafür spräche sein abratendes Resümee, „[...] wie schwer es ist, bey den jetzigen Geldarmen Zeiten, die Theater in Pesth und Ofen mit Ehre und Vortheil zu leiten!!!“ Allerdings findet sich unter den Mitgliedern der nach dem bereits erwähnten Bankrott gegründeten Aktiengesellschaft kein Wiener Name.⁵ Übrigens konnte Weigl sich einen Seitenhieb auf die bis 1817 währende Pachtverwaltung Ferdinand Graf Pálffys nicht verkneifen: „Bey meiner früheren Anwesenheit in Wien, machte ich schon Vorschläge [...], die gerne benützt, von gewissen Personen aber für eigene Erfindung ausgegeben wurden.“

Der vorliegende Bericht kontrastiert die Wiener mit der Budapester Theaterproduktion dadurch, dass er fiktiv einen Spieltag der fünf Wiener Bühnen auf die Theatermöglichkeiten in Budapest überträgt, angefangen von den Lo-

schichte des 19. Jahrhunderts. Mit einem Katalog des Nachlasses im Österreichischen Theatermuseum (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 7), Wien 2011, S. 360–363.

3 Vgl. Wolfgang Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)* (Theatergeschichte Österreichs, Bd. X, 1), Wien 1972, S. 120–131, dazu *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 26. April 1821, S. 198.

4 Vgl. *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 22. März 1821, S. 144.

5 Ebd.

kalitäten über Probenmöglichkeiten bis zum Orchesterpotenzial. Besonders erhellend ist aber seine Methode, diesen Spieltag fiktiv mit „seinen“ ungardeutschen Akteuren zu besetzen. Tatsächlich waren so gut wie alle dabei genannten Künstler 1820/21 in Ofen und Pest engagiert.⁶ Diesen Listen folgen Ratschläge über den sinnvollen ökonomischen Einsatz von Bühnenkünstlern, wobei er Probeerfahrungen im Zusammenhang mit der Erstaufführung des *Fidelio* 1814 im Kärntnertortheater einbringt. Diese Hinweise sind bis heute von ungebrochener Aktualität: Die Akteure müssen ebenso flexibel sein wie der „Theaterführer“, der Kapellmeister. Dazu folgen aufschlussreiche Angaben über weitestreichende Anpassungen von Opern an die Möglichkeiten der Akteure und den Publikumsgeschmack. Solch radikale Adaptionspraktiken wären wenig später und noch vor Richard Wagner – zumindest auf einer führenden Bühne wie der Wiener Hofoper – kaum mehr möglich gewesen. Eine unglaubliche Vielseitigkeit der Akteure blieb aber noch länger ein Erfordernis.⁷

Prospect.⁸

Der Theater zu Ofen und Pesth, in Zusammenstellung der fünf Theater zu Wien.

Außer den zu Ofen bestim[m]ten k[öniglich] st[ädtischen] Theater in der Vestung, ist noch ein kleines im Gasthof zum Kreutz, in der sogenan[n]ten Wasserstadt; wen[n] nun in Pesth, neben dem großen k[öniglich] st[ädtischen] Theater, noch zwey andre aufzufinden wären, kön[n]te – wie nachfolgende Abtheilung von 4 Stücken, einer Oper und einer Pantomime beweiset – an einen Abend und zu gleicher Zeit, in Pesth und Ofen in fünf Theater gespielt werden. – Nebst dem Oper- und Schauspielorchester – beyde engagirt – müßten zwar noch drey Orchester gestellt werden, diese wären aber füglich aus den Militärmusikern der Regimenter: Esterhazi und Artillerie No. 5, zu bilden.

Im großen Pesther Theatergebäude ist so viel Raum daß, zu gleicher Zeit und Stunde, Proben kön[n]ten abgehalten werden.

1^{tens} Leseprobe: Camäleon, im Bureau der Intendantur.

2^{tens} Klavierprobe: Emma von Leicester (NB, ohne Chor) im Direktionszim[m]er.

3^{tens} Leseprobe: Domestikenstreiche, in der Theaterkanzley.

4^{tens} Chorprobe: von gedachter Oper, im kleinen Saal.

5^{tens} Leseprobe: Johann von Calais, im Anziehzim[m]er der Frauen.

6^{tens} Probe von der Pantomime, auf der Bühne.

6 Vgl. dazu die Listen bei Hedvig Belitska-Scholtz / Olga Somorjai, *Deutsche Theater in Ofen und Pest 1770–1850. Normativer Titelkatalog und Dokumentation*, Budapest o. J.

7 Vgl. dazu Oskar Pausch, ‚Adolf Müller (sen.) über eine schwierige Produktion von Mozarts *Don Juan* im Jahre 1836‘, *Nestroyana* 29 (2009), S. 33–47.

8 Die Transkription erfolgt ad litteram.

- 7^{tens} Leseprobe: Der offne Briefwechsel, im Anziehim[m]er der Herren.
- 8^{tens} Probe im Mahlersaal mit dem Opernorchester zu einer Akademie, in welcher Mad. Geyer und Herr Gned /: da beyde in denen, später angeführten Productionen frey sind :/ Arien und Duetten sängen, und von Concerten, Variationen ecet: der Virtuosen gedachten Orchesters, zur beliebigen Abwechslung, Unterstützung erhielten.
- 9^{tens} Probe im großen Saale mit dem Schauspielorchester, von neuen Ouvverturen und entreé Actes.

Erste Vorstellung NB. im Burgtheater.

Das Camäleon,

Lustspiel in 3 Aufzügen von Bek, neu bearbeitet von J. W. Ehlers.

Personen.

Graf Schaalheim H. Grabow.
 Eduard H. Glögg.
 Verwittw. Gräfin v. Sondheim Mad. Großman[n].
 Baron Breitenfeld H. Babnigg.
 Seine Frau Mad. Klimetsch.
 Irene [Mad.] Ehlers.
 Rittmeister Dellau H. Ed. Demini.
 Marie Mlle. Unger.
 Sebastian H. Witting.

Zweite Vorstellung NB. im Kärntnerthortheater

Emma v. Leicester.

Oper in 2 Aufzügen von Meierbeer.

Personen.

Edmund Mlle. Teyber.
 Emma Mad. Hüttner.
 Norris H. Babnigg.
 Elfriede Mad. Zibulka.
 Donald H. Treuhold.
 Alfred [H.] Stadtler.
 Elvin Elise Zöllner.
 Herold H. Männer.
 Ritter, Knappen, Bauern und Bäuerin[n]en.

Dritte Vorstellung NB. im Theater an der Wien.

Johann von Calais.

Lustspiel in 3 Aufzügen aus dem Französischen;

neu bearbeitet von J. W. Ehlers.

Personen.

Johann von Calais.	H. Melchior.
Alphons.	Maria Zöllner.
Konstanze	Mad. Kröning.
König von Portugall.	H. Jandl.
Isabella.	Mad. Zöllner d. j.
Don Juan	H. Grimm.
Rustan	Schmidtman[n].
Alvaro	Jos. Glöggel.
Jenny	Mad. Uhlich.
Roger	H. Exner.
Pietra	Klimetsch. ⁹
Beatrix	Mad. Zöllner d. ä.
Ein Offizier.	H. Robert.

Vierte Vorstellung NB. im Theater der Leopoldstadt.

Domestikenstreiche.

Lustspiel in einem Aufzug aus dem Französischen von Castelli.

Personen.

Lisette	Mad. Walla.
Johan[n].	H. Ph[ilipp] Zöllner.

Diesem folgt:

Arlequins Geburt Tod Skelet und Hochzeit.

Ein pantomimischer Faschingsschwank in zwey Aufzügen, und mit einem Tanzdivertissement von Balletmeister Uhlich

Personen.

Fitzliputzli.	Peter Uhlich.
Arlequin	H. Uhlich d. ä.
Doctor Kohlendampf.	Uhlich d. j.
Colombine	Mlle Uhlich d. j.
Windsack.	Ignatz Klaus.
Pierot.	Balletmeist. Uhlich.
Pierotte	Mlle Uhlich d. ä.
Beyder Sohn	Lorenz Uhlich.
Ein Bauernmädchen.	Mlle Tuffner.

9 Davor irrtümlich H[err].

Zwey Geister Fitzliputzlis. H. Latterman[n]
Meyer
Janitscharen, Hexen, Leichen- und Fackelträger im Schlußtableau.

Personal im Divertissement.

Mlle. Uhlich d. ä.
Vogelfänger und Solotänzer Lorenz Uhlich.
Ignatz Klaus.
Peter Uhlich.
Colombine Mlle Uhlich d. j.¹⁰
Arlequin H. Uhlich d. ä.
Pierot Balletmeister Uhlich.
Die neuen Dekorationen und Maschinerien sind von den Herren Kerker
und Schmidt.

Fünfte Vorstellung NB. im Theater der Josephstadt.

Der off'ne Briefwechsel,
Lustspiel in 5 Aufzügen von Jünger.

Personen.

Goldbach. H. Korntheuer.
Karoline. Mlle Zöllner.
Braunsberg H. Malitzky.
Freysinn. Beck.
Sophie Mlle Plaschka.
Ein Knabe Karl Man[n]er.

Am 20^{ten} Jan. E. A. begann, am 18^{ten} Febr. beendete ich, bey meiner vielseitigen Geschäftsführung /: zu welcher nicht nur das artistische sondern auch das ökonomische Fach, so wie auch alle Anordnungen von Redouten, Bällen, fremdartige Spektakel u. s. w. gehört – und denen damit verbundenen unvermeidlichen Verdrießlichkeiten :/ meine neue Bearbeitung des Camäleons; corrigirte das aus dem Französischen über alle Beschreibung schlecht übersetzte Stück: Johan[n] v. Calais – ganz heterogen von der Hassaureckischen Übersetzung – entwarf und brachte vorstehenden Prospect zur Ausführung, der zum Beleg dienen kan[n], daß man – wie ich schon früher in meiner jetzigen Theaterführung bewiesen – das ganze Sing- und Spielpersonale in beständiger vor allem auch zweckmäßiger Aktivität erhalten soll, dadurch wird,

1^{tens} – dem¹¹ unzufriedenen Benehmen einzelner Subjecte, die, aus mancherley Ursachen, oft Monathe lang müßig gehen, gesteuert. Ist dieses

¹⁰ Korrigiert aus *ältere*.

¹¹ *dem* über der Zeile ergänzt.

oder jenes neue Stück theilt, so suche man daneben ein anderes – alt oder neu – und besetze es mit denen unbeschäftigten Individuen; wollte oder würde dan[n] dieser oder jener, auf eine Rolle in dem zuerst oder zugleich ausgetheilten Trauer- Schau- oder Lustspiel Anspruch machen, kan[n] und wird das Mitglied allsogleich, auf eine ganz simple Art zum Schweigen gebracht; diesem zu Folge wird kein böses Blut erzeugt, und mancher oft gerechte Mißmuth im Keime erstickt.

2^{tens} – bey jeder Hem[m]ung, durch Krankheit ecet. herbeygeführt, sind die Stücke beyder Gattung en Reserve zu betrachten, da

3^{tens} – mit wenigen Ausnahmen – bey allen deutschen Bühnen, kein Rollen-Monopol mehr statt findet, kan[n] die Direktion, laut diesem System, manches verborgene Talent, in ganz entgegen gesetzten Fächern und Rollen, prüfen und ken[n]en lernen; hiebey gewin[n]t vor allem Anderen das Publikum, welches, nicht im[m]er und ewig, 10 bis 12 Opern, Stücke und Personen, in nicht gar langer Zeit, auf den Theaterzetteln lesen, und so bey dem besten Willen, die Lust ins Theater zu gehen, verlieren muß. Bey meiner früheren Anwesenheit in Wien, machte ich schon Vorschläge dieser Art, die gerne benützt, von gewißen Personen aber für eigene Erfindung ausgegeben wurden. Folgendes Factum kan[n] man jedoch nicht negiren und unmöglich abstreiten. – Wie Beethofens Fidelio im Kärntnerthortheater einstudirt wurde, und wobey ich nebst mehreren Bühnen-Individuen keine Beschäftigung erhielten, machte ich den Vorschlag, neben bey eine Konversations Oper die das gewöhnliche Theater gut ausfüllte, einzustudiren; da aber keine die Fähigkeiten, jener in Fidelio unbeschäftigten Kräfte sich eignende ganze Oper aufzufinden war, – das Hauptaugenmerk eines Theaterführers soll vorzüglich dahin sehen, nicht nur die Persohnen den Stücken oder Opern, sondern auch die Opern und Stücke, den Personen anzupassen – wählte ich die zwey kleinen Opern: Strikleiter und neue Gutsherr. Beyde waren aus dem Französischen noch unübersetzt, Castelli übernahm diese Arbeit, ich stand ihm, um das Ganze schnell zu fördern, treulich bey, indem ich die Übersetzung des Musiktextes der Partitur einverleibte; allein da die Composition ersterer Operette, von mir und anderen, einstim[m]ig als unzulässig erkan[n]t wurde, nahm ich – mit Beybehaltung eines einzigen mehrstim[m]igen Originalmusikstückes – aus¹² jenen Opern die in früherer und späterer Zeit dem Publikum nicht angesprochen hatten, die besten und gefälligsten Piecen,¹³ und ergänzte damit, bestmöglichst, die nicht acceptirten Arien, Duetten u. s. w. Während nun Tag täglich von Fidelio¹⁴ Proben abgehalten wurden, jene zur Strikleiter begon[n]en und fortgesetzt

12 Darunter *in* getilgt.

13 Danach *heraus* getilgt.

14 Dahinter *die* getilgt.

wurden, arrangirte ich die Singstim[m]en zum Gutsherrn /: NB. in beyden Operetten war ich nicht unbedeutend beschäftigt :/ weil die Partitur durchaus keinen Baß- wohl aber fünf Tenorparten enthielt, modelte ich dieser halb,¹⁵ auf mein Personale mich beschränkend, für Herrn Dunst die Singparthie des Franz – hoher Tenor – zum Baritono, die des Verwalters – Tenor c[ommo]do – für Herrn Zeltner, zum Baß um. Mehrere Wochen später, nach den ersten Aufführungen gedachter Operetten, gieng erst Fidelio /: von welchen¹⁶ beynahe einen ganzen Monath früher die Proben begon[n]en :/ in die Scene.

Außer hiesigen Orchester und sonstigen nicht spielenden, singenden und tanzenden Individuen ist, mit In[n]begriff der Choristen, Choristin[n]en, Kinder u. s. w. der Status der k[öniglich] st[ädtischen] Theater zu Ofen und Pesth 72 Personen; während meiner Intendantur, wurde für gewöhnlich in jeder Woche auf beyden Theatern 12mal gespielt, welches diesen Winter aber, wegen der gehem[m]ten Donaupassage, und weil, nach dem Willen einer Löbl[ichen] Oberdirection, keine so genau[n]te Abtheilung statt fand, wie auch wegen vielen Krankheiten, oft unterbleiben mußte. Man ziehe – mit einem Rückblick auf vorbemerkte 5 Vorstellungen – zwischen dem Personalstand der beyden hiesigen, und den 5 Theatern in Wien, ein Parallel, und erwäge wie schwer es ist, bey den jetzigen Geldarmen Zeiten, die Theater in Pesth und Ofen mit Ehre und Vorthail zu leiten!!!

Pesth d. 12ten März 1821.

J. W. E.

15 Dahinter Tilgung unleserlich.

16 Dahinter *man* getilgt.

Matthias J. Pernerstorfer

Ferdinand Raimund in Telč. Zu Schlosstheater und Theaterbibliothek der Grafen Podstatzky-Lichtenstein

Das idyllische mährische Städtchen Telč (Teltsch) ist für Cineasten spätestens seit Werner Herzogs grandioser Verfilmung von Georg Büchners *Woyzeck* aus dem Jahre 1978¹ mit der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts verbunden.² Klaus Kinsky spielte bekanntlich die Titelrolle des Infanteristen Franz Woyzeck, Eva Mattes erhielt bei den Filmfestspielen in Cannes 1979 für die Rolle seiner Frau Marie den Preis in der Kategorie „Beste Nebendarstellerin“. Der Regisseur wählte Telč wohl aufgrund der idyllischen Anlage der Altstadt und des besonders schönen, gut erhaltenen Stadtkerns, der eine optimale Kulisse für seinen Film darstellte und gemeinsam mit dem Schloss 1992 in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen wurde. Dass in Telč bereits im 17. und 18. Jahrhundert Theater gespielt wurde – Theateraktivitäten der Jesuiten sind von 1652 bis 1735 dokumentiert³ –, dürfte für Werner Herzogs Wahl weniger entscheidend gewesen sein.

Im Folgenden steht die zweite bedeutende Phase theatraler Produktion in Telč im Mittelpunkt, in der von der gräflichen Familie der Podstatzky-Lichtenstein in einem Theatersaal bzw. im Schlossgarten Theater gespielt wurde und eine Theaterbibliothek entstand. Diese wird nicht dadurch zu etwas Besonderem, dass alte oder seltene und deshalb wertvolle Drucke und Manuskripte gesammelt worden wären, sondern weil sie ein Resultat der Theaterpflege in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt (deshalb die Wahl der Bezeichnung Theaterbibliothek anstatt Theatersammlung⁴). Neben Drucken und Ma-

1 © 1978 Werner Herzog Film Produktion.

2 Die Arbeit Büchners (1813–1837) am *Woyzeck* fällt vermutlich in die Zeit nach Juni/ Juli 1836. Gedruckt wurde das Stück erstmals 1878 in einer Fassung von Karl Emil Franzos; siehe dazu Georg Büchner „*Woyzeck*“. *Marburger Ausgabe* 7.2. *Text, Editionsbericht, Quellen, Erläuterungsteile*, hg. von Burghard Dedner, Darmstadt 2005, S. 86–158.

3 Siehe Metoděj Zemek, *Jezuitské divadlo v Telči* [Jesuitentheater in Telč], Prag 1962, S. 5–13 (Ms.); Antonín Bartušek, *Zámecká a školní divadla v českých zemích* [Schloss- und Schultheater in den tschechischen Ländern], hg. von Jiří Bláha, České Budějovice 2010, S. 137–140. Für Übersetzungen aus dem Tschechischen möchte ich mich bei Alena Jakubcová und Jana-Katharina Mende herzlich bedanken.

4 Zur Theaterbibliothek von Ferdinand Graf Pálffy von Erdöd (1774–1840) siehe Matthias J. Pernerstorfer, „Die Theater-Bibliothek Pálffy“, in: „*Wissenschaft nach der Mode*“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*, hg. von Birgit Peter und Martina Payr, Wien 2008, S. 124–134.

nuskripten ist das gesamte Aufführungsmaterial – Partituren und Rollenkonvolute (ausgeschriebene Rollen und Szenare zur Dokumentation der Auf- und Abtritte, der Verwendung von Requisiten etc.) – erhalten.

Vorausschicken möchte ich, dass die Schlossverwaltung Telč aufgrund knapper Ressourcen für eine Beforschung der Bibliothek, in der die Stücke von Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy gut vertreten sind, kaum Personal und Räumlichkeiten zur Verfügung stellen kann. Ich selbst verdanke es der Vermittlung von Petr Mašek, dem Leiter der Abteilung Schlossbibliotheken des Nationalmuseums in Prag, dass ich insgesamt drei Tage vor Ort arbeiten durfte. Nach meinem ersten Besuch in Telč (23. Februar 2010), bei welchem ich die von der Forschung bislang übersehenen Rollenkonvolute und Partituren entdeckt hatte, berichtete ich im Rahmen der 36. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat am 28. Juni 2010 über „Raimund und Nestroy in der Schlossbibliothek Telč. Drucke, Manuskripte, Rollenhefte und Partituren“. Da derzeit die neue Historisch-kritische Ausgabe der Werke Raimunds in Arbeit ist und von einigen der Herausgeber Interesse an den Telčer Materialien bekundet worden war, entschied ich mich bei meinem zweiten, diesmal zweitägigen Aufenthalt in Telč (3. und 4. Mai 2011) für eine Beschränkung auf diesen Autor und machte von den Beständen zu seinem Werk so viele Fotos wie möglich (ohne Stativ und entsprechende Beleuchtung). Auf dieser Auswahl von Bildern basieren meine Forschungsergebnisse zu „Ferdinand Raimund in Telč“. Da mittelfristig keine entscheidende Verbesserung der Arbeitsbedingungen in Telč zu erwarten ist, gebe ich meine Funde und die darauf bauenden Beobachtungen bereits zum gegenwärtigen Zeitpunkt der wissenschaftlichen Öffentlichkeit bekannt.

Kontext: Adelstheater im 19. Jahrhundert

Die Geschichte des Schlosstheaters in Telč, das in den 1830er und 1840er Jahren seine Hochblüte erlebte, ist bislang nicht gründlich erforscht.⁵ Das ist kein Zufall, wollen sich doch Schlosstheater und -bibliotheken aus dieser Zeit so gar nicht in das Bild der Ablösung adeliger und geistlicher Kulturproduktion durch bürgerliche Initiativen nach 1800 einfügen. Gegen diese immer noch vorherrschende Geschichtsauffassung ist einzuwenden, dass die Zahl der Schlosstheater zwar abnahm und die theatralen Darbietungen vielfach nicht mehr so glanzvoll waren wie jene an den bekanntesten Höfen des 18. Jahrhunderts, dass jedoch zahlreiche weiterhin bestanden und manche auch neu gegründet wurden.

5 Siehe immerhin Petr Koukal, 'Theatre and Music Performances at the castles of Telč and Náměšť nad Oslavou. A contribution to the 19th century history of opera at aristocratic courts in Moravia and Austrian Silesia', *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 3 (1998), S. 244–252; online unter: <http://www.uni-leipzig.de/~musik/web/institut/agOst/docs/mittelost/hefte/0327-Koukal.pdf> (Zugriff: 1. Jänner 2012).

Heute den
 wird in dem gräflich Podstapsky - Pichtensteinischen Schloßtheater
 zu Teltsch
 anentgeltlich aufgeführt:

Der Diamant des Geisterkönigs.
 Bauderspiel mit Gesang in 5 Abtheilungen, von Ferd. Raimund.

Personen:

Longimantus, Geisterkönig	.	.	.
Die Hoffnung	.	.	.
Zephises, ein Magier	.	.	.
Eduard, sein Sohn	.	.	.
Florian Waschblau, dessen Bedienter	.	.	.
Mariame, dessen Köchin	.	.	.
Veritatus, Beherrscher der Insel der Wahrheit	.	.	.
Modestina, seine Tochter	.	.	.
Madin, erster Höfling	.	.	.
Amine, eine Engländerin	.	.	.
Ein Herold	.	.	.
Damphilus, erster Kammerdiener des Geisterkönigs	.	.	.
Cotibri, ein Genius	.	.	.
Vulkanus, ein Feuergeist	.	.	.
Kolophonius, Wächter des Zaubergartens	.	.	.
Die vier Jahreszeiten. Ein Nachbar Eduards. Zwei Vorsteherinnen der Druidenzunft.			
Seem. Zauberer. Genien. Bewohner des Landes der Wahrheit. Nachbarsleute Eduards.			

Der Anfang ist um Uhr.

Theaterzettel aus der Schlossbibliothek Telč

Das bestätigt ein Blick in das Lexikon *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*,⁶ dessen Übersetzung *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* hoffentlich 2012 gedruckt erscheint.⁷ Auf diese zweite, deutschsprachige, aktualisierte und erweiterte Ausgabe beziehen sich die folgenden knappen Ausführungen zu adeligen Theatermäzenen in Böhmen und Mähren im 19. Jahrhundert, die einer Kontextualisierung der Theateraktivitäten in Telč dienen sollen.

Heinrich Wilhelm Graf Haugwitz (1770–1842) knüpft mit seiner Musik- und Opernpflege an die Barocktradition an, wobei er neben einer Vorliebe für Christoph Willibald Gluck (1714–1787) großes Interesse an neuerer Musik zeigt: Er richtet 1800 auf seinem Schloss in Náměšť nad Oslavou (Namiest an der Oslawa) einen Theatersaal ein, stellt Orchester und Chor zusammen, lässt Solosänger teilweise in Wien ausbilden und bringt regelmäßig Konzerte, später auch Opern zur Aufführung; Glucks *Iphigénie en Aulide* übersetzt er ins Deutsche.⁸

Auf Schloss Teplice (Teplitz), seit 1666 Hauptsitz der Grafen Clary-Aldringen, wo schon 1721 Theater gespielt worden ist, lässt der 1767 in den Reichsfürstenstand erhobene Franz Wenzel Clary-Aldringen (1706–1788) in den Jahren 1787 bis 1789 ein klassizistisches Theatergebäude errichten; nachdem sein Sohn Fürst Johann Nepomuk (1754–1826) Teplitz am Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem modernen Kurbad gemacht hat, wird das Haus als Kurtheater äußerst populär.⁹ Drei Töchter aus dem Hause Clary-Aldringen widmen sich auf den Sitzen jener Familien, in die sie einheiraten, ebenfalls dem Theater.

Christian Philipp Graf Clam-Gallas (1748–1805) und seine Gattin Karoline Josepha, geb. Gräfin Sporck (1752–1799), lassen vor 1800 in ihr Prager Palais ein Theater einbauen und spielen dort mit einer Liebhabergesellschaft. Unter ihrem Sohn Christian Christoph (1771–1838), verheiratet mit Josephine, geb. Clary-Aldringen (1777–1828), wird diese Tradition weitergeführt und das Theater umgestaltet. In diesem „Gesellschafts-Theater des Grafen von Clam-Gallas“ gibt der Verein der Freunde der Dramenkunst von 1812 bis 1829 Vor-

6 *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století – Osobnosti a díla*, hg. von Alena Jakubcová u. a., Prag 2007 (= *Česká divadelní encyklopedie* [Tschechische Theater-encyklopädie]).

7 *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, zur Publikation vorgesehen in Wien im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. – Einem mit dem 30. Dezember 2010 datierten und von Hermann Hunger unterzeichneten Schreiben an die Herausgeber zufolge wurde „das Manuskript von der philosophisch-historischen Klasse zur Produktion angenommen“.

8 Vgl. Jiří Sehnal, ‚Heinrich Wilhelm Graf von Haugwitz‘, in: ebd.; vgl. auch Koukal (Anm. 5).

9 Vgl. Petr Mašek / Martin Vaňáč / Jana Michlová, ‚Franz Wenzel Fürst Clary-Aldringen‘, in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* (Anm. 7).

stellungen. Zudem wird auf dem Schloss in Frýdlant (Friedland) ein kleines Theater errichtet (bespielt bis 1828).¹⁰

Die Grafen Chotek von Chotkow und Wognin sind in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: Johann Rudolph (1748–1824), verheiratet mit Maria Sidonia, geb. Clary-Aldringen (1748–1824), hinterlässt eine umfangreiche Sammlung von Theatralia. Und unter Rudolf Karl (1832–1894), der selbst Stücke schreibt – Manuskripte zu 13 Werken von ihm sind erhalten –, wird in den Schlössern Nové Dvory u Kutné Hory (Neuhof bei Kuttenberg) und später vor allem in Kačina (Katschina) gespielt (besonders 1848–1869).¹¹

Dieser Überblick ließe sich fortsetzen, etwa mit Philipp Franz Graf von Kolowrat-Krakowsky (1756–1836), der in Radenín u Tábor (Radenin bei Tabor) eine der bedeutendsten Schlossbibliotheken anlegt,¹² mit Johann I. Joseph Fürst von und zu Liechtenstein (1760–1836), für den Joseph Georg Kornhäusel (1782–1860) das Schlosstheater in Lednice (Eisgrub) 1815/1816 umbaut,¹³ oder mit Georg Joseph Graf von Waldstein-Wartenberg (1768–1825), der 1798 in Litomyšl (Leitomischl) ein Theater eröffnet, in dem besonders von 1827 bis 1845 häufig gespielt wird und dessen Ausstattung samt den originalen klassizistischen Kulissen vollständig erhalten ist.¹⁴

Wie zum Theater in Litomyšl liegen für zahlreiche andere Adelstheater interessante Materialien zu ihrer Geschichte im 19. Jahrhundert vor, die durch das Lexikon *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* erschlossen werden. Es bleibt zu hoffen, dass diese Publikation die Erforschung des Adelstheaters auf dem Gebiet der Tschechischen Republik fördert, wobei, was nicht übersehen werden sollte, zu den vergleichbaren Spielstätten in Österreich ebenfalls großer Forschungsbedarf besteht.

10 Vgl. Mašek / Vaňáč, 'Christian Philipp Graf Clam-Gallas', in: ebd.

11 Vgl. Mašek / Vaňáč, 'Johann Rudolph Graf Chotek von Chotkow und Wognin', in: ebd.

12 Vgl. Jakubcová / Vaňáč, 'Philipp Franz Graf von Kolowrat-Krakowsky', in: ebd.; Katalog: *Teatralia zámecké knihovny z Radenína* [Theatralia der Schlossbibliothek Radenin], Bde. I–III, hg. von Pravoslav Kneidl u. a., Prag 1962–1969.

13 Vaňáč / Jakubcová, 'Alois I. Joseph Fürst von und zu Liechtenstein', in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* (Anm. 7). Das genannte Theater existiert nicht mehr; zu Kornhäusels Theaterbauten (auch auf österreichischem Gebiet) siehe Bettina Nezval, *Joseph Kornhäusel. Lustschlösser und Theater*, Horn 2010, S. 72–103. Vgl. auch Jitka Štavová, 'Schlosstheater in den böhmischen Ländern mit besonderer Berücksichtigung der Schlosstheater der Fürsten Liechtenstein', in: *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, 3. Folge, Bd. 23 (2009–2010), S. 100–110.

14 Vgl. *Materiály k dějinám zámeckého divadla v Litomyšli* [Materialien zur Geschichte des Schlosstheaters in Litomyšl], hg. von Jiří Bláha, Litomyšl 2003; Jakubcová / Vladimír Hajšman, 'Georg Joseph Graf von Waldstein-Wartenberg', in: *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien* (Anm. 7).

Die gräfliche Familie Podstatzky-Lichtenstein

Zu den Grafen Podstatzky-Lichtenstein als Schlossherrn von Telč gibt es aufgrund der Konzeption des Lexikons leider keinen eigenen Eintrag, denn Theatermäzene des 19. Jahrhunderts finden nur dann Erwähnung, wenn die Theatertradition der Familie bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Franz Anton Graf Lichtenstein-Kastelkorn († 1761) vererbte Schloss Telč an seinen Schwiegersohn Alois Arnošt Graf Podstatzky (1723–1793) mit der Auflage, Name und Wappen der Familien zu vereinen: daraus entstand die gräfliche Familie Podstatzky-Lichtenstein mit den Telčer Schlossherren, den Grafen Leopold I. Franz (1763–1813), Leopold II. (1801–1848), Leopold III. Felix Meinrad Franz Karl (1840–1902), Aloys Maria (1873–1918) und Leopold IV. (1903–1979).

Unter Alois Arnošt Graf Podstatzky entstand der (nicht dem Theater gewidmete) Grundstock der Schlossbibliothek, wie das heraldische Exlibris mit der Inschrift „Ex Bibliotheca Aloisii Comitis de Podstatzkij“ zeigt. Sein Sohn Leopold I. ehelichte 1792 Maria Therese Gräfin Kolowrat-Krakowsky (1770–1849), gründete wahrscheinlich 1804 ein Musikensemble und ließ zu festlichen Anlässen Theaterstücke aufführen.¹⁵

Dass einige Zeit nach seinem Tod im Jahre 1813 das Theaterspiel in Telč wieder aufgenommen wurde, geht wohl einerseits auf seine Witwe zurück, die auch am Ausbau der Schlossbibliothek beteiligt war – mehrfach finden sich Stempel mit dem Schriftzug „Therese Gräfin Podstatzki Lichtenstein“.¹⁶ Andererseits ist der Einfluss des als Erzieher ihrer Kinder Leopold II., Maria (1803–1864), Adolph (1805–1898) und Gustav Alois (1807–1904) engagierten Pädagogen und Komponisten Josef Tobiašek (1792–1846) nicht zu unterschätzen.¹⁷

Der letzte k. u. k. Hofmusikgraf, Graf Leopold II.,¹⁸ der selbst Theater spielte, zumindest ein Stück schrieb und unter dem die Theaterpflege in Telč ihren Höhepunkt erreichte, heiratete Amalia Gräfin Clary-Aldringen (1805–1865). Diese trat ebenso wie zumindest die älteren der Kinder aus ihrer Ehe – Amalia (1827–1891), Maria Therese Amalia Leopoldina (1829–1907), Maria (1831–1884), Leopoldine (1832–1890), Adalberta Maria Adolfine (1834–1902), Leopold III. – auf der Bühne des Schlosstheaters auf. Der letztgenannte, Graf Leopold III., führte die Theatertradition seiner Familie nicht fort.¹⁹

¹⁵ Koukal (Anm. 5), S. 246.

¹⁶ Diese Hinweise verdanke ich Petr Mašek.

¹⁷ Koukal (Anm. 5), S. 246 f.

¹⁸ „Hofmusikgraf. Herr Leopold Graf Podstatzky-Lichtenstein, Freyherr v. Prussino-witz, Herr der Herrschaften Teltsh und Wesseliczko, dann des Gutes Borowna in Mähren, der Herrschaft Königseck in Böhmen und Mitbesitzer der Lehen Schlakau und Altendorf, Ritter des souverainen Johanniter-Ordens; k. k. wirkl. Kämmerer, dann Präses der Witwen- und Waisen-Gesellschaft der Tonkünstler in Wien, Mitglied des Vereines zur Ermunterung des Gewerbegeistes in Böhmen, Riemerstraße 815.“ *Hof- und Staats-Handbuch des österreichischen Kaiserthumes*, I. Theil, Wien 1847, S. 6.

¹⁹ Zur Stammtafel der Familie siehe <http://genealogy.euweb.cz/bohemia/podstat2.html>

Das Schlosstheater

Die Geschichte des Schlosstheaters zu Telč lässt sich anhand von Archivquellen nur fragmentarisch rekonstruieren, denn diese sind bei einem Feuer im Jahre 1964 verbrannt.²⁰ Vermutlich würde eine Untersuchung der in der Schlossbibliothek erhaltenen Aufführungsmaterialien weiterhelfen, da hier Angaben zur Datierung vorliegen können – wie etwa zu Raimunds *Der Verschwender*.

An dieser Stelle mögen zwei aufschlussreiche zeitgenössische Beschreibungen einen Eindruck von den Theateraktivitäten vermitteln; die erste stammt von Christian d'Elvert aus dem Jahre 1852, wurde also vier Jahre nach dem Tod des Grafen Leopold II. veröffentlicht:

Das Teltcher Schloß, früher Sitz der mächtigen Häuser Neuhaus, Slavata und Lichtenstein-Kastelkorn, nun ein Eigenthum der Grafen Podstatzky, hat neben seinen Gold- und Marmorsälen, seinem schönen Taya-Parke auch ein vom früheren Besitzer eingerichtetes Haustheater, auf welchem von der gräflichen Familie selbst und Dilettanten sowohl Schauspiele (z. B. Wilhelm Tell und die Jungfrau von Orleans von Schiller) als insbesondere auch die größten Opern (z. B. Tancred, Zampa, die Puritaner u. a.) mit der glänzendsten Ausstattung und künstlerischer Fertigkeit, dann auch böhmische, Vorstellungen gegeben wurden [...].²¹ Auch die Vorliebe für Musik gewann in Teltch, durch die Aufführung größerer Musikwerke, welche die Obrigkeit veranstaltete, durch die Bildung einer aus 12 Personen bestandenen Capelle für Blasinstrumente, welche der Graf Adolph [recte: Leopold II.]²² von Podstatzky größtentheils auf seine Kosten unterhielt, und durch den Eifer des als Theoretiker und Compositeur tüchtigen Hauptschuldirectors Tobiaschek kräftig gefördert, einen erfreulichen Aufschwung [...].²³

und <http://patricus.info/Rodokmeny/Podstatzky.txt> (Zugriff: 1. Jänner 2012).

20 Koukal (Anm. 5), S. 246. Dokumente: Moravský zemský archiv Brno [Mährisches Staatsarchiv], Fonds Archiv der Familie Podstatzky-Lichtenstein.

21 Mit Verweis auf *Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes*, Bd. 4, Nr. 73, 13. September 1841, S. 293, und Nr. 77, 27. September 1841, S. 309 f. (beides zu Aufführungen in tschechischer Sprache), Bd. 5, Nr. 30, 14. April 1842, S. 124 (zu Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, „zum wiederholten Male“), sowie auf *Die Markgrafschaft Mähren, topographisch, statistisch und historisch geschildert von Gregor Wolny*, Bd. 6: *Iglauer Kreis und mährische Enklaven*, Brünn 1842, S. 504, wo jedoch nichts weiter erwähnt wird als ein „niedliches, durch den dormaligen gräfl. Besitzer hergerichtete Theater, wo durch Dilettanten auch größere Schauspiele und Opern (z. B. Wilhelm Tell von Schiller, die Opern: Tankred, Zampa, Puritaner ec.) gelungen dargestellt werden.“

22 Graf Leopold II. ist Schlossherr in Telč, und nur er wird von Ludwig Köchel unter den Kaiserlich-königlichen Hofmusikgrafen aufgezählt. *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Nach urkundlichen Forschungen*, Wien 1869, S. 40.

23 Mit Verweis auf Wolny (Anm. 21), S. 518.

In der neueren Zeit hat die Neigung des Adels für den Genuß theatralischer Vergnügungen im eigenen Hause abgenommen, seitdem die Zeitverhältnisse schwieriger wurden, die Forderungen an die Kunst gestiegen sind und man sich nicht mehr mit den dürftigen Gaben wandernder Truppen begnügen kann und will.²⁴

Die erwähnten großen Opern wurden wohl nicht im „Haustheater“, sondern im Schlossgarten aufgeführt, wie die zweite zeitgenössische Mitteilung – eine Beschreibung des Schlosstheaters in *Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes* vom 14. April 1842 – nahelegt:

Teltsch. Sonntag am 3. d. M. wurde zum wiederholten Male im Schloßtheater Schiller's Meisterwerk „die Jungfrau von Orleans“ zum Besten der Armen gegeben. Die Darstellung war ausgezeichnet; die Dekorationen, Garderobe ec. dieses Theaters sind höchst splendid, ja prachtvoll. So überraschte dieses Mal der Brand des Lagers, der Krönungszug mit seinen geharnischten Kriegerern, deren Kostüm [...] einen großen Werth verrieth. Die Armen der Stadt preisen dankerfüllt den edlen Sinn des Herrn Grafen Podstatzky-Lichtenstein, welcher die Einnahme der jeweiligen Vorstellungen in seinem Schloßgarten zur Milderung ihres Unglücks widmet; aber auch die Bewohner der Stadt und der Umgegend, welche die Vorstellungen zahlreich besuchen, fühlen sich zum innersten Dank verpflichtet für die Genüsse, welche ihnen durch den Kunstsinn des Herrn Grafen in reicher Fülle dargeboten werden. W.²⁵

Die Schlossbibliothek

In der älteren Literatur wird die heute im Besitz des Bezirksamtes in Jihlava (Iglau) befindliche Schlossbibliothek lediglich erwähnt²⁶ oder kurz beschrieben.²⁷ Erst Petr Mašek geht im *Handbuch deutscher historischer Buchbestände* auf die Theaterbibliothek ein:

Bemerkenswert ist eine Sammlung von ca. 1000 Theatralia vom Ende des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jhs. Diese Libretti von Theaterstü-

24 Christian d'Elvert, *Geschichte des Theaters in Mähren und Oester. Schlesien*, Brünn 1852, S. 164.

25 *Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes*, Bd. 5, Nr. 30, 14. April 1842, S. 124.

26 Christian d'Elvert, „Die Bibliotheken und andere wissenschaftliche Kunst- und Alterthums-Sammlungen in Mähren und österreichisch Schlesien“, in: *Schriften der historisch-statistischen Sektion der k.u.k. mähr. schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues, der Natur- und Landeskunde*, H. 3, Brünn 1852, S. 113.

27 Pravoslav Kneidl, „Telč“, in: *Knihovna Národního musea v Praze* [Die Bibliothek des Nationalmuseums in Prag], Prag 1959, S. 146.

cken wurden u. a. in Wien, Leipzig, Hamburg, Berlin, München, Stuttgart, Graz und Pest publiziert. Es handelt sich z. T. um deutsche Stücke, z. T. um Stücke, die ins Deutsche übersetzt wurden. [...] Neben den Libretti finden sich Theaterschriften und Theatralmanache [...].²⁸

Unerwähnt bleiben hier die theaterhistorisch besonders interessanten Partituren und Rollenkonvolute. Beim Verfassen des Beitrages für das Handbuch dürfte nur der erste Band des maschinschriftlichen Standortkataloges des Nationalmuseums in Prag berücksichtigt worden sein, der die mehr als 1000 Drucke dokumentiert, hingegen wurde wohl der zweite Katalog übersehen, der die Partituren und Rollenkonvolute verzeichnet und der, anders als für diese Kataloge sonst üblich, nicht gebunden ist.²⁹

Auch anlässlich der Schlossführungen, bei denen der repräsentative Bibliotheksraum gezeigt wird, entdeckt man die Theatralia-Bestände nicht – sie sind abseits der üblichen Route in vier Kästen aufgestellt: Zusätzlich zu den erwähnten gut 1000 Drucken liegen darin über 300 Manuskripte mitsamt dem dazugehörigen Rollenmaterial sowie 44 Partituren, wobei hier die dramatischen Werke nur einen Teil ausmachen (in Anbetracht dieser Situation ist der Anteil von Raimunds und Nestroys Werken – jeweils mit vier Partituren vertreten – auffallend hoch).

Für jene Stücke, zu welchen Manuskript und Rollenkonvolut erhalten sind, darf eine Aufführung in Telč angenommen werden, doch auch Vorstellungen im Palais der Familie in Wien³⁰ sind nicht auszuschließen. Wenn man von einem Zeitraum der intensiven Theaterpflege in Telč von den späten 1820er Jahren bis zum Tod von Graf Leopold II. im Jahre 1848 ausgeht, wurden ca. 15 Stücke pro Jahr gespielt – eine hohe Anzahl, auch wenn es sich freilich nicht ausschließlich um abendfüllende Werke handelte (einen großen Teil machen Einakter aus).

Den Standortkatalogen des Nationalmuseums in Prag zufolge war August von Kotzebue (1761–1819) mit 60 Manuskripten unangefochten der meistgespielte Autor. Es folgen mit acht bzw. neun Exemplaren August Wilhelm Iffland (1759–1814), Friedrich Wilhelm Ziegler (1761–1827), Johanna Franul von Weißenthurn (1773–1847), Franz von Holbein (1779–1855) und Karl Friedrich Gustav Töpfer (1792–1871). In der Gruppe von Autoren, die durch fünf bis sieben Manuskripte vertreten sind, finden sich Friedrich Ludwig Schröder (1744–1816), Johann (Heinrich) Friedrich Jünger (1756–1797), Theodor Hell (1775–1856), Franz August von Kurländer (1777–1836), Charlotte Birch-Pfeif-

28 *Handbuch deutscher historischer Buchbestände in Europa*, Bd. 2: *Tschechische Republik. Schloßbibliotheken unter der Verwaltung des Nationalmuseums in Prag*, bearbeitet von Petr Mašek, Hildesheim u. a. 1997, S. 184 f., Zitat S. 185.

29 Teil 1, anonym 1959, Teil 2, hg. von Hana Marvanová 1971.

30 Das Wiener Palais ist, worauf mich H. E. Weidinger hinweist, wohl an der Stelle des 1896 erbauten neuen Palais Podstatzky (Innere Stadt, Riemergasse – Singerstraße) gestanden.

fer (1800–1868) und Julius Roderich Benedix (1811–1873) sowie Ferdinand Raimund und Johann Nestroy.

Raimund in der Schlossbibliothek

Die folgende Aufstellung von Materialien zu Raimunds Werken basiert auf den Standortkatalogen des Nationalmuseums (vierstellige Signaturen) sowie auf historischen Verzeichnissen aus Telč. Im *Verzeichniß uiber die in der gräflich Podstatsky Lichtensteinischen Schloßbibliothek befindlichen Theaterstücke* von Ig[naz] Ružička aus dem Jahre 1846 sind sämtliche Stücke verzeichnet. Dem nicht datierten *Verzeichniß über die im Theater-Rollenarchive befindlichen geschriebenen Theater-Bücher samt Rollen* sind die historischen Signaturen entnommen. Aus diesem *Verzeichniß* geht auch hervor, dass *Der Verschwen-* der schon zu diesem Zeitpunkt nicht im Manuskript vorgelegen ist. Möglicherweise wurde der Text dieses 1838 in Telč aufgeführten Stückes der in Telč ebenfalls vorhandenen Raimund-Ausgabe von Johann Nepomuk Vogl³¹ aus dem Jahre 1837 entnommen.

Der Barometermacher auf der Zauberinsel (UA 1823)

- Manuskript, Sign. 7355; hist. Sign. 5
- Rollenkonvolut, Sign. 8176; hist. Sign. 28
- Partitur, Sign. P19

Der Diamant des Geisterkönigs (UA 1824)

- Manuskript, Sign. 7387; hist. Sign. 7
- Rollenkonvolut, Sign. 8184; hist. Sign. 37
- Notenmaterial (*Neueste Sammlung Komischer Theater-Gesänge*, Nr. 43 „Duetto“ und Nr. 47 „Schlussgesang“ kombiniert mit handschriftlichem Notenmaterial)

Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär (UA 1826)

- Rollenkonvolut, Sign. 8180; hist. Sign. 32
- Partitur, Sign. P18

Die gefesselte Phantasie (UA 1828)

- Manuskript, Sign. 7208

Der Alpenkönig und der Menschenfeind (UA 1828)

- Manuskript, Sign. 7373; hist. Sign. 2
- Rollenkonvolut, Sign. 8159; hist. Sign. 10
- Partitur, Sign. P21

³¹ *Ferdinand Raimund's sämtliche Werke*, Wien 1837; die Bde. I, III und IV haben dem Standortkatalog zufolge die Signaturen 7503–7505.

Der Verschwender (UA 1834)

- Rollenkonvolut, Sign. 8369; hist. Sign. 222
- Partitur, Sign. P22

Weitere aus den Standortkatalogen nicht ersichtliche Quellen wie das unsignierte Notenmaterial zu *Der Diamant des Geisterkönigs*, das zu einem Konvolut von unterschiedlichen Blättern gehört, auf das ich durch Zufall gestoßen bin, sind nicht auszuschließen.

Raimund auf dem Schlosstheater zu Telč

Soweit sich anhand der in den Rollenkonvoluten enthaltenen Szenare feststellen lässt, gab die komischen Hauptrollen der in Telč aufgeführten Stücke Raimunds Graf Leopold II. selbst: den Bartholomäus Quecksilber in *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, den Florian Waschblau in *Der Diamant des Geisterkönigs*, den Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, den Fortunatus Wurzel in *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* und den Valentin in *Der Verschwender*.³² Seine Gattin, Gräfin Amalia, präsentierte sich in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* als Rappelkopfs Frau Sophie und in *Der Verschwender* als Kammermädchen Rosa. Die vier älteren Kinder traten ebenfalls auf.

Die zu den Personenverzeichnissen der Szenare mit Bleistift notierten, teilweise nicht oder nur schwer lesbaren Namen der Schauspielerinnen und Schauspieler lassen Schlüsse auf die Chronologie der Aufführungen zu. Die Zahl der mitwirkenden Kinder steigt möglicherweise stetig: *Der Diamant des Geisterkönigs* (Amalia: Colibri) – *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Amalia: 1. Genius; „Comtesse Therese“, wie Maria Therese stets genannt wird; 2. Genius) – *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (Amalia: Jugend; Therese: Nigowitz; Maria: Illi) – *Der Verschwender* (Amalia, Therese, Maria, Leopoldine: Valentins Kinder).

Der Verschwender ist das einzige Stück, dessen Aufführung sicher zu datieren ist, da auf dem Regiebuch „aufgeführt am 16 Apr[il] [1]838“ angemerkt ist. Leopoldine (* 16. Dezember 1832) war zu diesem Zeitpunkt knapp fünfeinhalb Jahre alt.³³ Amalia, die als Einzige in *Der Diamant des Geisterkönigs* auftrat, wurde am 17. November 1827 geboren, war also im Sommer 1833 in diesem Alter. Es könnte also sein, dass die Stücke Raimunds in den Jahren 1833 bis 1838 zumindest einmal im Schlosstheater gegeben wurden.

32 Zu Raimunds Rollen siehe Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, Bd. 5: *Ferdinand Raimund als Schauspieler. Chronologie seiner Rollen nebst Theaterreden und lebensgeschichtlichen Nachrichten*, hg. von Franz Hadamowsky, 2 Teildbe., Wien 1925.

33 Zu *Die gefesselte Phantasie* existiert kein Rollenmaterial; die Besetzung ist nach dem aktuellen Kenntnisstand nicht rekonstruierbar.

Das Manuskript von *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* zeigt, dass die Möglichkeit der Wiederaufnahme bzw. Neuinszenierung von Stücken berücksichtigt werden muss. Hier wird die Nymphe Lidy, für die auch ein ausgeschriebenes Rollenheft vorliegt, nachträglich durch zwei Genien ersetzt, was an die Besetzung von *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* denken lässt.

Zudem finden sich im Rollenkonvolut zwei Exemplare einer „Szenenreihe“, die als „Eine tragisch-komische, mimische Recapitulation, der heuer das Repertoire durchlaufenen Vorstellungen“ bezeichnet wird und in der neben „Johanna d’Arc“ „der Barometermacher aus der Oper gleiches Namens“ auftritt. Nun wurde aber Friedrich Schillers Trauerspiel *Johanna von Orleans*, wie oben zitiert, 1842 – neu? – einstudiert und mehrere Male gespielt.³⁴ Das widerlegt die oben gemachte hypothetische Bestimmung der Abfolge der Aufführungen nicht, denn eine Darbietung dieses Stückes in den 1830er Jahren ist ebenso wenig auszuschließen wie eine Vorstellung von *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* – auch? – in den frühen 1840er Jahren.

Ein Telčer Barometermacher

Solche Versuche einer Rekonstruktion der relativen Chronologie sind mit Vorsicht zu genießen; dennoch gilt es, sich dieser Frage zu stellen, da unter der Voraussetzung, dass die Kinder mit fünf bis sechs Jahren zu spielen begonnen haben, die frühen Aufführungen in die Jahre 1833 bis 1836 und damit noch in Raimunds Lebenszeit fallen. Dadurch wird die Frage virulent, ob in den Manuskripten zu *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs* und/oder *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* – ebenso wie in zahlreichen von Raimund vertriebenen Bühnenmanuskripten³⁵ – autografe Notizen des Autors eingetragen sind. Das ist jedoch, sofern ich das richtig sehe, nicht der Fall. Auf dem Titelblatt des Telčer Manuskriptes zu *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ist zudem „für diese Bühne bearbeitet“ zu lesen, womit sehr wahrscheinlich das Telčer Schlosstheater gemeint ist.

Im Telčer Manuskript zu *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* findet sich in der Arie des Bartholomäus Quecksilber in I, 11 (S. 33) folgende Passage:

In unserm Lande
da bin ich zu Hauß
Da geht mir das Glück

34 Vgl. *Moravia. Ein Blatt zur Unterhaltung, zur Kunde des Vaterlandes, des gesellschaftlichen und industriellen Fortschrittes*, Bd. 5, Nr. 30, 14. April 1842, S. 124.

35 Siehe dazu Gerhard Renner, „... da streiten sich die Leut herum ...“ oder Warum wir eine neue Raimund-Ausgabe brauchen, in: *besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch*, *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (*Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien*, Bd. 18), Wien 2006, S. 55–70.

Und die Freude nicht aus
 Ich besitze hier Auen und Wälder
 In Rostein draus die herrlichsten Felder.
 Und Neureisch das so schön wie die Schweitz
 Gehört mein bis nach heiligen Kreutz.
 Und in Teltsch hab ich Häuser sehr viele
 Es ist halt schon so meine Grille
 Daß ich immer in einemfort bau
 denn die meisten sind Alters schon grau.
 In dem Podol hab ich ganze Gaßen
 Von der Altstadt kann ich d'Hälfte verlaßen.
 Und um 'nen verworfenen Schatz
 Kauf ich vielleicht noch den halben Platz.
 Doch das Theater das lieb ich vor Allen,
 Und zwar meinen Freunden zu G'fallen
 Es ist zwar ein ur altes Haus
 Doch zieh ich mein Lebtage nicht aus.

Aus Raimunds „Öst'reicher-Landel“ wird im mährischen Telč „in unserm Lande“, aus der „Schmelz“ der Ort „Rostein“, wo ein Schloss aus dem Besitz der Grafen Podstatzky-Lichtenstein lag, aus der „Brühl“ das Dorf „Neureisch“ in der Nähe von Telč, und die Haupt- und Residenzstadt „Wien“ wird zum Sitz der Familie selbst. Reime auf Ortsangaben innerhalb von Wien wie die „Roßau“ und das „Lerchenfeld“ werden geschickt umgangen, andere Orte ersetzt: „Thuri“ durch „Podol“, „Wieden“ durch die „Altstadt“.³⁶ Statt von der „Jägerzeil“, die bei Raimund für das Theater in der Leopoldstadt steht, wird bloß vom „Theater“ gesprochen, wobei die Situation des Grafen offenbar eine bessere als jene Raimunds war: für ihn ist es nicht notwendig, „den Leuten“, sondern „meinen Freunden“ zu gefallen, und er muss sich keine Sorgen machen, hinausgeworfen zu werden.

Da diese Änderungen bereits im durchlaufenden Text stehen und nicht nachträgliche Korrekturen darstellen, ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass der Bearbeiter die vorliegende Fassung des Stückes erstellt und dann einem Schreiber zur Verfertigung der Reinschrift übergeben hat. Möglicherweise war Graf Leopold II. selbst dieser Bearbeiter; immerhin scheint im *Verzeichniss über die im Theater-Rollenarchive befindlichen geschriebenen Theater-Bücher samt Rollen* ein „lyrisches Gemählde mit Gesang und Tanz in 1 Act“ des Grafen mit dem Titel *Ein halbes Stündchen in Steyermark* auf, zu dem sowohl ein Manuskript (Sign. 57) als auch ein Rollenkonvolut (Sign. 261) erhalten sind.

36 Sowohl „Podol“ als auch „Altstadt“ sind hier als Bezugnahmen auf Prag aufzufassen.

Resümee

Das Theaterleben auf Schloss Telč nimmt unter Graf Leopold II. Podstatzky-Lichtenstein eine besondere Stellung ein. Sowohl die Anzahl der Stücke als auch die Pracht vieler Aufführungen übersteigen, was an Theateraktivitäten von anderen Schlössern in Böhmen und Mähren im 19. Jahrhundert bekannt ist; betreffend die Ausstattung sind vor allem die von Zeitgenossen bewunderten Inszenierungen im Schlossgarten zu nennen, wo auch die Werke Raimunds auf die Bühne gebracht worden sein dürften, da der Theatersaal nicht ausreichend Platz für die notwendige Bühnenmaschinerie sowie das Orchester bot. Dennoch ist auch an anderen Orten in Böhmen und Mähren eine Kontinuität im Bereich der Theaterpflege durch den Adel festzustellen, die bis ins 19. Jahrhundert reicht. Diese gilt es vonseiten der Forschung in den Blick zu rücken.

Ich hoffe, die Forschungen zu den Aufführungen von Stücken Ferdinand Raimunds und Johann Nepomuk Nestroy in Telč sowie den dazu erhaltenen Materialien in der Telčër Schlossbibliothek künftig fortsetzen und damit einen Beitrag zur Rezeption dieser Dichter im Kontext dieses Adelstheaters leisten zu können.

Walter Pape

**„Das Sujet ist unbedeutend“.
Komödie und Posse zwischen Experiment und Routine**

Ich kanns nicht lassen gelten.
Routin und Kunst sind zwei geschiedne Welten.
Franz Grillparzer¹

1. Humanexperimente

Manche zentralen Begriffe in der Literatur-, der Kultur- und der Medienwissenschaft sind Metaphern aus anderen Wissens-, Wissenschafts- und Alltagsbereichen. Die Gattung stammt aus der Biologie, die Datenströme sind von der Geografie hinübergeflossen und das Experiment aus den Naturwissenschaften – so scheint es. Dabei ist der Sprachgebrauch so fließend, dass es nottut, den jeweiligen Verwendungskontext ins Auge zu fassen; *experimentum* ist zweifellos zunächst der Beweis durch die Erfahrung,² später dann, so zuerst wohl bei Francis Bacon, ein Begriff „für die durch menschliches Handeln bewußt herbeigeführte Erfahrung“.³ Das ist im naturwissenschaftlichen Bereich kein Problem, sofern keine Lebewesen beteiligt sind – Humanexperimente haben ja besonders in Deutschland eine düstere Geschichte. Bereits der im frühen 19. Jahrhundert maßgebliche Pädagoge und Psychologe Johann Friedrich Herbart hielt psychologische Experimente „für technisch undurchführbar und ethisch bedenklich“.⁴ Und auch wirkliche heutige ‚Sozialexperimente‘, sei es im Spiel, in der Schule oder in den Sozialwissenschaften, sind bisweilen umstritten,⁵ denn die Simulation kann kaum Rückschlüsse auf ein Verhalten

1 Franz Grillparzer, ‚[In die Stammbücher der beiden Söhne des Prof. der Rechte in Wien Moriz Stubenrauch]‘, in: ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde., München 1960–1965, Bd. 1, S. 522.

2 ‚experimentum, ī, n. (experior), I) der Versuch, die Probe, der Erfahrungsbeweis, Beweis‘, in: Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet*, unveränd. Nachdr. der 8., verb. und verm. Aufl. von Heinrich Georges, 2 Bde., Darmstadt 1998 (Reprint der Ausgabe Hannover 1913–1918), Bd. 1, Sp. 2579.

3 Gerhard Frey, ‚Experiment‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 2, Sp. 868 ff., hier Sp. 868.

4 Eckart Scheerer, ‚Psychologie‘, in: ebd., Bd. 7, Sp. 1599–1653, hier Sp. 1615.

5 Im April 1967 führte der Geschichtslehrer Ron Jones zusammen mit Schülern und Lehrern an der Cubberley High School in Palo Alto ein Experiment durch. Auslöser

im ‚wirklichen Leben‘ geben. Das zeigen auch medienwirksame Sozialexperimente wie *Big Brother*,⁶ die bereits ihre Nachfolger gefunden haben: Jungs, die vor laufenden Kameras flehen, nach Hause geholt zu werden, fieses Mobbing und ein gefährlicher Griff zur Gartenharke – diese Szenen spielen sich in dem kontroversen englischen TV-Format *Boys and Girls Alone* ab. Channel 4 hatte für das Sozialexperiment im Big-Brother-Stil 20 Kinder in abgelegene Häuser an der Küste Cornwalls verfrachtet. Dort verwandelte sich ihr Traum vom Leben ohne Eltern schnell in einen Alptraum. „Welche Regeln stellt der Nachwuchs auf“, wollen die umstrittenen Macher des neuen Fernsehformats wissen. „Wie kommen Kinder klar, die unsere Gesellschaft entweder in Watte packt oder zwingt, viel zu schnell erwachsen zu werden?“ Und: „Wer schafft die bessere Welt – Mädchen oder Jungen?“⁷

Wenn man unter „Gesellschaftsexperiment die Überprüfung von Hypothesen über menschliches Sozialverhalten und der Ausbildung sozialer Strukturen durch ihre Beobachtungen unter Laborbedingungen“⁸ versteht, muss nicht nur der Literaturwissenschaftler sehr schnell erkennen, dass Derartiges einigermaßen gefahrlos nur in der Fiktion möglich ist. Und das wissen wir für die Moderne mindestens, seitdem Émile Zola es auf den Punkt gebracht hat:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.⁹

Und wenn wir dann bei Zola lesen: „Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions.“ („Wir Romanautoren sind Untersuchungsrichter der Menschen und ihrer Leidenschaften.“)¹⁰ – dann

waren Aussagen in der Klasse, dass Verhaltensformen des Nationalsozialismus „bei uns nicht vorkommen könnten“. – http://de.wikipedia.org/wiki/The_Third_Wave (Zugriff: 1. Juni 2011).

6 Christian Schicha, ‚Ein Experiment wie mit Ratten? Big Brother und die „Moraldebatte“, in: *Das Private in der öffentlichen Kommunikation. „Big Brother“ und die Folgen*, hg. von Martin K. W. Schweer, Christian Schicha und Jörg-Uwe Nieland (Fiktion und Fiktionalisierung, Bd. 5), Köln 2002, S. 105–132.

7 Jasmin Fischer, ‚TV-Sender empört mit Big-Brother für Kinder‘, 5. Februar 2009, <http://www.derwesten.de/waz/tv-sender-empoert-mit-big-brother-fuer-kinder-id732119.html> (Zugriff: 1. Juni 2011).

8 Torsten Hahn / Nicolas Pethes, ‚Das zweifache Ende der Utopie. Literatur als Gesellschaftsexperiment in Wezels *Robinson* und Goethes *Wanderjahren*‘, in: *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes (Studien zur Kulturpoetik, Bd. 4), Würzburg 2005, S. 123–146, hier S. 129.

9 Émile Zola, ‚Le roman expérimental‘, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Henri Mitterand, Bd. 10: *Œuvres critiques I*, Paris 1968, S. 1179.

10 Ebd., S. 1180.

erinnert uns das an eine Funktion von Literatur überhaupt: Sie führt uns fiktive Figurenkonstellationen und Handlungen vor, erprobt experimentell auf der Grundlage des jeweiligen Wissens oder der jeweiligen Diskurse, wie sich bestimmte Figuren oder Individuen in bestimmten Situationen und gesellschaftlichen Kontexten verhalten würden. Letztlich beschreibt bereits Aristoteles indirekt den Charakter des literarischen Gesellschaftsexperiments; danach „ist es nicht Aufgabe des Dichters mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“¹¹

Was nun aber die literarischen Gesellschaftsexperimente so komplex macht, sind nicht die von Hippolyte Taine als ‚race, milieu, temps‘¹² auf den vielzitierten Punkt gebrachten individuellen, sozialen und historischen Komponenten, sondern die *Gattungskonventionen*. Zweifellos ist es richtig, dass Literatur „mögliche Szenarien von ungewissem Ausgang“ als Beobachtung zweiter Ordnung inszeniert; wenn jedoch dabei „im besonderen die Erzählliteratur“¹³ im Fokus bleibt, treten die Gattungskonventionen bei dieser am wenigsten konventionellen Schemata verpflichteten literarischen Form nicht derart in den Vordergrund. In der aktuellen Diskussion zu Experiment und Literatur fehlen dann auch in der Regel Hinweise auf spezielle historisch konsistente oder sich wandelnde narrative Strukturen und Erzählmuster. Im Drama jedoch, in Tragödie, Komödie, Posse oder welcher literarischen Form auch immer, sind die literarischen Konventionen unmittelbarer und deutlicher „auf die Kommunikation zwischen Autoren und Rezipienten begründet“.¹⁴

Wenn wir uns jedoch nicht in einer Diskussion von historischem Verständnis wissenschaftlichen Experimentierens und seiner Thematisierung in der Literatur verlieren wollen, bleibt also die Dichotomie einerseits von Literatur als Gesellschaftsexperiment in dem Sinne, dass sie mögliche Versuchs-Szenarien inszeniert, und andererseits von Gattungsschemata, die dieses Experiment entweder stützen oder es in Gattungsschranken verweisen. Komödie und Posse leben von allen dramatischen Gattungen am meisten vom Wiedererkennungswert nicht nur der komischen Figuren, sondern auch der Handlungsstruktur.

11 Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29 (1451b).

12 Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art. Leçons professées à l'École des Beaux-Arts*, Paris 1865, S. 160: „pour expliquer les sentiments d'un temps, on ajoute l'examen de la race à l'examen du milieu“.

13 Michael Gamper, ‚Zur Literaturgeschichte des Experiments – eine Einleitung‘, in: *Es ist nun einmal zum Versuch gekommen. Experiment und Literatur I. 1580–1790*, hg. von Michael Gamper, Martina Wernlin und Jörg Zimmer, Göttingen 2009, S. 9–30, hier S. 16. Vgl. auch Michael Gamper, ‚Dichtung als „Versuch“. Literatur zwischen Experiment und Essay‘, *Zeitschrift für Germanistik* NF 17 (2007), S. 592–611.

14 Wilhelm Voßkamp, ‚Gattungsgeschichte‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin, New York 1997–2003, Bd. 1, S. 655–658, hier S. 656.

Die jeweilige Erfüllung der Gattungsschemata in der Komödie, so meine These, verlangt (und damit fällt endlich der zweite erkenntnisleitende Begriff der Nestroy-Gespräche 2011) eine gewisse *Routine*. Der Begriff ‚Routine‘ kommt im 18. Jahrhundert auf und meint zunächst völlig positiv „durch Übung erworbene Fertigkeit“ oder auch ‚Technik‘.¹⁵ Hermann Hettner beispielsweise spricht 1852 in seiner Abhandlung *Das moderne Drama* im Kontext der erfolgreichen Dramen von Ernst Raupach, Roderich Benedix oder Charlotte Birch-Pfeiffer vom Problem der Routine, das er sowohl im Text als auch in der Performanz auf der Bühne sieht: „Denn wenn man an diesen Stücken gerührt hat, daß sie größtentheils dem Schauspieler vielfach Gelegenheit geben, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen, so ist dies eben bloß die Virtuosität der Routine.“¹⁶ Im Kontext von Hettners postidealisiertem Konzept musste ein solches Urteil negativ konnotiert sein. Die Grundlage für die positiv zu wertende *Routine* der Komödie und ihrer theatralischen Umsetzung ist ihre *Gattungstradition*, sind ihre *Baumuster*, ihre tradierten *Figuren* und *Typen* und ihre tradierte *Sprache und Körpersprache*. Im Carltheater in der Leopoldstadt waren die Gattungserwartungen der Zuschauer und Rezensenten zweifellos festgeschrieben. Ein *stoffliches* Experiment für die Komödie im 19. Jahrhundert und insbesondere für die Wiener scheinen auf den ersten Blick die politischen¹⁷ Komödien um 1848 zu sein, im gegenwärtigen Fall natürlich die Nestroys. Der facettenreiche Politikbegriff, wie er hier verwendet wird, meint mit Max Weber „Machtverteilungs-, Machterhaltungs- oder Machtverschiebungsinteressen“ im öffentlichen Raum.¹⁸

2. Die künftige politische Komödie und die Lokalposse

Hermann Hettner ist in seiner 1852 erschienenen Schrift *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen* unzufrieden mit der Komödie seiner Gegenwart, weil die „gesamte neuere Poesie ihrem ganzen Wesen nach Kunstpoesie“ sei. Die Komödie aber ist für ihn „ihrer innersten Natur nach volksthümlich“,¹⁹ wie seine weiteren Ausführungen zeigen, knüpft er hier an Vorstellungen August Wilhelm Schlegels an, der die Komödie als „demokratische Poesie“²⁰

15 *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. 3: Q–R, Berlin, New York 1977, S. 490 ff., hier S. 490.

16 Hermann Hettner, *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*, Braunschweig 1852, S. 84 f.

17 Grundsätzlich stehen alle literarischen Werke in einem ‚politisch‘-historischen Kontext; und ganz allgemein lässt sich politische Dichtung bezeichnen als „politisch intendierte bzw. politisch gelesene Literatur“. Vgl. Nikolaus Wegmann, ‚Politische Dichtung‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (Anm. 14), Bd. 3, S. 120–123.

18 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 5., rev. Aufl., besorgt von Johannes Winckelmann, Tübingen 1980, S. 822.

19 Hettner (Anm. 16), S. 140.

20 August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner,

verstand. Bereits Lenz hatte 1774 in seinen *Anmerkungen übers Theater*²¹ und dann in seiner Selbstrezension des *Neuen Menoza* apodiktisch von den Komödien der ‚Alten‘ festgestellt: „Die Komödien jener aber waren für das Volk.“²² Hintergrund dafür ist bei Lenz und Schlegel zweifellos die Shakespeare-Rezeption; und Hermann Hettner erhoffte sich mit Gottfried Keller im Blick auf die „Wienerpossen“ für die Zukunft, dass, auch nach antikem Vorbild, „unsere Komödie in einem freien Staate wirkliche Staatskomödie“²³ wird. Erich Joachim May hat in diesem Sinne festgestellt: „Es gibt im Wiener Vorstadttheater keine Trennung von Literatur und Theater wie in Deutschland.“²⁴ Hettner zitiert in *Das moderne Drama* aus zwei für die Nestroy-Rezeption wichtigen Briefen Gottfried Kellers,²⁵ wonach „diese Wienerpossen [...] sehr bedeutsame, und wichtige Vorboten einer neuen Komödie“ seien; Keller schrieb:

Auch hier sind schon eine Menge traditioneller, sehr guter Witze und Situationen, Motive und Charaktere und es fehlt nur die Hand, welche den Stoff reinigt und durch geniale Verarbeitung und Anwendung den großen Bühnen aufzwingt. Ein vortreffliches Element sind auch die Couplets, welche von den Hauptpersonen gesungen werden und gewöhnlich politische oder soziale Anspielungen enthalten. [...] Der deutsche Michel, Belagerungszustand, deutsche Einheit u. s. f. sind meistens der Gegenstand dieser Couplets und ziemlich erbärmlich zusammengereimt, und doch ist in alledem mehr aristophanischer Geist, als in den Gymnasialexerzitien von Platen und Prutz. [...] es ist rührend anzusehen, wie unverkennbar hier Volk und Kunst zusammen, unbewußt, nach einem neuen Inhalte und nach der Befreiung eines allmählich reif werdenden Ideales ringen.²⁶

Und in einem weiteren Brief Kellers heißt es, dass „die künftige politische Komödie [...] aus der jetzigen Lokalposse“ hervorgehen werde, denn das „Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie

6 Bde., Stuttgart u. a. 1962–1967, Bd. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, S. 133.

21 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Schriften*, hg. von Britta Titel und Hellmut Haug, 2 Bde., Stuttgart 1965–1966, Bd. 1, S. 419.

22 Ebd.

23 Hettner (Anm. 16), S. 163.

24 Erich Joachim May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975, S. 89.

25 Hettner (Anm. 16), S. 177–180. Vgl. dazu auch Martin Stern, ‚Die „Wienerpossen“ in Berlin und Gottfried Kellers Hoffnung auf Erneuerung der politischen Volkskomödie‘, *Nestroyana* 30 (2010), S. 85–94; ferner Walter Pape, ‚Der Schein der Wirklichkeit“: Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld‘, in: *Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*, hg. von Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann, Würzburg 2002 [2003], S. 45–59, hier S. 56 f.

26 Gottfried Keller an Hermann Hettner, Brief Nr. 96 vom 16. September 1850, in: Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe in vier Bänden*, hg. von Carl Helbling, Bern 1950–1954, Bd. 1, S. 332 f.

ist kein Produkt literarhistorischer Experimente“.²⁷ Die Wachstumsmetapher „eines allmählich reif werdenden Ideales“ verdeckt, dass hier ein Autor spricht, der gerade selbst sich in Dramentheorien von Aristoteles über Lessing bis hin zu Heinrich Theodor Rötischer einliest;²⁸ durch dessen *Aristophanes und sein Zeitalter* (1827)²⁹ hat er sicher auch Einblick in den „aristophanischen Geist“ erhalten. Keller hatte sich vorgenommen, „mein Glück auf dramatischem Gebiete zu suchen“;³⁰ und sollte scheitern; denn später spricht er nur noch von seinen „dramatischen alten Träumen“.³¹ Und so waren *seine* dramatischen Fragmente eigentlich misslungene Produkte „literarhistorischer Experimente“.

Für Nestroy trifft das nicht zu. Das wird indirekt daran deutlich, dass Nestroy sich nicht in anderen Gattungen als Lustspiel, Posse oder Parodie versucht hat.³² Friedrich Sengle wundert sich darüber: „Nestroys Verzicht auf Experimente im hohen Stil ist nach Raimund erstaunlich und läßt seine geschichtliche Gestalt sehr *geschlossen* erscheinen [...]“.³³ Nestroys Komödien verdanken sich tatsächlich keinem literarhistorischen Experiment wie Raimunds Volkstheater-Versuche. Inwiefern Nestroy routiniert an der tradierten Handlungsstruktur, der typisch Nestroy'schen stilisierten Figurensprache seiner komischen Helden und an der Wiederherstellung der Ordnung im (parodierten?) Happy End festhält und auf welcher Ebene das politische und das Sozialexperiment stattfindet, will ich am Beispiel der beiden meistens als dezidiert ‚politisch‘ angesehenen Possen *Freiheit in Krähwinkel* und *Lady und Schneider* darlegen und Folgendes zeigen: Wenn diese Gattungsroutine sich mit dem stofflichen ‚politischen‘ Experiment verbindet, verschwindet jede Eindeutigkeit und den unterschiedlichsten Rezeptionsweisen wird Tür und Tor geöffnet, wenn den Gattungskonventionen nicht Beachtung geschenkt wird.

Bereits 1980 hat Friedrich Sengle angemahnt, Textanalysen nur „unter Be-

27 Brief Nr. 100 vom 4. März 1851 an Hermann Hettner, in: ebd., S. 354. Auch von Hettner zitiert (Anm. 16), S. 177.

28 Brief Nr. 1209 vom [23. Juli 1849] an Eduard Sulzer (Entwurf aus dem Nachlass), in: Keller, *Gesammelte Briefe* (Anm. 26), Bd. 4, S. 345.

29 Heinrich Theodor Rötischer, *Aristophanes und sein Zeitalter*, Berlin 1827. Rötischer war die Berliner Autorität in Sachen Theater und Theaterkritik, vgl. seine Schriften *Die Kunst der dramatischen Darstellung* (Berlin 1841–1846). Rötischer „vertritt den Bildungsauftrag des Theaters, fordert ein klass. Repertoire u. ein dafür qualifiziertes Publikum; Theaterschulen u. vom ‚Cultus‘ garantierte Gagen sollen den Schauspielerberuf gesellschaftlich emanzipieren.“ Alain Michel, ‚Rötischer, Heinrich Theodor‘, in: *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von Walther Killy, 15 Bde., München 1989–1993, Bd. 9, S. 503.

30 Brief Nr. 1209 vom [23. Juli 1849] an Eduard Sulzer (Entwurf aus dem Nachlass), in: Keller, *Gesammelte Briefe* (Anm. 26), Bd. 4, S. 345.

31 Brief Nr. 403 an Emil Kuh vom 23. Oktober 1873, in: ebd., Bd. 3, 1, S. 168.

32 Eine frühe Ausnahme ist *Friedrich, Prinz von Korsika*, ein „Historisch-romantisches Drama in 5 Acten“ (1831, Uraufführung 18. Dezember 1841, Theater an der Wien).

33 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart 1971–1980, Bd. 3: *Die Dichter*, S. 261.

rücksichtigung des sprach- und gattungsstilistischen Stellenwerts der einzelnen Äußerungen“³⁴ durchzuführen. Wer das nicht beachtet und den Autor in seinen Figuren sucht, kommt wie Günter Berghaus und andere zu solchen dezidierten Formulierungen: „In dieser letzten Phase vor der Revolution tritt uns Nestroy als überzeugter Demokrat entgegen. Seine politischen Aussagen sind reifer, seine Charaktere lebenswahr geworden.“³⁵ Das ist eine häufig anzutreffende Verknennung des Stellenwerts von ‚Realitätsfragmenten‘ oder Bezügen zum ‚Leben‘ in der Literatur. Die beiden ‚politischen‘ Possen *Freiheit in Krähwinkel* und *Lady und Schneider* haben eines gemeinsam: Ein Rezensent attestiert dem ersteren „fast gar keine Handlung“,³⁶ ein anderer Rezensent dem letzteren: „Das Sujet ist unbedeutend“.³⁷ Was aber ist in beiden Stücken diese unbedeutende eigentliche Handlung? Es sind wie immer Geld-, Liebes- und Heiratsgeschichten. Jürgen Hein hat allerdings am Beispiel von *Freiheit in Krähwinkel* von der „Doppelfunktion der Figuren“ gesprochen: Sie seien „einmal Rollenträger des Komödienspiels“, zum anderen hätten sie „politische Rollen im Stück“ inne, „an denen das Für und Wider der Revolution komisch gespiegelt wird.“³⁸

3. *An den Trophäen der Freiheit, an den Barrikaden reich’ ich Ihnen meine Hand*

Wenn die Posse mit ihren beiden Abteilungen ‚Revolution‘ und ‚Reaktion‘ als fiktives Gesellschaftsexperiment verstanden werden soll, müssen wir uns fragen, ob es diese doppelte Funktion wirklich gibt: Gibt es in *Freiheit in Krähwinkel* wirklich Gesellschaftsexperimente in Sachen Politik im Rahmen der traditionellen Handlungsstruktur?

Die Geschichte von *Krähwinkel* ist bekannt:³⁹ Seit Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter*, die 1803 am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurden, gab es „mehr als 15 Stücke Wiener Autoren“ mit diesem Schauplatz, und in

34 Ebd., S. 225.

35 Günter Berghaus, ‚Rebellion, Reservation, Resignation: Nestroy und die Wiener Gesellschaft 1830–1860‘, in: *Viennese Popular Theatre. A Symposium / Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, hg. von W. E. Yates and John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 109–122, hier S. 113.

36 So der Kritiker Wernher in der Zeitschrift *Der Demokrat*, Nr. 158 vom 4. Juli 1848, in: *Stücke* 26/I, 191.

37 So heißt es in der „einzigen positiven zeitgenössischen Rezension des Werkes“ im *Oesterreichischen Courier*, Nr. 33, S. 131, vgl. *Stücke* 26/II, 171.

38 Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys* (Ars poetica: Studien, Bd. 11), Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970, S. 144.

39 Vgl. den Abschnitt „Vorlagen“ in *Stücke* 26/I, 86–97 (John R. P. McKenzie) und das Nachwort von Jürgen Hein in: *Nestroy: Freiheit in Krähwinkel. Posse mit Gesang in zwei Abteilungen und drei Akten*, hg. von Jürgen Hein, bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart 1998, S. 77–88.

Adolf Bäuerles *Die falsche Primadonna in Krähwinkel* von 1818 spielte Nestroy selbst noch im April 1847 die Hauptfigur in Wien. Nietzsche sollte später Kotzebue das „eigentliche Theatertalent der Deutschen“ nennen⁴⁰ und im Zusammenhang mit Kotzebues Stück von der „Kleinheit und Erbärmlichkeit der deutschen Seele“ sprechen und notieren: „Die deutschen Kleinstädter, wie sie Kotzebue gemalt hat – und das Gemälde war gut – sind nach dem Bilde der Weimaraner gemacht, zur Zeit Schillers und Goethes.“⁴¹ Bereits Bäuerles Stück hat einen deutlichen politischen Hintergrund: 1818 wurde in Jena die „Allgemeine Deutsche Burschenschaft“ gegründet, und die Karlsbader Beschlüsse sollten 1819 das Metternich-System einläuten. Anders als bei Kotzebue argumentieren der Bürgermeister – seine „Herrlichkeit“ – und Rummelpuff, Stadtkommandant und Fahnenjunker, bei Bäuerle machtpolitisch. Dieser droht: „Das Volk lacht? Das Volk lamentiert nicht, wenn die Obrigkeit spricht.“⁴² – und jener spielt auch in seiner Sprache mit dem monarchischen Prinzip: „Ich danke, meine Lieben Getreuen, für so viele zweideutige Beweise von parteiischer Anhänglichkeit und niederträchtiger Ergebenheit.“⁴³ Auch die Probleme des Zeitungswesens und die Gestalt des Krähwinkler Redakteurs Piffspitz hat Nestroy von Bäuerle übernommen, und die Rolle des Schauspielers Lustig bei Bäuerle (er spielt die falsche Primadonna Catalani) wird Anregung für Nestroys in fünf Verkleidungen (als Liguorianer, russischer Fürst, Freiheitskommisär, als Diplomat, d. h. Metternich, und als Arbeiter) agierenden Zeitungsredakteur Eberhard Ultra.

Dieser Zeitungsmensch ist jedoch keineswegs ein „lebenswahrer“ Charakter, und man kann auch nicht sagen, dass es sich bei seiner Rolle und bei dem, was um ihn und durch ihn geschieht, um eine „satirische Darstellung wirklicher Vorgänge“ handelt.⁴⁴ Man sollte, darauf weist Sengle hin, sich nicht durch Zitationen und Anspielungen auf Personen und Ereignisse dazu verleiten lassen, „Lustspiel- und Realgeschichte“ zu verwechseln.⁴⁵ Tatsächlich ist das Stück, wie Michael Perraudin festgestellt hat, „auch und vor allem ein gewaltiger Katalog der Klischees, welche die Revolution selbst erzeugt hatte“.⁴⁶ Die Revolution

40 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., München, Berlin 1980, Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 448 (Vermischte Meinungen und Sprüche 170).

41 Ebd., Bd. 11: *Nachgelassene Fragmente 1884–1885*, S. 568 (Fragment 36 [41] und [40]).

42 Adolf Bäuerle, *Die falsche Primadonna in Krähwinkel*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, 2 Bde. (= Alt-Wiener Volkstheater, hg. von Otto Rommel, Bde. 5 und 6), Wien [1910], Bd. 2, S. 117.

43 Ebd., S. 109.

44 So Jürgen Hein in seinem Nachwort zur Reclam-Ausgabe von *Freiheit in Krähwinkel* (Anm. 39), S. 85.

45 Vgl. Sengle (Anm. 33), Bd. 3, S. 248.

46 Vgl. weiter Michael Perraudin, ‚Das Klischee, Johann Nestroy und die Wiener Revolution von 1848‘, in: *Bewegung im Reich der Immobilität: Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*,

selbst bildet nur den Bezugsrahmen, hat jedoch nichts mit der Handlung zu tun. Die Revolution in Wien kann man auch nicht zu der Zeit, als Nestroy das Stück schrieb und zu der es aufgeführt wurde, als bereits gelungen bezeichnen.⁴⁷

Schon mit dem Auftreten Ultras wird das fiktive Experiment deutlich: Die Handlung spielt nicht in Österreich, sondern in einer Kleinstadt Deutschlands. Wir wissen und Nestroy wusste zweifellos auch, dass nicht nur Berlin und Wien die deutschsprachigen Zentren der Revolution waren, sondern dass der „revolutionäre Funke“ auch auf deutsche Kleinstädte übersprang:⁴⁸ Im badischen Offenburg wurden bereits am 27. Februar 1848 erste Programmpunkte aufgestellt.⁴⁹ Nestroys Krähwinkel hat mit der Ernsthaftigkeit der revolutionären Bestrebungen in deutschen Kleinstädten nichts gemein. Ultra glaubt zu wissen, was Krähwinkel zur Revolution fehlt: „Krähwinkel hat keine Studenten“. Dafür sorgt dann Frau von Frankenfrey mit den aus Geld- und Liebesinteresse als Studenten oder Akademiker verkleideten Frauen. Auch die Gestalt Ultras bleibt diffus: „Aus dem glorreichen freiheitstrahlenden Österreich führt mich mein finsternes Schicksal nach Krähwinkel her.“ (*Stücke* 26/I, I, 7) Welches „finstere Schicksal“ ihn nach Krähwinkel führt, erfahren wir nicht.

Ultra singt zwar sein Lied vom ‚Zopfensystem‘ und wächst im Couplet wie die meisten Nestroy’schen Protagonisten über sich und sein Figurenbewusstsein hinaus; das liegt daran, dass in diesen Textpassagen die dramatische Sprache mehrere Funktionen hat. Sie ist selbstverständlich expressiv, drückt die innere Verfasstheit aus, aber sie ist zugleich metasprachlich, das heißt, sie geht über den Horizont des Vortragenden hinaus, vor allem was Ultras Fertigkeit in Wort- und Sprachspielen angeht. Seit Shakespeare gelten solche metasprachlichen Sprachspiele als typisch für die Komödie.⁵⁰ Von größter Wichtigkeit ist also, dass er ohne Zuhörer auf der Bühne im leeren Wirtssaal singt, wie ja alle

hg. von Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher (Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 5), Wien, Köln, Weimar 2001, S. 390–411, hier S. 407.

47 Vgl. Hinrich C. Seeba, ‚Die Sprache der Freiheit in Krähwinkel. Anmerkungen zu Nestroys Revolutionssatire‘, in: *Austriaca. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag*, hg. von Winfried Kudszus und Hinrich C. Seeba, Tübingen 1975, S. 127–147.

48 Horst Zecha, Leiter des Kultur- und Schulamts Sindelfingen: Sindelfingen in den Revolutionsjahren 1848/49: „Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass die Unruhen von 1848/49 auch in der Kleinstadt Sindelfingen ihren Widerhall fanden.“ <http://www.zeitreise-bb.de/sindelf/sindelf/gesch/revolu.html> – Zugriff: 25. Juni 2011 (Quelle: *Sindelfinger Chronik: Berichte, Zahlen, Daten, Fakten*, hg. von der Stadt Sindelfingen, 32.1991/95 [1998]). Vgl. auch *Mainz und Rheinhessen in der Revolution von 1848/49* (Mainzer Geschichtsblätter, H. 11), Mainz 1999; oder: Mark Häberlein, *Waldkirch in der Revolution von 1848/49. Aufruhr und Repression in einer badischen Kleinstadt* (Schriften zur neueren Waldkircher Stadtgeschichte, Bd. 7), Waldkirch 1998.

49 Theodor Schieder, *Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich* (= *Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte*, hg. von Herbert Grundmann, 9., neu bearb. Aufl., Bd. 15), München 1975, S. 80.

50 Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München 2001, S. 164.

Nestroy'schen Helden ihre Couplets ohne Kenntnis der Mitspieler singen; die Couplets sind deshalb keineswegs im Ganzen der Figur, ihrer Psychologie und ihren Handlungen zuzurechnen. Höchstens hier und in ihren sonstigen Wort- und Sprachspielen haben die Figuren die doppelte Funktion, die ihnen bisweilen zugeschrieben wird. Auch Ultras Monologisieren von kleinen Freiheiten und Rechten und der großen Freiheit, die allerdings nicht mit Inhalt gefüllt wird, wird nicht handlungsrelevant. Ähnlich wie einige zentrale Figuren Nestroys – Titus Feuerfuchs, Nebel und andere – ist der Journalist Ultra ein Fremder, schreibt Zeitungsartikel, die verboten werden, und analysiert die Lage in Krähwinkel, die revolutionsreif sei:

Alle Revolutionselemente, alles Menschheitempörende, was sie wo anders im Großen haben, das haben wir Krähwinkler im Kleinen. Wir haben ein absolutes Tyrannerl; unsern Bürgermeister, wir haben ein unverantwortliches Ministeriumerl, ein Bürokratierl, ein Censurerl, Stadtschulderln, weit über unsere Kräfte, also müssen wir auch ein Revolutionerl und durch's Revolutionerl ein Constitutionerl und endlich a Freieyterl krieg'n. (ebd., I, 8, 21/5–13)

Er ist Schreiber, redet und handelt nicht. Was aber macht, so Nestroys Ansatz, einen Menschen des Wortes zu einem der Tat? Der Aufruhr beginnt bekanntlich mit dem Zerschlagen des Haslingers von Ratsdiener Klaus, also des Symbols für Macht und Prügelstrafe, durch die „Krähwinkler-Bürger“ (ebd., I, 8/9, 21–22). Ultra will eine Rede halten: „Das ist der Moment zu einer begeisternden Rede. (*Steigt auf einen Stuhl.*) Meine Herrn –“, doch alle schreien nur „Vivat“, und von Phrasen begleitet folgt er „in großartiger Begeisterung“ den Krähwinklern zu einer von diesen vorgeschlagenen „Verabredung zu einer großartigen Katzen-Musik“ (ebd., I, 10, 22–23).

Parallel zu diesen und anderen klischeehaften ‚revolutionären‘ Handlungsfetzen eines Kollektivs⁵¹ – viele wollen nur „A Bissel Revolution anschau'n.“ (ebd., II, 11, 48/28) – und dem wenig aktiven Mitgerissensein des dem handlungsfernen Wort verpflichteten Journalisten Ultra laufen die Liebeshandlungen und speziell die Ultras. Eigentlich ist Ultra überhaupt kein Revolutionär: Als er aus Krähwinkel ausgewiesen werden soll, antwortet er auf die Frage von einem der beiden subalternen Beamten, die zugleich die beiden anderen Liebhaber sind, was ihm „denn soviel an Krähwinkel“ liege:

ULTRA. An Krähwinkel gar nix, aber Alles an dieser unbekannten Dame, die mich ganz damisch macht, wie sie g'sagt hat, „das is mein Mann“ – merkwürdig wie mich da alle Wonnen des Ehstands durchschauert haben; o, er hat recht, jener populäre Philosoph, wenn er so klar sagt, daß das „Seyn“ Begriffsagregat mit markierten electro-magnetisch-psychologisch-galvanoplastischen Momenten ist.

51 Siehe dazu den Aufsatz von Michael Perraudin (Anm. 46).

WILLIBALD. Ihr Zustand scheint bedenklich. Was wollen Sie thun?

ULTRA. Den Bürgermeister stürzen, und auf den Trümmern der Tyranney den Krähwincklern ein Freyheits-Dom, und mir einen Hymen-tempel bauen! Das ist gewiß eine schöne Unternehmung. (ebd., I, 15, 28/19–32)

Dabei hat es bei ihm unmittelbar davor noch geheißen: „Mich in Verdacht einer Heuraths-Idee zu haben! Ehestand is Slavery, und ich bin Freyheit durch und durch; mein Blut is rothe Freyheit, mein Gehirn is weiße Freyheit, mein Blick is schwarze Freyheit, mein Hauch is glühende Freyheit.“ (ebd., I, 12, 24/13–17) – dabei waren die Fahnen des Deutschen Bundes Schwarz-Rot-Gold, und am 2. April stecken Studenten „die schwarzrotgoldene Fahne [...] an der Turmspitze des Stephansdomes auf“.⁵² Als jedoch die vom Bürgermeister einer Erbschaft wegen begehrte „unbekannte Dame“, die Frau von Frankenfrey (die eigentlich nur um ihre Erbschaft bangt), zu Ultra, der gerade ein Plädoyer gegen die Zensur gehalten hat (der Bürgermeister wollte ihn zum Zensor und damit mundtot machen), den von ihm missverstandenen Satz „Sie sind mein Mann!“ (ebd., I, 14, 27/26) sagt, vergisst er seine Rede von der Sklaverei des Ehestandes.

Mit seinem komischen Pathos – „Krähwinklern ein Freyheits-Dom, und mir einen Hymentempel“ – und mit seiner unsinnigen Verkündigung am Ende des Revolutionsteils von *Freiheit in Krähwinkel* ist er kein Revolutionär, sondern er spielt ihn nur: Er tritt auf „*als Europeischer Freyheits- und Gleichheits-commissär, er ist fantastisch mit Siebenfärbigen Bändern geschmückt, und trägt statt Federn, Fahnen auf dem Hut*“:

Ich verkünde für Krähwinkel Rede- Preß- und sonstige Freyheit; Gleichgiltigkeit aller Stände; offene Mündlichkeit; freye Wahlen nach vorhergegangener Stimmung; eine unendlich breite Basis, die sich erst nach und nach auch in die Länge ziehen wird, und zur Vermeidung aller dießfälligen Streitigkeiten, gar kein System. (ebd., II, 16, 52/9–12 u. 19–24)

Das Krähwinkler Gesellschaftsexperiment lässt sich also folgendermaßen beschreiben: Ein Journalist mit unbekanntem „finsterem Schicksal“ lebt in phrasenhafter Widersprüchlichkeit, seine Auftritte bei den Kleinbürgern als Liguorianer, russischer Fürst, Freiheitskommissär, als Diplomat, d. h. Metternich, und als Arbeiter, die als Studenten und Akademiker verkleideten Damen und die Schlusszene auf der Barrikade sind tatsächlich eine spielerische Versuchsanordnung, die zwar Versatzstücke aus der Revolution aufnimmt, allerdings als Maskerade und mit Blick auf ein von der Gattung garantiertes gutes Ende.

Die Figuren haben keine Doppelfunktion als „Rollenträger des Komödien-spiels“ und als „politische‘ Rollen“,⁵³ sondern es wird gezeigt, dass die Privat-

52 *Stücke* 26/I, 109 („Zur Geschichte der Wiener Revolution von 1848“).

53 Siehe oben Anm. 38.

interessen, wie das Komödienspiel es verlangt, die Figuren primär leiten: Auch die Studenten-Verkleidungsaktion der Damen hat nichts mit Revolution zu tun, sondern ist privat motiviert durch ‚Liebesgeschichten und Heiratssachen‘. Nestroy ist, wie Zola es später fordert, der „Untersuchungsrichter der Menschen und ihrer Leidenschaften“.⁵⁴ Auch das Interesse an Zensur und Redefreiheit stellt letztlich das berufliche *Privatinteresse* Ultras wie Nestroys dar, das jenen mit der verwitweten Erbin Frankenfrey verbindet. Peter von Matt hat den Zusammenhang von Revolution, Zensur und Nestroys privater Angst herausgearbeitet. Ultra, der Protagonist ohne Lebensgeschichte, der „propagandistische Ausländer“, wie ihn der Bürgermeister nennt (ebd., I, 14, 28/11–12), führt vor, inwiefern im kleinbürgerlichen Umfeld die Revolution nur partiell gelingen kann. Über Phrasen und Klischees hinaus darf nichts konkret angesprochen werden – Ultra verkündet ja deshalb „zur Vermeidung aller dießfälligen Streitigkeiten gar kein System“:

ULTRA (*von der Seite rechts auftretend mit einer Fahne, zu FRAU V. FRANKENFREY*). Darf ich Sie nun an Ihre ersten Worte zu mir erinnern, allwelche lauteten „Sie sind mein Mann“ –?

FRAU V. FRANKENFREY. Von den Trophäen der Freyheit, von den Barrikaden herab, reich’ ich Ihnen meine Hand. (ebd., III, 24, 77/6–10)

4. In der Nähe der Zwei Kammern sollt immer noch ein Spekkammerl sein

Wortspiele, ironisierte Phrasen und parodiertes Pathos, Liebesgeschichten gehören für den Routinier Nestroy zur Gattung Posse. Aber sie gehören nicht in den Kontext einer Revolution im Sinne eines dramatischen stofflichen Experiments, auch wenn Günter Berghaus im Hinblick auf *Lady und Schneider* formuliert: „In der Gestaltung der Figur Heugeig’ns drückt sich Nestroys Kritik an der 48-er Revolution aus.“⁵⁵ Nestroy exemplifiziere an ihm, „warum dieses demokratische Experiment auf die Dauer nicht gelingen konnte.“⁵⁶ Das wäre natürlich eine Revolutionierung der Geschichtsschreibung durch Nestroy.

Wie sieht das Verhältnis von Experiment und Routine bei *Lady und Schneider. Posse mit Gesang in 2 Acten* aus? John R. P. McKenzie ist der Meinung, dass „die Persiflage der politischen Rhetorik und vor allem Metaphorik, die Heugeigns Denken bestimmt“,⁵⁷ im Mittelpunkt des Stückes stehe. Peter von Matt dagegen sieht die Panikszenen in Nestroys Stücken wie *Lady und Schneider* aus der persönlichen panischen Angst Nestroys im Kontext von Zensur

⁵⁴ Zola (Anm. 9), S. 1180.

⁵⁵ Günter Berghaus, *Nestroys Revolutionspossen im Rahmen des Gesamtwerks. Ein Beitrag zur Bestimmung von Nestroys Weltanschauung auf dem Hintergrund der österreichischen Sozialgeschichte des Vormärz*, Diss. FU Berlin 1977, S. 242.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ *Stücke* 26/II, 1.

und Revolution entstehen. Es gehe, so Eva Reichmann, Nestroy grundsätzlich um die positive Darstellung des Festhaltens an aus der Tradition überkommenen Wert- und Ordnungsvorstellungen, als Antwort auf den „Wertzerfall seiner Zeit“.⁵⁸ Und so spricht Bruno Hannemann zu Recht von der „Privatisierung der Politik“ bei Nestroy.⁵⁹ Das Experiment in den beiden Stücken besteht letztlich darin, dass die stoffliche Hereinnahme von Politik und Revolution die (Haupt-)Figuren eigentlich nicht tangiert und damit das Experiment in der ‚Routine‘ der Gattungskonventionen gleichsam aufgelöst wird. Wie für Ultra beides nur Spiel ist, um die reiche Witwe zu heiraten, so verdeutlicht Heugeigns scheinbar politisches Streben nichts anderes, als was schon Jahre zuvor Titus Feuerfuchs, Nebel und andere bei Nestroy wollten: nach oben. Titus Feuerfuchs, nachdem er die schwarze Perücke aufgesetzt hat: „Meine Karriere geht an, die Glückspforte öffnet sich“ (*Stücke 17/II*, I, 13, 20/2); Heugeign zu Restl, der berichtet, wie Heugeign bei einer politischen Versammlung ausgebuht wurde („Da haben a Paar ‚Me!‘ gschrien“): „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*, I, 10, 23/11 u. 13–16)⁶⁰ Auftrittslied und Monolog Heugeigns – er ist auch hier wie meist bei Couplets allein auf der Bühne – haben zwar die besagte doppelte Funktion, allerdings zeigt er sich dort bereits als Wirrkopf, bei dem alles aus einer Perspektive wahrgenommen wird; nur an einer Stelle spricht er die metasprachliche Funktion seiner Rede direkt an und verlässt damit sein Figurenbewusstsein:

Nur Ein Gschäft thut z’kurz kommen,
Was, metaphorisch genommen,
Grad z’thun hat am Meisten,
Das sind d’Sattler, die leisten
Enorms in der Zeit,
Wo von gestern auf heut
Hunderttausend von Leut
Habn umgesattelt so gscheidt. –
Und kein Einzger von Alln
Thut dem Sattler was zahl’n. (ebd., I, 8, 16/25–34)

Doch wenn er im folgenden Auftrittsmonolog ein geträumtes Gespräch mit einem Professor erzählt, geht er darin auch über das eigene Figurenbewusst-

58 Eva Reichmann, *Konservative Inhalte in den Theaterstücken Johann Nestroys*, Würzburg 1995, S. 16.

59 Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl: zum Ende der Wiener Komödie* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 215), Bonn 1977, S. 101.

60 *Stücke 26/II*, XVII: „Unterstreichungen bezeichnen Textstellen, die in der Handschrift unterstrichen sind.“

sein hinaus und beantwortet wirklich politische Fragen meist mit einer Politisierung des Privaten:

(*Professors Ton.*) „Bene! Sind Sie für das Ein- oder Zwey-Kammer-System?“ (*Eigner Ton.*) „Ich bin für das dritthalb Kammer-System, denn in der Nähe der Zwei Kammern sollt immer noch ein Spekkammerl sein –“ (ebd., I, 8, 17/30–31)

Außerhalb des Monologs vermutet er überall Politisches, nimmt alles als politisch intendiert wahr, redet bei allem, auch in Liebesdingen, in politischen Begriffs- und Sprachspielen, wie etwa in der Erinnerung daran, dass er seine Braut Linerl bei der flüchtigen Begegnung mit dem Grafensohn Friedrich gesehen hat:

HEUGEIGN (*höchst aufgebracht*). Du hast 'n gsehn, diesen Hautevoléerer mit der herablassenden Lieb, der beim schönen Gschlecht für Freiheit und Gleichheit schwärmt, und auch überall gleich so frey is? Den hast du gsehn?! Fahr ab aus dem Reichstag meiner Gefühle! ich hab dich gewählt unter Tausenden, ich bin dein Wahlmann, jetzt kriegst du aber das unbändigste Mißtrauens-Votum von mir. (ebd., I, 9, 20/7–14)

Die mehrfach kodierte Rede meint auf der Ebene der Figurenpsychologie die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit und das naiv fixierte Aufwärtstreben des „politisch großwahn sinnigen Vorstadtschneiders“⁶¹ vor dem Hintergrund des „Umschwungs der Zeit“ (so im Refrain ebd., I, 8, 15–16). Man kann manche von dessen Aussagen wie die „Wiener Kulturpolizei“ ernst nehmen und dann in *Lady und Schneider* „die förmliche Distanzierung des Autors von der demokratischen Bewegung“ sehen.⁶² Der Bezug zur Wiener ‚Wirklichkeit‘ bestimmt sich in der Rezeption danach, wie der Zuschauer oder Leser die Akzente setzt, wie und ob er die unterschiedlichen Aussageebenen insbesondere der Sprachspiele zu unterscheiden weiß. Ist dies nicht der Fall, so kann – was ja die These war – jede Eindeutigkeit verschwinden, da dann den Gattungskonventionen keine Beachtung geschenkt wird: Die Stücke stehen weder aufseiten der Revolution noch auf der der Reaktion, sondern aufseiten des Komödien-spiels.

Ironisch ist natürlich auch das Schlusswort Heugeigns. Obwohl die Regieanweisung erläutert: „HEUGEIGN (*sich Raison machend*)“, fährt Heugeign mit den Wortspielen fort: „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 diese hintanzuhalten, braucht man die ganze Politik für sein Haus.“ (ebd., II, 30, 80/11–16) Die konservativen Kritiker und Revolutionsgegner freut na-

61 Peter von Matt, ‚Nestroys Panik‘, in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München, Wien 1994, S. 134–148, hier S. 143.

62 Ebd.

türlich solch ein Schluss mit der Bloßstellung des Kommunismus, dem ja damals auch Promiskuität vorgeworfen wurde, wenn auch durch einen naiven Schneider, der nichts durchschaut. Das stoffliche Sujet, das Experiment mit einer Handlung mit scheinbar politischem Hintergrund bleibt, genau wie bei *Freiheit in Krähwinkel*, unbedeutend. Heugeign selbst hat das ja erkannt und sagt „(im Tone des Vernichtetseins). Also gar kein politischer Hintergrund?“ (ebd., II, 30, 80/6–7)

Nestroys Festhalten an der traditionellen Komödienhandlung, an den komödientypischen metasprachlichen Sprachspielen und an den Figurentypen drängt die Politik in den Hintergrund. Wenn es bei Goethe einmal heißt: „Des tragischen Dichters Aufgabe und Tun ist nichts anders, als ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment dargestellt, in der Vergangenheit nachzuweisen“, ⁶³ so gilt für die Komödien Nestroys, dass sie dasselbe für die Gegenwart leisten. Wer jedoch immer noch die beiden Komödien als gelungene Experimente politischer Komödien verstehen zu müssen glaubt, dem kann ich nur mit Hyginus Heugeign zurufen: „Dem vergönn ich das Mißverständnis und seine Folgen.“ (ebd., II, 29, 79/22–23)

63 Johann Wolfgang von Goethe, „Maximen und Reflexionen (Nr. 920)“, in: ders., *Werke*, hg. von Erich Trunz, Bd. 12, 7., überarb. Aufl., München 1973, S. 495.

Im „Gorgonenantlitz des Schicksals“?

Johann Nestroys Geschichtsauffassung zwischen Routine und Experiment

1. Einleitung

Hegel bestimmt Geschichte in der *Phänomenologie des Geistes* als eine von „Verdopplung“ gezeichnete „Bewegung“¹ und als ein „Spiel der Kräfte“.² Hegels Dialektik ist bekanntlich eine ‚Dialektik des Fortschritts‘, bei der das Selbstbewusstsein über „das doppelsinnige Aufheben seines doppelsinnigen Andersseins“ und die „doppelsinnige Rückkehr *in sich selbst*“³ zur „Freiheit“ gelangt. Demnach definiert Hegel die Weltgeschichte in seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* als „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“.⁴ Nestroy dagegen ist für seine Fortschrittsskepsis bekannt, wie sie etwa in folgender Aussage aus *Der Schützling* zum Ausdruck kommt: „Ueberhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer aussieht, als er wirklich ist.“ (Stücke 24/II, 91) Nestroys Werk ist somit eine Problematisierung und Rücknahme des Hegel’schen Fortschrittsoptimismus. Was Hegel und Nestroy aber gemeinsam haben, ist, dass sie beide „die Bewegung“ und das „Spiel der Kräfte“ instrumentalisieren, um ihre Modelle der menschlichen Entwicklung und Geschichte zu entwerfen. Dass Nestroy auf Hegel oder zumindest auf dessen auch im populären Diskurs präsenste Ideen wie die Herr-Knecht-Dialektik zurückgreift und in Dialog mit ihm tritt, wird aus der Posse *Einen Jux will er sich machen* deutlich, wo die Hegel’sche Dialektik fast wortwörtlich zitiert wird: „Grad jetzt auf der Gränze zwischen Knechtschaft und Herrschaft, mach ich mir einen Jux.“ (Stücke 18/I, 28)

Während in der Nestroy-Forschung communis opinio ist, dass Nestroys Dialektik zwischen Routine und Innovation, zwischen Anpassung und Auflehnung, zwischen Rebellion und Resignation, zwischen zentrifugaler und zentripetaler Bewegung angesiedelt ist, sind die genauen Parameter dieses Spannungsfeldes noch nicht abgesteckt worden und die konkreten Muster und Mechanismen dieser „Bewegung“ und des „Spiels der Kräfte“ noch nicht ausgelotet. Jürgen Hein verweist zu Recht darauf, dass in Nestroys Werk verschiedene „Möglichkeiten der Wirklichkeitsbewältigung“⁵ realisiert werden,

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart 2003, S. 140.

2 Ebd., S. 141.

3 Ebd.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 2002, S. 61.

5 Jürgen Hein, *Johann Nestroy*, Stuttgart 1990, S. 56.

bei denen auch unterschiedliche Rollen zum Vorschein kommen. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, diese Modelle zu konkretisieren und anhand mehrerer Texte von Nestroy die jeweils unterschiedlich konturierten Entwürfe im Spannungsfeld zwischen Routine und Experiment auf verschiedenen Ebenen aufzusuchen.

2. Im Strudel der Routine

2.1. Entzauberung und Profanierung der Routine

Nestroys Dramen bieten beeindruckende und aufschlussreiche Darstellungen des Lebens in der Routine.

Die Routine wird schon in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* von Stellaris und den anderen Göttern mit Ordnung gleichgesetzt. Diese Ordnung wird bei Nestroy aber aus dem transzendentalen Bereich in die ökonomische Sphäre herabgerissen und drastisch entweiht: Zu den Bausteinen der Ordnung gehören „Vermögen“ (*Stücke* 5, 139), „Reichthum“ (ebd.), „gold’ne Pforte“ (*Stücke* 5, 137), „haushalten“ (*Stücke* 5, 138) usw. Zugleich macht Nestroy deutlich, dass diese Ordnung, die auch moralische Postulate⁶ beinhaltet, mit Machtstrukturen und Hierarchien verbunden ist, welche die Erhaltung der Ordnung überwachen. Diese Hierarchien werden sogar choreografisch durch den „Halbkreis“ (*Stücke* 5, 137) veranschaulicht, in den sich jeder der Zauberer von sich aus stellt. Trotz dieser klaren Positionierung signalisiert der Halbkreis aber schon die Möglichkeit einer Öffnung. Auch die „gold’ne Pforte“ hinter Stellaris ist eine Verheißung von Glück und eine Verlockung, die die illusorische Stabilität der bestehenden Ordnung entlarvt, aber auch neue Möglichkeiten verspricht und den Ausbruch der Söhne initiiert. Am Kontrast zwischen der „gold’ne[n] Pforte“ des Stellaris und den „Pfade[n] der Ordnung“ (ebd.), die mit „Beschäftigung“ (ebd.) verbunden sind, wird die Verflechtung zwischen Geld, Macht und Moral, die Verlogenheit der Ordnung und die Verklärung der Macht durch ethische Grundsätze ersichtlich. Hinter der festen und friedlich-feierlichen Fassade der Routine treten die Konflikte, die ökonomischen Interessen und die Machtkonstellationen hervor. Nestroys Texte – auch die Zauberposse *Der böse Geist Lumpacivagabundus* – sind eine Entzauberung der Routine.

Das obige Beispiel mit den Zauberern legt den Automatismus der Handlungen der innerhalb der Ordnung befindlichen Personen offen, der mit einem eingeschränkten Blick einhergeht. Die Figuren sind an die festen Strukturen gefesselt, die ihnen die Illusion von Sicherheit geben. Die Wiederholung ist der für die Routine typische Mechanismus, der bei Nestroy aber meist mit einer Duplizität und Spaltung einhergeht. Wie in *Der böse Geist Lumpacivagabun-*

6 Vgl. „Mores“ (*Stücke* 5, 137), „Pfade[...] der Tugend“ (*Stücke* 5, 139) und „Bravheit“ [„Ja, dann würden wir brav!“] (*Stücke* 5, 138).

dus, wo die Welt in eine göttliche und in eine menschliche Sphäre gespalten ist, erscheint die Welt auch in *Zu ebener Erde und erster Stock* als gespalten und somit auch das Phänomen der Routine in zwei verschiedenen Ausprägungen – „zu ebener Erde und im ersten Stock“. Die Wiederholung ist „zu ebener Erde“ von Einschränkung und Marginalisierung begleitet – bei Schluckers wird die Routine z. B. am eingeschränkten Radius der Bewegungen der Figuren erkennbar: „Frau Sepherl geht ängstlich auf und nieder [...]“ (*Stücke 9/II*, 8), und „[...] die Kinder stehen ängstlich zur Seite“ (ebd.). Die Wiederholung prägt das Leben dieser Protagonisten auch, weil sie von Plutzerkern, Zuweg und Zech unablässig mit Geldforderungen bedrängt werden (vgl. „Wird’s einmahl werden, oder nicht? Wann krieg’n wier unser Geld?“ [*Stücke 9/II*, 9]) und weil diese Herren ankündigen, „alle Tag“ ein „Spectakel“ bzw. „Scandal“ machen zu wollen (*Stücke 9/II*, 10). Nestroy illustriert die vollkommene Banalisierung des bürgerlichen Lebens, geht es doch hier nur um „Fleisch“ und „Schmalz“ (*Stücke 9/II*, 9), die aber gewalttätig zum „Spectakel“ aufgewertet werden. „Fleisch“ und „Schmalz“ – die Synonyme des Lebens in der Routine – liegen jedoch der Dauerbedrohung des Menschen im bürgerlichen Alltag wie im Falle der Schluckers zugrunde. Gleichzeitig erklärt der arme Tandler Schlucker, dass er den „Liebeshandl“ (*Stücke 9/II*, 21) zwischen seinem Sohn und dem „Goldfuchsische[n] Fräuln“ (*Stücke 9/II*, 20) ohne „Spectakel“ beenden wird (*Stücke 9/II*, 21), womit Nestroy die völlige Verkehrtheit der Zustände anzeigt: das Banale wird spektakulär aufbereitet, während ernsthafte Angelegenheiten ohne viel Aufsehen erledigt werden. Schluckers Absicht, das Problem ohne „Spectakel“ aus der Welt zu schaffen, resultiert aber nur daraus, dass er lediglich die Meinung des reichen Herrn von Goldfuchs reproduziert: „[...] sie soll bedenken, daß wier zwar schlechte Leut’ seyn, daß man uns aber nichts Armes nachsagen kann.“ (ebd.) Die ‚Schluckers‘ der Nestroy’schen Welt halten sich krampfhaft an die Routine, deren Grundsätze von Herrn von Goldfuchs diktiert werden. Sie wiederholen diese Grundsätze, weil sie fürchten „was uns der alte Herr von Goldfuchs für eine Historie anfanget [...]“ (ebd.). Dass diese auf Furcht beruhende Ordnung mit festen, leeren, ewig wiederholten Formeln gestützt und mühevoll zusammengehalten wird, erkennt man am Rahmen, den der Satz „[...] ich hab’ jetzt einen notwendigen Gang“ (ebd.) um Schluckers Kommentar bildet. Dass der „Wunsch“ des „Herrn“ die ganze Routine bestimmt, erkennt man sofort auch im ersten Stock. Auch hier ist die Routine am ritualisierten Ablauf ablesbar, auch hier wird von Nestroy die Unschuld der Routine zerstört – die Ordnung funktioniert nur, denn „Die Tafel trägt uns Geld[,] ein jeder was erhält.“ (*Stücke 9/II*, 9) Die Nähe zum „Herrn“ eröffnet jedoch Wege zum Erfolg, welche den Protagonisten „zu ebener Erde“ verwehrt bleiben.

Eine weitere Tendenz der Routine offenbart sich in Weinberls antizipierten Reminiszenzen aus *Einen Jux will er sich machen*, wo er das „Magazin der Erinnerung“ und die „Gwölbthür der Vorzeit“ im Alter wieder aufmacht und

„die Waren von ehemals“ (*Stücke 18/I, 27*) wieder hervorholt. In Anlehnung an Freuds Kommentar zu dieser Aussage in *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905)⁷ lässt sich hier die Tendenz der Routine erkennen, auch der Zukunft ihren Stempel aufzudrücken sowie alle Zeitstufen, d. h. die Geschichte, zu „unifizieren“ und gleichzeitig durch ihre Gewöhnlichkeit und Banalität zu „degradieren“. Der „unifizierende“ Nenner und das Hauptattribut des Lebens in der Routine ist hier die „Ware“ – eine Einsicht, mit der Nestroy dem „Schicksal“ als geschichtlicher Instanz den Boden entzieht.

2.2. Nestroys ‚Psychopathologie des Alltagslebens‘

Nestroy zeigt auch eine recht breite und genau profilierte Palette der mit der Routine verbundenen psychologischen Befindlichkeiten auf.

Die vier Typen in *Das Haus der Temperamente*, die zugleich vier Modelle der Routine repräsentieren, sind auf den ersten Blick deutlich – etwa durch charakteristische Farben – voneinander abgegrenzt. Doch Nestroys psychologische Kunst besteht darin, dass er den konventionellen Rahmen der alten Temperamentenlehre transzendiert, um auf den pathologischen Untergrund der Routine aufmerksam zu machen, der alle vier Temperamente verbindet.

So begnügt sich der Autor nicht mit der Zurückführung von Trübs Leid auf sein angeborenes melancholisches Temperament. Er lenkt den Blick auf weitere Ursachen für Trübs Traurigkeit und präsentiert die Gegenwart dieser Figur als völlig von seiner unbewältigten Vergangenheit dominiert. Die Routine ist keine Oase der Zufriedenheit, sondern lediglich ein Appendix der Vergangenheit. Trüb verherrlicht zwar seine Tochter, betrachtet sie jedoch nur als eine ‚Neuaufgabe‘ seiner Frau. „Der Wille“ (*Stücke 13, 20*) seiner verstorbenen Frau ist ihm „ein heiliger Befehl“ (*Stücke 13, 19*), der sein jetziges Leben bestimmt und den er sogar an seine Tochter weitergeben möchte (*Stücke 13, 20*). Das angeborene Temperament fungiert nur als ein Multiplikator, der zur Wucherung der Machtstrukturen führt, in deren Abhängigkeit das Individuum geraten ist.

Die feste, klischeehafte Abgrenzung der Temperamente entpuppt sich bei näherer Betrachtung als ein Gewirr von Verwicklungen, Wiederholungen, Vielfachungen, Verzerrungen und Fehlentwicklungen, die bei allen vier Temperamenten zu finden sind. Bei Fad z. B. geht das Festhalten an der Routine mit Fehlschlüssen und Wunschdenken einher: „[...] wenn er nicht kommt, is’s mir auch recht, wenn sich die Kinder nicht nach Haus sehnen, is es ein Zeichen, daß’s ihnen gut geht.“ (*Stücke 13, 14*) Die Konstanz und die Reinheit des jeweiligen Typus wird oft konterkariert:⁸ Froh „richtet sich die Halsbinde wohlge-

⁷ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1999, S. 92.

⁸ Auf die Vermischung der Typen verweist auch Schlankel: „Überhaupt, wer kann bei einem Temperament bleiben, die Umstände bringen’s ja mit sich, daß der Mensch in alle vier Temperamente herumkugeln muß. [...] Wenn m’r auch festen Charakter hat

fällig zurecht“ (ebd.), bedarf also trotz seiner sanguinischen Fröhlichkeit einer Selbstversicherung vor dem Spiegel. Bei Braus sind seine unruhigen Bewegungen – er geht im Zimmer „unruhig auf und ab“ (*Stücke* 13, 15) – trotz seines zur Schau getragenen explosiven Temperaments ein Zeichen von Einschränkung, Verunsicherung, Hemmung. Die Hemmung erkennt man besonders gut bei der cholerischen Tochter von Braus Walburga, die „sich gewaltsam unterdrückend, in die Seitentüre“ abgeht (*Stücke* 13, 18). Die „abgesprungene Saite“ (*Stücke* 13, 15) der Violine von Herrn Froh ist ein aussagekräftiges Symptom der Deformation, welche die Figuren, ihre scheinbar klischeehaft-vorbildlich aufgebauten Charaktere und ihr Alltagsleben auszeichnet. Defekte und Deformationen sind ein Teil des Lebens in der Routine in der Nestroy'schen Welt, denen auch die festen Konturen der Temperamente unterliegen. Die Figuren geraten aus dem Gleichgewicht und verlassen die vorgezeichneten Pfade und Strukturen: Der aufbrausende Choleriker beginnt seine natürlichen Regungen zu „unterdrücken“, der frohsinnig-charmante Froh entgleitet in den Narzissmus, Trüb ist nicht nur seiner Traurigkeit, sondern auch dem Willen seiner Verbliebenen ausgeliefert.

Der Routine besonders zugetan ist der Phlegmatiker Fad, aber obwohl er ganz in ihr aufzugehen scheint, erweisen sich die Abwehr der Routine und die ängstliche Distanzierung als der Grundzug dieser Figur, womit auch die Trägheit und die Stabilität als Merkmale dieses Temperaments durchkreuzt werden: Fads scheinbar träges Leben ist vom Versuch gezeichnet, sich nicht nur Veränderungen, sondern auch Gefahren vom Leib zu halten. Unter der Maske der Trägheit steckt also eine qualvolle Dynamik. Er bietet seiner Tochter Agnes seinen früheren „Spezi“ Schlaf an, mit dem er „brieflich“ alles arrangiert hat (*Stücke* 13, 20). Die Verbindung mit Schlaf ist ein Versuch, der Gegenwart und dem Leben durch eine Bindung an Fernes und Vergangenes (den ehemaligen Freund) sowie an Weltentrücktes und Illusorisches (den Schlaf) zu entkommen.

Den Figuren fehlt es aber an Einsicht in die Gefährlichkeit der Routine mit ihren bedrohlichen Lücken, Brüchen, Rissen und Deformationen: Froh frohlockt über das Prinzip der Wiederholung, dass Marie sein „Ebenbild“ ist (*Stücke* 13, 16). Trübs Tochter Irene ist vom Schmerz erfasst, blockiert aber durch die Ästhetisierung und Sublimierung des Schmerzes jegliche Versuche, die Ursachen dafür zu suchen, während ihr Vater sie wenigstens noch nach dem Grund fragt, worauf sie antwortet: „Ist nicht der Schmerz der tiefste, welcher grundlos ist?“ (*Stücke* 13, 19) Insgesamt kommt es bei den Kindern der vier Protagonisten zu einer Verstärkung der Verzerrung und Entstellung, die bereits für die Eltern typisch sind – so steigert sich Frohs narzisstische Selbstbespiegelung bei seiner Tochter Marie zu einer exhibitionistischen Wollust – in ihrem exzessiven Selbstbewusstsein wünscht sie sich, „im Negligee“ auf den

im Ehestand, / Kriegt man leicht alle vier Temperament nacheinand [...]“ (*Stücke* 13, 156).

Ball zu gehen (*Stücke* 13, 16). Trotzdem würde sie sich diesen Wunsch nur unter dem Schutz der sich zur Konvention verfestigenden Mode erfüllen, um zu zeigen, „was schön und was wild ist.“ (ebd.) Sogar die sanguinische Marie schreckt also vor jedem eigenständigen und als riskant empfundenen Experiment zurück.

Die Nestroy'schen Figuren sind in ihrem Alltag gefangen und durch Verwirrung, Unbehagen, Frustration und Angst gelähmt – erinnert sei noch an die brillanten Selbstbeschreibungen des Lebens in der Routine von Leim in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* und von Herrn von Lips in *Der Zerrissene*. Es gehört zu den typischen Verfahren Nestroys, den Sog der Routine ins Unermessliche zu steigern, um dann aber den Menschen auf ungewöhnliche Weise daraus zu befreien.

3. „Das lustige Elend“ des Experiments

Das Experiment ergibt sich aus den in der Routine schwelenden Widersprüchen und aus der Gefährdung des Menschen in der Routine. Somit ist das Experiment in Nestroys Dramen eine zwangsläufige Konsequenz.

Im Weiteren sollen einige Modelle des Ausbruchs aus der Routine und des Experiments in Nestroys Werken nachgezeichnet und analysiert werden.

3.1. Göttliche Experimente

Der Auftakt von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* ist in Analogie zu *König Ödipus* des Sophokles gestaltet. Wie dort erscheinen die Väter der verbummelten Söhne als „bejahrte Priester“⁹ der Ordnung und als Schutzflehende. Über die Analogie zum Pestmotiv in *König Ödipus* wird von den Hütern der Ordnung der Ausbruch der Söhne aus der Ordnung stigmatisiert. Der Text demonstriert eindeutig, dass ein Leben in den festen Strukturen der vorgegebenen Ordnung den Menschen in die Rolle eines Bittflehenden und Schutzsuchenden zwingt. Dass Geschichte nicht reversibel ist, erkennt man an der Lächerlichkeit der Forderung der alten Zauberer an die Söhne: „Ihr kehrt im nächsten Augenblick / Zur Ordnung wiederum zurück.“ (*Stücke* 5, 137)

Zwischen der Routine und dem Ausbruch aus ihr besteht ein dynamisches Verhältnis, bei dem antagonistische Kräfte um die Übermacht ringen. Nestroy zerstört jedoch die Vorstellung, dass der Ausbruch unbedingt in die Emanzipation führt. Den Söhnen ist es zwar gelungen, aus dem Machtbereich des „mächtige[n] Beherrscher[s]“ (ebd.) Stellaris auszubrechen, sie befinden sich aber jetzt in der Gewalt des „Beherrscher[s]“ (ebd.) Lumpacivagabundus. Die scheinbar rebellischen Söhne wiederholen nur den Standardablauf des Lebens in der neuen Domäne: nachdem sie ihr Vermögen „verjuxt“ (*Stücke* 5, 138)

9 Sophokles, *König Ödipus*, Stuttgart 2002, S. 5.

haben, machen sie Schulden, lassen sich „einsperren“ (ebd.) usw. Die neue Routine der Söhne gleicht einem Teufelskreis und wird als „lustiges Elend“ (ebd.) bezeichnet. Sie beruht nicht auf freier Entscheidung. Nestroy macht auf den heiklen Übergang zwischen zwei Ordnungen aufmerksam, auf die Ersetzung einer Routine durch eine andere und auf die Mittel, mit denen die zwei Routinen miteinander um Vorherrschaft kämpfen, wozu oft auch ästhetische Lockmittel wie die „Lust“ gehören. Indem Nestroy sowohl auf die Übergänge und das schwankende Gleichgewicht als auch auf die Fehler beider Ordnungen hinweist, gewinnt sein geschichtliches Modell an Offenheit und Unabschließbarkeit. Geschichte erscheint so als Konkurrenz zwischen Ordnungen, als ein experimenteller Kampf um Übermacht, als eine offene Bewegung ohne fest definierbares und voraussehbares Ziel.

Gerade die Übergänge sind bei Nestroy Quellen und Orte der Freiheit, an denen sich für den Menschen neue Spielräume ergeben. Die Wette zwischen den Göttinnen Fortuna und Amorosa ist ein Experiment. Getestet wird bei diesem göttlichen Experiment an drei „lockere[n] Gesellen“, welche „schon der Armuth drückend Los gefühlt“ (*Stücke* 5, 140), die menschliche Autonomie, die Möglichkeit, um es mit Hegel zu formulieren, einen „Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit“ zu erreichen. Das Experiment, das bei Nestroy so oft und in verschiedenen Formen vorkommt, ist von seinem skeptischen Denken geprägt. Ihm liegen der Zweifel und der kritische Impuls zur Überprüfung zugrunde.

Anders als die Söhne, die den vorgezeichneten Weg einschlagen und Schulden machen, sind die drei Gesellen aus der Routine des Berufslebens ausgebrochen, um in der Stadt ihr „Glück [zu] probiren“ (*Stücke* 5, 143). Ihr Experiment wird sich mit dem Experiment der Götter und Feen kreuzen. Nestroy zeigt unterschiedliche Muster des Umgangs mit Glück, die auf die Selbstbestimmung der Figuren hinweisen. Während Knieriem das Glück ablehnt, weil man beim Weltuntergang „pfutsch“ ist „mit sammt sein Treffer“ (*Stücke* 5, 145), freut sich Pantsch, dass er nicht gewonnen hat, weil er sich bei der nächsten Ziehung einen größeren Gewinn erhofft (*Stücke* 5, 146). Die hier präsentierten Menschen stellen Bedingungen, nehmen nicht wahllos jedes Glück hin. Knieriem entfaltet ein „ganz eigenes“ (*Stücke* 5, 154) ‚Reich der Freiheit‘ und beweist Selbstbestimmung, wenn er von Bier auf Wein umsteigt.¹⁰ Während die verbummelten Söhne unisono singen, trennen sich die drei Gesellen, weil sie einsehen: „Wir haben jeder unsre aparte Passion.“ (ebd.) Das Experiment der Feen und das Glück steigern nur die Neigung zur Freiheit der drei Protagonisten. Sie entwickeln ein „Bewußtsein der Freiheit“ – und hier ist Nestroy Realist genug, um zu zeigen, dass diese Erweiterung des Bewusstseins auch pekuniäre Ursachen hat. Aber typisch für die Figuren ist auch das Bewusstsein von der Wechselhaftigkeit des über sie verhängten Glücks – sie sind Zweifler, daher vereinbaren sie, sich in einem Jahr wieder zu treffen, um zu sehen,

10 Vgl. auch „Ich hab ganz eine eigene Idee.“ (*Stücke* 5, 154)

was aus ihnen geworden ist. Sie betrachten ihr Leben als ein Experiment des Schicksals, trauen ihm aber nicht. Genauso wie sie der Routine misstrauen haben, misstrauen sie auch dem Glück.¹¹

Sogar mitten im Glück, das ihnen das göttliche Experiment beschert hat, nehmen sich die Figuren die Freiheit zu prüfen und selber zu experimentieren – so prüft Leim mit seinem „zerrissene[n] Rock“ (*Stücke* 5, 160) Peppis Liebe. Nach Ablauf des vereinbarten Jahres veranstaltet er ein Briefexperiment, um zu testen, ob die Freunde das Herz „auf’n rechtn Fleck“ haben (*Stücke* 5, 177). Zudem geht es bei den Experimenten der drei Freunde um Werte wie menschlicher Anstand, Wissen, echte Leidenschaft und wahre Liebe und nicht um biedermeierliche Werte wie Wohlstand und bürgerliches Eheglück, welche in den göttlichen Experimenten auf dem Prüfstand stehen. Anders als bei den verbummelten Söhnen ist nicht von Lustgewinn die Rede, sondern von Zweifel und einer distanzierten, aber bewussten Beziehung zu den Ereignissen.

Knieriem und Zwirn sträuben sich bis zum Schluss gegen die Routine, die als ein „fades Leben“ (*Stücke* 5, 181) bezeichnet wird und „Herzensangst“ und „Bangigkeit“ (*Stücke* 5, 182) verursacht. Der erneute und drastische Ausbruch Knieriems und Zwierns durch das Fenster (*Stücke* 5, 183) zeugt von Selbstbestimmung, weil sie sich trotz ihrer freundschaftlichen Zuneigung zu Leim dafür entscheiden. Dass Knieriem und Zwirn am Ende die Höllenfahrt antreten, erlöst sie vom Elend, in die alte Routine zurückfallen zu müssen. Dass sie dann auch von diesem Schicksal erlöst werden, soll die Flatterhaftigkeit der Götter und die Unvorhersehbarkeit der Geschichte zeigen, die nicht auf ein einziges Telos zusteuert. Die Rückkehr zu einer viel zu konventionellen Bilderbuch-Routine, die zu den Figuren nicht passt, ruft aber die Notwendigkeit eines neuen Ausbruchs hervor, sodass sich der ‚Wechsel der Routinen‘ und die Dialektik von „Flucht und Trotz“ konsolidiert.¹² In *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* revidiert Nestroy noch einmal den Schluss des Stückes und lässt Fatum seine Kapitulation verkünden: „Es ist etwas Prächtiges, das Schicksal zu sein, man tut rein gar nichts, und am Ende heißt es bei allem, was geschieht, das Schicksal hat es getan.“ (*Stücke* 8/I, 14) Zusammen mit den bisherigen Beobachtungen am Text setzt diese Aussage Rio Preisners Behauptung vom „Vakuum der modernen Ausweglosigkeit“¹³ außer Kraft, das bei Nestroy zum Ausdruck komme, und betont die Nestroy’sche Überzeugung von der Verantwortung des Individuums in der Geschichte.

11 Vgl. über das Glück bei Nestroy und insbesondere über die „Glücksskepsis“ Ulrike Tanzer, *Fortuna, Idylle, Augenblick. Aspekte des Glücks in der Literatur*, Würzburg 2011.

12 Rio Preisner versteht hier unter „Flucht“ allerdings nur Knieriems Flucht in den Rausch und nicht die Flucht vor der Routine – in die Freiräume des Experiments oder in die alte Routine. Rio Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, München 1968, S. 64.

13 Ebd., S. 37.

3.2. Experimente im Geschäftsleben

Wie bereits ausgeführt, entfaltet Nestroy ein dynamisches Bild des Lebens in der Routine. Innerhalb gewisser Grenzen sind auch in der etablierten Ordnung Experimente möglich. Das System bietet Lücken und Freiräume für Experimente kleineren Kalibers. In *Zu ebener Erde und erster Stock* ist es der Diener Johann, der solche Möglichkeiten nutzt. Johann offenbart die Praktiken, mit denen er sich Vorteile verschafft, und zeigt, dass die Wiederholung und Summierung dieser Praktiken, die er aufrichtig als „b’stehl’n und betrüg’n“ (*Stücke 9/II*, 14) bezeichnet, auf Dauer zum Ausbruch und zur Befreiung aus dem jetzigen Leben führen können.

Johann ist eine Demonstrationsfigur der Nestroy’schen Herr-Knecht-Dialektik, die nicht auf „Arbeit“,¹⁴ nicht auf dem großen, heroischen Kampf um Anerkennung des eigenen Bewusstseins durch das fremde oder gar auf dem „Dransetzen des Lebens“¹⁵ wie bei Hegel basiert, sondern auf kleinen Betrügereien oder brillanten, aber unfruchtbaren Ideen wie Damians Studie *Systematische Anleitung zur Lumpen- und Fetzen-Kunde*, durch die er aus seiner jetzigen erniedrigenden Stellung wieder heraus möchte (*Stücke 9/II*, 16).

Hegels Dialektik- und Geschichtskonzept wird untergraben – Geschichte kann auch aus kleineren, schwer definierbaren Auf- und Abstiegen bestehen –, und es wird entidealisiert, kann doch Johanns „knechtisches Bewußtsein“ unmöglich die „Wahrheit des selbständigen Bewußtseins“ wie in Hegels Modell darstellen.¹⁶ Es wird außerdem mit neuem psychologischen Gehalt aufgefüllt: das bei Hegel auf „Reflexion“ und „Furcht“¹⁷ basierende Herr-Knecht-Drama, aus dem die menschliche Geschichte hervorgeht, wird bei Nestroy durch eine Posse ersetzt, die von dem Kalkül und der Skrupellosigkeit (Johann) oder der mangelnden Reife des Bewusstseins und der Taten (Damian) der geschichtlichen Akteure gezeichnet ist.

In *Einen Jux will er sich machen* artikuliert Zangler die Not der Herren¹⁸ in der Routine in seinem berühmten Monolog: „Nichts als Odiosa, Geschäfte, Unwesen im Hauswesen [...]“ (*Stücke 18/I*, 15). Sein Leben ist ihm zuwider, aber Zangler hält an seinem gegenwärtigen Status fest¹⁹ bzw. will der Routine keineswegs durch geschäftliche Experimente entkommen, sondern durch

14 Vgl. besonders Hegel, *Phänomenologie* (Anm. 1), S. 148.

15 Ebd., S. 143. Hier ist der Kampf „beider Bewußtsein“ ein „Kampf auf Leben und Tod.“

16 Ebd., S. 147.

17 Ebd., S. 149.

18 In diesem Stück steht die Herr-Knecht-Dialektik ebenfalls im Mittelpunkt. Der von Cersowsky behauptete „Mangel an intellektueller Tiefe“ dieses Stückes ist nicht zuletzt infolge dieser Beobachtung zu verneinen. Peter Cersowsky, *Johann Nestroy. Eine Einführung*, München 1992, S. 90.

19 Die geschäftlichen Regeln und Konventionen befolgt er penibel, z. B. bei Melchior’s Einstellung (*Stücke 18/I*, 15–17).

Veränderungen im Eheleben. Erst dadurch, also indirekt und auf Umwegen, ergeben sich Veränderungen im Geschäftsleben.²⁰

Wenn Nestroy das „verfluchtekerl Bewußtseyn“ (*Stücke 18/I, 27*) nennt, das sich Weinberl zulegen möchte, apostrophiert er wieder Hegel. Das „verfluchtekerl Bewußtseyn“ ist etwas Vorläufiges, nur mit der Fantasie Verwandtes, während das eigentliche Leben mit dem „Gwölb“ (*Stücke 18/I, 28*) verbunden bleibt. Der pathetische Hegel'sche Bewusstseinsbegriff, dessen Leere Nestroy hier hervorhebt, wird auch von Christopherl weiter entwertet: „Von mir aus hätten Sie dieses Bewußtseyn schon lang [...]“ (*Stücke 18/I, 27*).

Für die beiden Rebellen, die sich „auf der Gränze zwischen Knechtschaft und Herrschaft“ (*Stücke 18/I, 28*) befinden, bedeutet Freiheit nur Jux („[...] kann man die Freyheit schöner als durch ein Jux zelebrieren?“ [ebd.]). Sie suchen Freiheit zum Nulltarif, bei vermindertem Risiko, wenn Christopherl wiederholt: „[...] ich riskier nix.“ (ebd.) Erst einige unliebsame Winke des Schicksals katapultieren sie in richtige Abenteuer, bei denen sie ihren Einfallsreichtum und ihre Experimentierfähigkeit beweisen müssen. Erst in der Not, vor der es kein Entrinnen gibt, erlangen sie Selbstbestimmung und üben Einfluss auf die Ereignisse: „Jetzt gebn Sie Acht, was ich der Sach für eine Wendung geb.“ (*Stücke 18/I, 42*) Die Dialektik von Freiheit und Einschränkung gefährdet die Figuren immer wieder, aber sie wachsen an ihr. Sie gehen nicht gelähmt aus ihr hervor, sondern erlangen ein Stück Freiheit, das immerhin größer ist als der ursprünglich intendierte kurzfristige Freiheitsgewinn „auf der Gränze zwischen Herrschaft und Knechtschaft“.

Wie in *Einen Jux will er sich machen* zeigt sich auch in vielen weiteren Dramen Nestroys die Einförmigkeit des Geschäftslebens und der Unwille bzw. die Unfähigkeit der Geschäftsleute, tiefgreifende Veränderungen und riskante Experimente im Geschäftsleben einzugehen. Während Herr von Lips in *Der Zerrissene*, dessen Gelder sicher angelegt und dessen Häuser „assecuriert“ sind (*Stücke 21, 35*), den Versuch gar nicht erst unternimmt, kündigt Spaltner in *Mein Freund* „große Veränderungen“ (*Stücke 30, 13*) an, deren Ziel aber nur ist, sein „doppeltes Risiko“ (*Stücke 30, 8*) – sein Geschäft und seine Tochter – an seinen Faktor Schlicht zu übergeben, um selber auszusteigen. Wenn die drei Freunde aus dem *Gewürzkrämerkleblatt* geschäftliche Veränderungen unternehmen, dann sind diese nur durch private, eheliche Sorgen motiviert. In allen hier genannten Fällen findet man eine enge Verflechtung zwischen Privatleben und Geschäftsleben, aber erst auf das Privatleben bezogene Ängste und Affekte lösen die Bewegung aus.

Betrachtet man den Ausgang der obengenannten Dramen, erkennt man, dass Nestroy nur die Figuren, die sich auf riskante, vom Schicksal forcierte

20 Für die Angestellten erweist sich aber die angekündigte „Veränderung“ lediglich als eine Fortsetzung und sogar Vertiefung der Routine, da sie jetzt auch noch eine „Gebieterrinn“ bekommen sollen. Dies soll aber durch „Beförderungen“ kompensiert werden (*Stücke 18/I, 24*).

Experimente einlassen, mit einem Happy End belohnt. So enden Weinberl, Zangler und Lips im Eheglück. Die drei Freunde aus dem „Kleeblatt“ dagegen, die sich über ihr Krämerdasein nicht erheben können, lässt er leer ausgehen und von Victor ausgelacht werden (vgl. „Der Glaube macht seelig.“ [Stücke 22, 145]). Auch das Briefexperiment des Störenfrieds Victor hat es nicht geschafft, das Kleinkrämeridyll des Kleeblatts zu zerstören.

3.3. *Das Experiment der Revolution*

Nun ist zu überprüfen, ob Nestroy diese vorwiegend positive Sicht auf das Experiment auch in seinen Revolutionsdramen nach 1848 beibehält. Die Untersuchung der Vorrevolutionsstücke hat ergeben, dass der Autor sein Publikum zu Ausbruch und Experiment ermutigt und sogar mit Gratifikationen arbeitet.

In Nestroys Revolutionsdrama von 1848 *Freiheit in Krähwinkel* schließen sich die Krähwinkler Bürger dem großen Revolutionsexperiment an: „Anders muß's werd'n, und wird's werd'n, die Zeiten der Finsterniß sind einmahl vorbei.“ (Stücke 26/I, 9) Bereits in seinem ersten Auftritt verweist aber Ultra auf die problematischen Aspekte dieses Experiments: dass die Revolution aus Frankreich importiert werden musste, denn in Deutschland hat sich niemand „g'rührt“ (Stücke 26/I, 15), und dass alles „wieder verflog'n“ (Stücke 26/I, 17) wäre, wenn nicht auch aus Österreich Revolutionsstimmung eingedrungen wäre. Der Ultra-Revolutionär Ultra – womöglich Nestroys Sprachrohr in den Auftrittsliedern und Couplets – hat eine stark ausgeprägte skeptische Seite, die auch darin zum Ausdruck kommt, dass er das Kleinformateige der Revolution in Krähwinkel zur Sprache bringt, welches er mit dem Diminutivum „Freyheitler“ (Stücke 26/I, 21) bezeichnet.

Ultras Präsenz in Krähwinkel steht ganz im Zeichen der Verkleidung. Der „List“ (Stücke 26/I, 29) seiner Vernunft gesellt sich der „Weltlauf“, der „immer nemesiserln thut“ und Ultra „die Waffen“ (Stücke 26/I, 30) gegen den Bürgermeister liefert, bei. So ergibt sich auch hier das Experiment erst aus dem Zusammenspiel von menschlichem Plan und dem Gang der Ereignisse. Ultra betreibt mit erstaunlicher Konsequenz sein Experiment – durch fünffache Verkleidung und Verstellung führt er den Bürgermeister hinters Licht, enthüllt das wahre Gesicht der Regierenden, aber auch die Heuchelei einiger Krähwinkler Bürger, die die Revolution nur als ein Schauspiel auffassen.²¹ Ultra führt so auch verschiedene Perspektiven auf die Revolution und den Lauf der Geschichte vor, die verschiedenen Interessen der einzelnen Vertreter der Gesellschaft.²² Er

21 So geht Pemperl „a Bissel Revolution anschau'n“ (Stücke 26/I, 48) und betont: „Wer weiß, wann wieder a Revolution is!“ (Stücke 26/I, 49) Die Verkleidungen sind also weniger eine „Quelle des Entzückens“, wie Mautner meint, sondern aktive Experimentierhandlungen, die strategische Ziele verfolgen. Vgl. Franz H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 285.

22 So wird die Freiheit, die hier von Ultra und seinen Mitstreitern als Experiment betrie-

zeigt, wie die privaten, kleinlichen Interessen auch während der Revolution dominieren, wie der Hang zur Routine immer präsent ist. Sowohl die großen Begriffe wie Revolution und Freiheit als auch das „große welthistorische Individuum“, für das hier z. B. Fürst Metternich steht, werden als leere Worthülsen enthüllt und auf den Boden der Realität zurückgeholt.

Nestroy lässt in *Ultras Couplet* auch die „Weltgeschichte“ (*Stücke* 26/I, 72) als Instanz auftreten, die die Menschen aus ihrer gemütlichen Routine herauslockt und keineswegs eine lähmende Kraft ist. Obwohl sie personifiziert wird, ist die Weltgeschichte keine mythische Instanz, da Ultra die konkreten politischen Ursachen für die Gärung in den einzelnen Ländern nennt und analysiert. Dies widerspricht Preisners Ansicht, Nestroy habe in *Freiheit in Krähwinkel* seine Überzeugung von der „Sinnlosigkeit und Possenhaftigkeit der menschlichen Geschichte“²³ zum Ausdruck gebracht. Nestroy entlarvt und korrigiert die übertriebenen Erwartungen an die Revolution und an die Freiheit als Illusionen. Ultras Experimente beweisen, dass Menschen keine „Marionetten“²⁴ sind, dass von der „Tyrannei des Schicksals“²⁵ oder der Weltgeschichte keine Rede sein kann, dass der Mensch „die List der Vernunft“ in seinen Händen hält und die Geschichte wenigstens teilweise steuern kann.

Lady und Schneider ist auch kein „Resignationsdrama“, kein „politischer Katzenjammer“.²⁶ Immer wieder verweisen Figuren bei Nestroy auf das Wunderbare in der Geschichte. So betont Restl: „Meine Laufbahn bleibt merkwürdig. Mein Meisterstück als junger thatkräftiger Jüngling war ein Pelz für ein alts Weib, – und meine Abschiedsleistung als Greis ist ein Feengewand.“ (*Stücke* 26/II, 13) Nestroy ist sich der geschichtlichen Turbulenzen bewusst, bei denen kein Ruhepunkt mehr möglich ist. Darum verlacht er Restls Sehnsucht nach Ruhe: „[...] ich flücht mich nach Baden-Baden – da muß gar eine unendliche Ruhe herrschen.“ (*Stücke* 26/II, 53) Der „Umschwung der Zeit“ (*Stücke* 26/II, 15, 16) beendet die Routine, aber auch hier werden sowohl „Glanzperiod[en]“ (*Stücke* 26/II, 16) als auch der Umschwung aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.²⁷ Die „Weltgeschichte“ wird nicht mehr als monumentale, allmächtige und allbewegende Instanz gefeiert, sondern als etwas nur „für d'nächste Wochen“ (ebd.), das von Vereinen gemacht wird, die dazu „angstochen“ (ebd.) werden, oder von intriganten historischen Akteuren wie den Adligen in diesem Text.

Heugeign, „der Mann an der Spitze“, ist eine der größten Leistungen Nestroys und die Kontrafaktur zum Hegel'schen „Weltgeist zu Roß“, Hegels

ben wird, von den Herrschenden als „Cholera“ (*Stücke* 26/I, 30) und „Pest“ (*Stücke* 26/I, 31) eingestuft.

23 Preisner (Anm. 12), S. 128.

24 Ebd., S. 116.

25 Ebd., S. 66.

26 Mautner (Anm. 21), S. 287.

27 Z. B. der niedergehenden und der aufsteigenden Berufe und Metiers (*Stücke* 26/II, 15–16). Auch hier sind geschichtliche Prozesse weder nur positiv noch nur negativ.

verherrlichender Umschreibung Napoleons. Heugeign vertritt eine Politik, die sich vom „Geschäft“ losgelöst hat (*Stücke 26/II*, 22), eine „Opposition“ (*Stücke 26/II*, 23), die zum Selbstzweck geworden ist. Er ist ein Politiker, der nur aus der „Phantasie“ heraus Geschichte ‚schneidern‘ will (*Stücke 26/II*, 25). Das politische Experiment wird in diesem Stück auf die Spitze getrieben, um ein solches Genie als hohl und gefährlich zu entlarven.²⁸ Der Realist Nestroy erklärt sich gegen Zukunftsvisionen, die nur auf Barrikaden und Politik beruhen, einer realen Grundlage entbehren und die „Arbeit“ (*Stücke 26/II*, 47) eliminieren. Eine solche Politik ist für ihn eine Pervertierung des Experiments und der Freiheit. Aus der Kritik an Heugeign²⁹ wird deutlich, dass Nestroy dem abrupten Bruch zwischen Altem und Neuem ablehnend gegenübersteht: „Natürlich, Ihr Geist sann auf Neues, Geniales, in dem Alten nur Mängel entdeckend.“ (*Stücke 26/II*, 54) Nestroy kritisiert nicht den „Umschwung der Zeit“, sondern die völlige Beliebigkeit, die der Umschwung mit sich bringen kann.³⁰ Nestroy, der den pathogenen Sog der Routine enthüllt hat, unterstreicht jetzt auch die Gefährlichkeit mancher Experimente und nutzt das Genre der Posse, das sich auf jähe Wendungen spezialisiert hat, um davor zu warnen. Als „Schneider mit Löwenmuth“ (*Stücke 26/II*, 57) ist Heugeign die Karikatur eines geschichtlichen Subjekts.

Die Gegenüberstellungen zwischen gestern und heute in Heugeigns Couplet, zwischen dem „System Tiranney“ (*Stücke 26/II*, 67) und der neuen „Freiheit“, sind kein Plädoyer für das Alte und keine Verwerfung des Neuen und der Freiheit. Die eindrucksvolle Beschreibung des vorrevolutionären Wiener Idylls in *Lady und Schneider* (*Stücke 26/II*, 67–68) ist keine Aufforderung zur Rückkehr zum Status quo ante,³¹ und somit ist *Lady und Schneider* keine „kontrarevolutionäre Posse“. ³² Nestroy verwirft nur die Übertreibungen, die Gleichmacherei zwischen den Menschen, das „ungeniert[e]“ Schimpfen über den Staat (*Stücke 26/II*, 67), die groteske Selbstüberschätzung eines Kleinbürgers und seine überzogene politische Experimentier- und Abenteuerlust, den Umschlag der Freiheit in Anarchie und Kommunismus (ebd.), und warnt vor einem solchen ‚Ende der Geschichte‘. Und obwohl Nestroys Stück nach außen hin mit einem glücklichen Ausgang versehen ist, ist genau betrachtet auch im letzten Satz dieses Werks eine latente Drohung und eine Warnung enthalten – auch auf der Ebene des Familienlebens, deren Einführung die politische Ebene

28 Nestroy achtet besonders auf die psychologische Dynamik, die diese Prozesse auslöst bzw. begleitet, z. B. auf Heugeigns Verzweiflung: „Bringen Sie mich um! was ist ein Leben ohne Ruhm, ohne Genialität, ohne Stellung an der Spitze!“ (*Stücke 26/II*, 44)

29 Z. B. durch Lady Bridewell.

30 So sagt Heugeign: „[...] ah, jetzt ist der Zeitpunkt, wo auch aus ein Schneider was werden kann.“ (*Stücke 26/II*, 56)

31 Vgl. hingegen Mautner (Anm. 21), S. 288.

32 Vgl. Preisner (Anm. 12), S. 130.

scheinbar zurücknimmt, wird vor Heugeign gewarnt, da er sich auch in der Familie zum Diktator über „alle Umtriebe“ aufwerfen will (*Stücke* 26/II, 80).

4. Nestroys Geschichtsphilosophie

Die von Friedrich Sengle für das Drama der Biedermeierzeit formulierten Merkmale konnten an den besprochenen Texten Nestroys widerlegt werden: Fortuna ist nicht Herrin der Geschichte,³³ die dramatischen Helden sind nicht passiv,³⁴ Geschichte kann und wird auch von den Menschen gemacht. Kategorien wie Weltregierung, Vorsehung, Schicksal und andere Determinismen interagieren mit der menschlichen Handlungsebene, werden aber von Nestroy auch häufig ironisiert. Sowohl die absolute Katastrophe als auch die friedliche und unumkehrbare Versöhnung, die Sengle für die Dramen der Biedermeierzeit konstatiert,³⁵ bleiben in Nestroys Possen aus.

Die hier vorgestellte Rekonstruktion der Nestroy'schen Geschichtsphilosophie aus der Dialektik von Routine und Experiment hat auch Nestroys Einordnung als konservativer Denker widerlegt. Sowohl Eva Reichmanns Versuch,³⁶ Nestroy in das Prokrustesbett eines starren Konservatismus einzu-zwängen, als auch Rio Preisners Verdikt, das Nestroys „Ahistorismus“ mit der lähmenden Gegenwart des „übergeschichtlichen Schicksals“ verbindet,³⁷ sind zu revidieren. Geschichte ist für Nestroy mehr als nur ein „Konglomerat verhängnisvoller Zufälle und Sinnlosigkeiten“.³⁸ Freiheit und Fortschritt haben in Nestroys Werk einen Platz und werden von ihm als Charakteristika menschlichen Handelns dargestellt. Dabei gelingt Nestroy ein Gegenentwurf zu Hegel, der sowohl Hegels unerbittlichen Geschichtsschematismus aufbricht als auch dessen Ehrfurcht vor der Geschichte zurückweist.

Nestroys Geschichtsphilosophie ist viel subtiler, differenzierter und moderner als Hegels Geschichtsphilosophie – sie bezieht auch das kleine Experiment, die Lücke, den Bruch, den Rückschritt, die banalen Tricks und die falschen Spektakel ein, welche die bürgerliche Gesellschaft stützen, sowie eine Vielzahl psychologischer Faktoren, welche die Geschichte vorantreiben. Er verabschiedet sich von der Grandiosität idealistischer Begriffe wie Geist, Genie, Freiheit, Bewusstsein, Vernunft usw. und demonstriert die gefährlichen Ausmaße, die sie annehmen können. Er wendet sich den Zwischenstufen zu, an denen sich Geschichte vollzieht und in denen Freiheit möglich ist.

33 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart 1971–1980, Bd. 2: *Die Formenwelt*, S. 351.

34 Vgl. ebd.: „Passivität der dramatischen Helden“.

35 Vgl. ebd., S. 352: „allgemeines Bekenntnis zur Versöhnung“.

36 Eva Reichmann, *Konservative Inhalte in den Theaterstücken Johann Nestroys*, Würzburg 1995.

37 Preisner (Anm. 12), S. 116.

38 Ebd., S. 148.

Geschichte wird bei Nestroy im Spannungsfeld zwischen Experiment und Routine gemacht. Sie ist für ihn nicht systematisch und keine unendliche Perfektibilität. Sie ist zwar wie bei Hegel durch Antagonismen gekennzeichnet, hat aber kein Ziel. Zwar zeigt schon Hegel, dass die Akteure der Geschichte ihre eigenen Bedürfnisse und Interessen³⁹ befriedigen, diese Akteure der Geschichte sind bei Nestroy aber nicht mehr die großen welthistorischen Individuen, die „Geschäftsführer des Zweckes des Weltgeistes“, ⁴⁰ sondern vor allem kleine Menschen, zu denen auch die Bettler, Gauner, Schwindler und „Halunken“ gehören. Das „Gedränge der Weltbegebenheiten“⁴¹ ist bei Nestroy weder völlig beliebig noch ganz geordnet. Geschichte kann unterschiedliche Verlaufsformen haben und verschiedene Konfigurationen annehmen. Dabei wird bei Nestroy die „Einheit der Geschichte“⁴² zerstört und die Geschichte partialisiert und perspektiviert. Die Reflexion über Geschichte durchdringt Nestroys Werke, sie wird aber durch das Bewusstsein verschiedener Figuren mit ihren jeweiligen Interessen gebrochen und dramaturgisch und sprachlich – etwa durch die dialogische Gegenüberstellung von Positionen, die einander neutralisieren und verflüssigen, sowie durch die unerschöpfliche Fülle humoristischer Wendungen – als eine nie zu beendende skeptische Suche dargestellt, hinter der aber nicht mehr die Vernunft des „Weltgeistes“ lauert.

39 Walter Jaeschke, *Hegel Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2003, S. 410.

40 Vgl. ebd., S. 412.

41 Hegel, *Vorlesungen* (Anm. 4), S. 45.

42 Jaeschke (Anm. 39), S. 405.

Sigurd Paul Scheichl

Bauernfelds politisches Lustspiel *Großjährig*

Der Wiener Journalist Benjamin Kewall notiert in seinem Tagebuch zu einer Aufführung von *Großjährig* am 21. April 1849, also einige Monate nach der Niederschlagung der Revolution: „Es ist ein großes Opfer von den Behörden, dieses Stück zu erlauben [...]. In [...] *Großjährig* ist Metternich und der alte Kaiser so geistreich persifliert, daß man sich wundern muß, wie diese Sachen hier gegeben worden sind.“¹ Diese auf keinerlei Zensur Rücksicht nehmende private Notiz dürfte recht genau wiedergeben, wie ein gebildeter Zuschauer dieses Stück verstanden hat, wohl auch schon vor den Ereignissen des Jahres 1848. Im Übrigen schreibt Bauernfeld selbst rückblickend, er habe „in der anscheinend harmlosen Form eines gewöhnlichen bürgerlichen Lustspiels [...] dem ‚österreichischen Systeme‘ selber zu Leibe“ rücken wollen.²

Ein Beleg ex negativo für die Brisanz des Lustspiels ist die Nicht-Erwähnung irgendwelcher politischen Gesichtspunkte im zeitnahen Artikel bei Wurzbach (von 1856).³ Dagegen explizit, immer noch relativ zeitnahe, der Beitrag in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (1902): „[...] unverhüllt war die politische Satire ‚Großjährig‘, die zwei Jahre vor dem Sturmjahre das österreichische System, von Börne schlechtweg das ‚böse Princip‘ genannt, öffentlich von der Bühne des Burgtheaters herab mit Spott überhäufte.“⁴ Der Historiker Helmut Rumppler resümiert im Rückblick, *Großjährig* habe, „gar nicht besonders verschlüsselt, die Entlassung Metternichs“ empfohlen.⁵

Dass dieses Lustspiel 1846 am Burgtheater gegeben werden konnte – die

- 1 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. 365. – Bei der von Kewall besuchten Aufführung wurde auch das nach der Revolution geschriebene „Nachspiel“ *Ein neuer Mensch* gespielt. Zu Kewall vgl. auch Sigurd Paul Scheichl, ‚Benjamin Kewall über Nestroy (1848–1850)‘, *Nestroyana* 31 (2011), S. 154–163.
- 2 Eduard von Bauernfeld, *Gesammelte Schriften*, Bd. 12: *Aus Alt- und Neu-Wien*, Wien 1873, S. 246 f. Zit. nach W. Edgar Yates, ‚Nestroy und Bauernfeld‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 11–22, hier S. 11.
- 3 Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 1. Teil, Wien 1856, S. 186 ff.
- 4 Emil Horner, ‚Eduard von Bauernfeld‘, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 46, München, Leipzig 1902, S. 243–247, hier S. 245.
- 5 Helmut Rumppler, *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804–1914* (Österreichische Geschichte, [Bd. 8]), Wien 1997, S. 275. Das Datum der Aufführung ist bei Rumppler falsch.

Premiere fand am 16. November 1846 statt –, widerspricht dem allgemeinen Bild von der Zensur im vormärzlichen Österreich. Anscheinend genoss Bauernfeld, obwohl er nach dem Urteil eines österreichischen Historikers „der entschlossenste und rührigste oppositionelle Schriftsteller in Wien“⁶ gewesen ist, die Protektion des mächtigen Metternich-Gegners Graf Kolowrat-Liebsteinsky⁷ und hatte so unter der Zensur weniger zu leiden als andere.⁸ In den Vorstadttheatern – an denen Bauernfeld im Übrigen interessiert war⁹ – wäre ein die politischen Akteure in diesem Ausmaß kenntlich machendes Stück wohl kaum zugelassen worden; dümmere als Kewall sind die Zensoren sicher nicht gewesen.

Um die Verfahrensweisen, mit denen Bauernfeld seine Satire im Rahmen einer konventionellen Komödienhandlung artikuliert, soll es im Folgenden vor allem gehen. Zunächst möchte ich aber klarstellen, dass ich es bei allem Interesse an Bauernfeld als Gestalt der Literaturgeschichte Österreichs und bei allem Spaß an einigen witzigen Stellen für ausgeschlossen halte, sein Werk für den Kanon wiederzugewinnen. Im Jahre 1927 hat Alfred Polgar dem aus Anlass von Bauernfelds 125. Geburtstag noch einmal aufgeführten *Großjährig* treffend „revolutionären Lavendelgeruch“ nachgesagt;¹⁰ dass die Komödie noch 2010 von einer Laiengruppe in Duisburg – anscheinend erfolgreich – gespielt worden ist,¹¹ beweist ihre Lebendigkeit umso weniger, als zumindest dem Re-

6 Ebd., S. 274.

7 Vgl. John Warren, ‚Eduard von Bauernfeld and the Beginnings of Austrian Social Drama‘, in: *The Biedermeier and Beyond*, hg. von Ian F. Roe und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 17), Bern 1999, S. 123–145, hier S. 135.

8 Bauernfeld berichtet in seinen Erinnerungen von einer Privataufführung bei ebendiesem Aristokraten, kurz vor der Burgtheaterpremiere; vgl. Horst Denkler in: *Der deutsche Michel. Revolutionskomödien der Achtundvierziger*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1971, S. 437.

9 Vgl. Yates (Anm. 2), S. 15.

10 Alfred Polgar, ‚Bauernfeld-Feier‘ [1927], in: ders., *Kleine Schriften*, Bd. 5: *Theater I*, Reinbek 1985, S. 449 f. Der Erstdruck der Besprechung – die Aufführung fand am 13. Jänner 1927 statt – ist in der Ausgabe leider nicht angegeben. Mithilfe von „Anno“ (Austrian Newspaper Online) konnte ich zwar nicht Polgars Besprechung ermitteln, wohl aber die digitalisierten Rezensionen der Aufführung in der *Reichspost* (15. Jänner 1927, von Viktor Trautzl) und in der *Neuen Freien Presse* (15. Jänner 1927, von Ernst Lothar), die beide bei grundsätzlichem Lob der Aufführung *Großjährig* ebenfalls für verblasst halten; Trautzl insistiert auf dem „echten, sympathischen Österreichertum“ Bauernfelds. Erheiternd ist, dass Trautzl dem Darsteller des Blase eine Metternich-, Lothar hingegen eine Kaiser-Franz-Maske nachsagt. Vgl. auch, deutlich positiver: O. K., ‚Bauernfeld-Feier im Deutschen Volkstheater‘, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 16. Jänner 1927, S. 11.

11 Hendrik Veldhoen, ‚Laiendarsteller zeigen beachtliche Leistung‘, *Rheinische Post. Regionalausgabe Duisburg*, 23. März 2010. <http://www.rp-online.de/niederrhein-nord/duisburg/nachrichten/laiendarsteller-zeigen-beachtliche-leistung-1.1072790> (Zugang: 6. September 2011).

zensenten die politischen Bezüge des Stücks entweder fremd oder doch nicht der Erwähnung wert gewesen sind. Es wird kein Zufall sein, dass der Text nicht zugänglich ist; der letzte Nachdruck, in einer Anthologie,¹² die bezeichnenderweise einen politischen Akzent setzt – *Revolutionskomödien der Achtundvierziger* –, ist längst vergriffen. Eine Einzelausgabe von *Großjährig* scheint es seit 1849 nicht mehr gegeben zu haben.¹³

Die Form des Stücks ist wenig bemerkenswert. In Hinblick auf den Kontrast zu Nestroy sind vor allem zwei Dinge anzuführen: der konsequent standarddeutsche Dialog – es findet sich übrigens außer der Angabe „Die Handlung spielt in Wien vor den Märztagen 1848.“¹⁴ keinerlei inhaltlicher Hinweis auf einen bestimmten Ort der Handlung – und das Fehlen aller nicht-illusionistischen Elemente. Schließlich sind bei Bauernfeld alle Figuren für Handlung und Thema funktional, anders als bei Nestroy, bei dem manche Rollen offensichtlich nur um der komischen Effekte willen eingefügt sind oder auch nur bestimmte Ensemble-Mitglieder beschäftigen sollten.

Viel konventioneller als das ganz in der Tradition Kotzebue'scher Routine¹⁵ stehende *Großjährig*, das älteste Figurenkonstellationen wie das Verhältnis

12 Eduard von Bauernfeld, ‚Großjährig‘, in: *Der deutsche Michel* (Anm. 8), S. 20–79. Das „Nachspiel“ *Ein neuer Mensch* von 1849 hat Denkler nicht nachgedruckt. Ich zitiere im Großen und Ganzen nach dieser Ausgabe; der Druck von 1849 (Wien: Gerold, „als Manuskript gedruckt“) ist im Internet unter der Adresse http://books.google.de/books?id=SYDfAAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=%22Eduard+von+Bauernfeld%22&hl=de&ei=gIhhTLXEOs2AOO2NlPYJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDwQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false (Zugang: 6. September 2011) zugänglich; *Ein neuer Mensch* dort auf S. 77–130. In dem einschlägigen Band der offiziellen Anthologie *Dichtung aus Österreich (Drama)*, hg. von Heinz Kindermann und Margret Dietrich, Wien 1966) ist, dem apolitischen Selbstverständnis der frühen Zweiten Republik entsprechend und insofern bezeichnend für die Bauernfeld-Rezeption, Bauernfeld durch ein anderes Lustspiel vertreten.

13 Zwar fordert Zdenko Škreb, ‚Die Gesellschaft in den Dramen Eduard von Bauernfelds‘, in: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts* (Schriften des Institutes für Österreichkunde), Wien 1973, S. 57–73, hier S. 71 und 73, für *Großjährig* (und nur für *Großjährig*) die Aufnahme in die „viel zu kurze Liste klassischer deutscher Lustspiele“, doch ist er mit dieser Forderung, wohl zu Recht, allein geblieben.

14 Die ausdrückliche Angabe des Zeitpunkts – im Druck von 1849 – bestätigt die politischen Absichten Bauernfelds.

15 Von früher Beschäftigung Bauernfelds mit Kotzebue spricht schon Adolf Stern, ‚Eduard von Bauernfeld‘, *Westermanns Monatshefte*, Bd. 70 (1891), S. 194–211, hier S. 197; vgl. auch ebd., S. 198. Im Internet: http://books.google.at/books?id=PA5MAAAYAAJ&pg=PA204&lpg=PA204&dq=Bauernfeld+Gro%C3%9Fj%C3%A4hrig&source=bl&ots=0I3T1vwEm4&sig=7jYm6F7LFpTHX5edtHD7JhV78O8&hl=de&ei=OLn1TfboCsjn-ga32OiHBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CEoQ6AEwCThQ#v=onepage&q=Bauernfeld%20Gro%C3%9Fj%C3%A4hrig&f=false (Zugang: 6. September 2011). Zu Bauernfeld und Kotzebue fer-

von Vormund und (hier immerhin männlichem) Mündel aufbietet, kann ein Lustspiel kaum sein. Gegen Konventionen mag es durch die auffällig geringe Anzahl von Figuren verstoßen – es fehlen zum Beispiel bis auf eine irrelevante Ausnahme die in Komödien fast immer vorkommenden Dienerfiguren – und durch das Ende: Der potenzielle junge Liebhaber heiratet (noch) nicht die ihm zugedachte lebenswürdige Auguste, sondern heiratet überhaupt nicht und geht zunächst einerseits an die Arbeit, andererseits auf Reisen – obwohl das Zusammenfinden mit Auguste fast als zukunfts gewisse Vorausdeutung gesehen werden kann. Das 1849 hinzugefügte „schwächliche“¹⁶ „Nachspiel“ *Ein neuer Mensch* – in seinem Vorwort zu diesem vom Autor als ein nachgetragener „letzter Akt“ bezeichnet¹⁷ – beruhigt uns dann in dieser Hinsicht.

Man würde erwarten, dass ein solches politisches Lustspiel in erster Linie im Dialog – der ja als Bauernfelds besondere Stärke gerühmt wird – durch Anspielungen und Doppeldeutigkeiten Bezug auf die aktuelle politische Situation nimmt. Doch die durchaus vorhandenen witzigen und auch explizit satirischen Repliken sind eher allgemeine Sozialkritik als im engeren Sinn politische Satire. Beispielsweise kommt das in diesem Lustspiel wichtige und mehrfach aufgegriffene Motiv der Erziehung in einer Replik Augustes über die von ihr besuchte „Hausfrauen-Bildungsanstalt“ vor:¹⁸ „Dort lernt man alles Mögliche: Geographie, Gurken einlegen; Astronomie, Wein abziehen; vaterländische Geschichte, Komödie spielen; Ästhetik, Hühner abstechen – o Herr Onkel, ich bin abgerichtet wie ein Vogel im Kunstkabinett: ich kann Alles, Alles.“ (I, 4, S. 30) Zeitgenössische Musik macht die – für die Handlung völlig irrelevante und für die Charakterisierung der Figur überflüssige – Dialogstelle mit dem alles, insbesondere alle Namen vergessenden Schmerl zum Objekt der neuen Entwicklungen offenbar nicht gerade aufgeschlossenen¹⁹ Satire Bauernfelds:

S c h m e r l . Neulich sprachen wir von Musik. Ich wollte den Compositeur nennen, den – wissen Sie, den berühmten Compositeur, über den so viel gestritten wird.

B l a s e . Beethoven?

S c h m e r l . Nicht doch! 'S ist ein moderner.

B l a s e . Mendelssohn?

S c h m e r l . Nein, nein, kein Deutscher – ein Franzose. Der die neue Musik erfunden hat, die so viel Lärm macht.

B l a s e . Lärm? Berlioz. (I, 3, S. 27)

Noch einmal anderen Charakters ist die folgende Stelle, „nach damaligen Be-

ner, auch aufgrund von Selbstaussagen Bauernfelds, Škreb (Anm. 13), S. 58 ff.; Yates (Anm. 2), S. 11.

16 Denkler (Anm. 8), S. 438.

17 Bauernfeld, *Ein neuer Mensch* (Anm. 12), S. 79.

18 Vgl. in diesem Zusammenhang Warren (Anm. 7), S. 138–142, über das Thema der Stellung der Frau in der Gesellschaft bei Bauernfeld.

19 Vgl. zu Bauernfeld und Wagner Yates (Anm. 2), S. 14; Warren (Anm. 7), S. 132.

griffen eine Zote“.²⁰ Amalie und der in sie verliebte und wenig aufs Spiel konzentrierte Schmerl spielen Pikett und werden durch das Auftreten Augustes unterbrochen:

Schmerl. [...] ich würde Sie auf den Händen tragen, und Sie schenken mir vielleicht –

Auguste. (*durch die Mitte*)

Amalie. (*reißt ihre Hand los und ordnet schnell die Karten*). Vierzehn Buben! (II, 1 und 2, S. 49)

Ein einziges Mal, gegen Ende, kommt es zwischen Blase und Schmerl zu einer Art politischer Diskussion über den Konservatismus, über „Stabilität“ und „Bewegung“ (II, 7, S. 61 f.), doch insgesamt sind die politischen Anspielungen im Dialog eher dünn gesät.

Viel intensiver als durch den mehr oder minder witzigen Dialog erfolgt der von Bauernfeld selbst für sein Stück in Anspruch genommene Angriff auf das „österreichische System“ über die Figurenkonstellation. Von Škreb ist das Lustspiel nicht zu Unrecht als „Allegorie“ bezeichnet worden;²¹ das Allegorische an ihr ist eben die Figurenkonstellation, zu deren Verständnis eine kurze Erinnerung an die politischen Verhältnisse im Österreich der 1840er Jahre nötig ist.

Nach dem Tod von Kaiser Franz I. (1835) bestieg dessen wegen Krankheit im Grunde regierungsunfähiger Sohn Ferdinand den Thron; die Regierung wurde von einer ‚Staatskonferenz‘ geführt, zu deren Mitgliedern (neben Bauernfelds Förderer Kolowrat-Liebsteinsky) Metternich gehörte, auch wenn dessen Einfluss auf die Regierungsgeschäfte nicht so groß war, wie man gemeinhin annahm.²² Bevormundet wurde dabei nicht nur der Kaiser, sondern selbstverständlich vor allem das Volk, dessen Anliegen und Interessen der Regierung ziemlich gleichgültig waren; die für den ökonomischen Fortschritt wichtigen Meinungen des Bürgertums wurden in Hinblick auf die Aufrechterhaltung der politischen Ordnung nicht gehört. Gleichwohl gab es – als Bedrohung empfundene – liberalere Stimmen, die sich vor allem im Ausland artikulierten, wie etwa Anastasius Grün, manche Publizisten und eben Bauernfeld selbst.²³ Gegen sie versuchte man sich durch die Zensur zu schützen, von der in *Großjährig* verhüllt die Rede ist (wohl auch mit Bezug auf Publikationen aus anderen Staaten des Deutschen Bundes). Blase spricht zu seiner Nichte:

Blase. Denken magst du, was du willst, Deine Gedanken gehen mich

²⁰ Yates (Anm. 2), S. 17.

²¹ Škreb (Anm. 13), S. 71.

²² Rumpler (Anm. 5), S. 262.

²³ Vgl. die umfassende Textsammlung *Jung Österreich. Dokumente und Materialien zur liberalen österreichischen Opposition 1835–1848*, hg. von Madeleine Rietra, Amsterdam 1980.

nichts an. Gedanken gehören überhaupt unter die erlaubten Waaren, insofern sie im Mutterlande erzeugt werden – nämlich in unserm Gehirn; wie sie aber gesprochen oder geschrieben die Grenze passiren, und in's Ausland – das ist: in *fremde* Köpfe – geschmuggelt werden sollen, da tritt der Zollwächter dazwischen und behandelt sie als Contrebande. (I, 1, S. 22)

Das Stück hat neben einem nur einmal auftretenden Bedienten sechs Figuren, von denen „Hermann, ein reicher junger Baron und überzähliger Beamter“, im Mittelpunkt steht, obwohl seine Rolle keineswegs die größte ist. Dass sein vollständiger Name „Hermann Freiherr von Eichen zu Eichenthal“ nur im Dialog (II, 6, S. 54) genannt wird und nicht im Personenverzeichnis steht, mag der Rücksichtnahme auf die Zensur geschuldet sein, spricht aber trotz des Eichen-Symbols und trotz Bauernfelds großdeutscher Überzeugung dagegen, in Hermann nur oder vor allem einen allegorischen Repräsentanten des deutschen Volks zu sehen.²⁴ Er steht mindestens ebenso sehr für den dem Machtspiel der Staatskonferenz ausgelieferten Kaiser; dafür spricht noch mehr als das zeitgenössische Urteil Benjamin Kewalls die Bezeichnung Hermanns als „überzähliger Beamter“, d. h. Beamter im Vorbereitungsdienst (Personenverzeichnis, S. 21), verband man doch den österreichischen Kaiserstaat durchwegs mit seiner Bürokratie. Das „überzählig“ mag noch zusätzlich auf die Unerfahrenheit und das Ungeschick des Kaisers, des sozusagen ‚höchsten Beamten‘, verweisen.²⁵

Um Hermann drehen sich alle anderen Figuren, deren wichtigste sein Vormund Blase ist, der die Güter seines Mündels willkürlich und offensichtlich schlecht, aber mit großer Lust verwaltet und der sich durch den Plan einer „politischen Heirat“ (I, 9, S. 41) Hermanns mit Auguste, seiner Nichte, die er obendrein zu adoptieren gedenkt, fortdauernden Einfluss auf den Besitz des jungen Barons sichern will, von dem er überdies erwartet, dass er selbstverständlich weiterhin auf seinen Rat hören wird (u. a. I, 14, S. 47); Blase, der dezidiert konservative Positionen vertritt, hält sich selbst für „eine Nothwendigkeit“ (I, 2, S. 25). Seine Rolle übertrifft gewiss nicht zufällig an Länge diejenige Hermanns um einiges; ebenso wenig zufällig nimmt die Bedeutung Blases gegen Ende des Stücks ab, das Gewicht Hermanns, der nun Entscheidungen trifft, wird in den letzten Szenen größer.

Blases Mitarbeiter Spitz, zugleich Hermanns Hofmeister, distanziert sich zwar nach Hermanns Großjährigkeitserklärung von Blase und versucht sich opportunistisch Hermann anzunähern, wo nicht anzubiedern, gehört aber doch zum Umfeld Blases, als Exekutor von dessen Willen. Dass der Autor bei der Namengebung für die Figur an das Wort ‚Spitzel‘ gedacht haben könnte – ein aus dem österreichischen Deutsch im 19. Jahrhundert in die Standardsprache übernommenes Wort –, liegt nahe.²⁶

24 Denkler (Anm. 8), S. 438.

25 Das *Deutsche Wörterbuch* belegt sogar eine Nebenbedeutung ‚überflüssig‘.

26 Eva Lirsch, *Misanthropie im österreichischen Vormärz. Zur Pathogenese eines lite-*

Besonders unmittelbar auf Hermann bezogen ist schließlich Auguste, die sich zunächst für Männer, dann aber speziell für Hermann interessiert; sie ist insofern eine Parallelfigur zu diesem oder sogar eine Vorbildfigur, als sie sich von den Prinzipien ihrer Schule emanzipiert hat und durch ihre kritischen Bemerkungen viel zu Hermanns erwachender Entscheidungsfreude beiträgt. Eine Parallele zwischen den beiden Figuren ist auch, dass Hermann nicht anders als Auguste (aber weniger witzig als sie) die Prinzipien kritisiert, an denen sich sein Bildungsgang orientiert hat (II, 6, S. 57 f.).

Weniger direkt, nur durch ihre Berührungspunkte mit anderen Figuren auf Hermann bezogen sind Augustes Mutter Amalie, die Witwe von Blases verstorbenem Bruder, und Schmerl, der radikale Freund des Hauses Blase, der seine alte Liebe Amalie wiederfindet und sie nun heiraten wird. Schmerl vertritt liberales Gedankengut; wie er das tut, wird gleich analysiert. Schließlich gibt es einen dreimal (I, 2, S. 25, sowie I, 13, S. 45, und II, 6, S. 56) erwähnten *backstage character*,²⁷ den „Waldmeister“, „einen wackern Mann“ (II, 6, S. 56), der in Briefen die ökonomisch falschen Entscheidungen Blases kritisiert und Hermann über die (dem Publikum schon im I. Akt deutlich werdende) Misswirtschaft seines Vormunds aufklärt.

Offensichtlich erkannte der eingangs zitierte Kewall eben in dieser Konstellation die Persiflage auf „Metternich und den alten Kaiser“: Blase, der Vormund, der sich nicht um die Interessen seines Mündels kümmert und sich unentbehrlich machen will, entspräche jenem, Hermann dem überforderten Kaiser Ferdinand. Der Bezug zwischen Blase und Metternich wird gleich zu Beginn ziemlich unmissverständlich hergestellt: In der 1. Szene sieht Blase durch Amalie „die inneren Angelegenheiten meines Hauses gut besorgt“; „für das Wichtigere – das Äußere –“ werde er selbst „Sorge tragen“ (I, 1, S. 21); eben der Außenpolitik galt aber Metternichs besonderes Engagement.

Der Hofmeister Spitz vertritt die Opportunisten, die sowohl mit den Konservativen als auch mit den Reformern können; der Waldmeister steht für die (bürgerliche) ökonomische Vernunft, welche sich der Großjährige/Emanzipierte zur Leitschnur nehmen wird. Auguste schließlich, eine recht zukunftsweisende Frauenfigur, entspricht wohl keiner Gestalt und keiner Gruppe der damaligen österreichischen Politik, macht aber das Prinzip der politischen Heiraten deutlich, die eine weitere Beeinflussung fürstlicher Persönlichkeiten durch finstere Ratgeber oder Rat gebende Finsterlinge ermöglichen sollten.

In Hinblick auf die politische ‚Allegorie‘ sind Blase und Schmerl die wichtigsten Figuren. Für die bürgerliche Position Bauernfelds – und für die inneren

rarischen Motives, Diplomarbeit masch., Wien 2009 (<http://textfeld.ac.at/text/1642/>, Zugang: 7. September 2011), S. 26, behauptet in ihrem – nicht fehlerfreien – Bauernfeld-Kapitel (S. 26–31), Hofmeister Spitz ähnele stark dem Grafen Sedlnitzky, eine Vermutung, für die einiges spricht, nicht zuletzt die Ähnlichkeit zwischen dem Namen Spitz und dem Wort ‚Spitzel‘.

²⁷ Zu solchen nur erwähnten, nicht auftretenden Figuren vgl. Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1977, S. 225 f.

Widersprüche des vormärzlichen Österreich – scheint mir bezeichnend, dass die Kritik an Blase vor allem dessen ökonomische Fehlentscheidungen, seine, in Hermanns Worten, „leicht sinnige und unwissende Administration“ (II, 6, S. 56) der Eichenthal'schen Güter betrifft:

- S p i t z . Ein Antrag auf neue Bauten.
 B l a s e . Bauten? Ei, ei! Das kostet Geld.
 S p i t z . Das herrschaftliche Rentamt braucht einen neuen Flügel; das Schulhaus braucht ein Dach.
 B l a s e . Ein Dach? Wozu?
 S p i t z . Es droht einzustürzen, Herr Blase.
 B l a s e . Hm! Das wollen wir erst abwarten.
 S p i t z . Abwarten?
 B l a s e . Wir brauchen's dann nicht abzutragen. Abwarten [...] – das ist das Hauptgeheimniß einer guten Administration. Wenn man wartet, kommt alles von selbst. Legen Sie den Antrag nur einstweilen bei Seite. – Unter andern, Herr Spitz! Sind die zweitausend Klafter Holz geschlagen worden?
 S p i t z . Noch nicht, Herr Blase.
 B l a s e . Und warum nicht? Gab ich nicht den Befehl?
 S p i t z . Ja; allein der Waldmeister erklärte sich dagegen; er sagte, es sei gegen die Forstkultur.
 B l a s e . Der Waldmeister ist ein grober Mensch. [...] Forstkultur! Versteh' ich die nicht auch? Wozu bin ich Administrator? – [...] Die zweitausend Klafter werden geschlagen, und noch fünfhundert dazu, just weil's der Grobian von Waldmeister nicht will. [...] (I, 2, S. 24 f.)

Von eben diesem Waldmeister, dessen sachlich begründetes Urteil für Blase keine Bedeutung hat, wird Hermann durch einen Brief, den man ihm vorenthalten will (I, 13, S. 45) – auch im Detail des Dialogs eine weitere Anspielung auf die Zensur –, „über die schlechte Administration“ seiner Güter durch Blase informiert; Spitz kommentiert Blases (Un-)Tätigkeit in dieser Szene mit dem Satz „Wir legen's ad acta.“ Nämlich die Beschwerden und Ratschläge des Waldmeisters, aller Waldmeister. Gerade die Formel „ad acta“ ließ den zeitgenössischen Zuschauer an die Regierungs- und Verwaltungspraxis im Österreich des Vormärz denken.

Als Hermann nach der Großjährigkeitserklärung sofort das Heft in die Hand nimmt, geschieht das ebenfalls durch ökonomische Initiativen: „Meine Wälder sollen nicht länger ausgerottet werden; ich will neue Pflanzungen anlegen, neue Bauten herstellen, Sümpfe und Moraste austrocknen –“ (II, 6, S. 56). Blase reagiert darauf entgeistert: „Selbst verwalten! Da haben wir wieder die freien Ideen! – Aber, bester Herr Assessor –“, und: „Keine Sümpfe? Das sind Schwärmereien!“, sowie an anderer Stelle: „Frau Schwägerin! Haben Sie's gehört? Reformen! Der junge Mensch will Reformen machen!“ (II, 7, S. 59)

Es fällt schwer, war für Zeitgenossen wohl unmöglich, in dieser Ablehnung aller Neuerungen auf einem privaten Gut nicht den Spiegel der Stagnation und Reformunwilligkeit des Metternich'schen Österreich zu sehen. Eine intendierte Doppeldeutigkeit der „Sümpfe“ möchte ich nicht ausschließen, hat doch ein österreichischer Bundespräsident des 20. Jahrhunderts noch 1980 zur Metapher vom „Trockenlegen der Sümpfe und sauren Wiesen“ gegriffen, freilich mit Sicherheit keine Bauernfeld-Anspielung.

Zu Blases Charakterisierung als amts- und beamtengläubiger Mensch gehört sein erschüttertes Schluchzen, als ihm der Sekretär „Seiner Excellenz des Herrn Präsidenten“ mitgeteilt hat, der bisher überzählige Hermann sei Assessor geworden: „Wirklicher Assessor! Danke Dir, Nichte! Kaum dreiundzwanzig Jahre und schon etwas Wirkliches.“ (I, 14, S. 46)

Neben Hermann steht der im Haus Blase verkehrende und etwas mühsam in die Handlung integrierte Schmerl am deutlichsten in einer Kontrastrelation zu Blase. Er ist die einzige Figur, die explizit über Politik redet – alle anderen reden nur über die Familienangelegenheiten (was immer Bauernfeld hinter diesen sichtbar werden lässt) einschließlich der geschäftlichen Affären. Schmerls Auslassungen über Gedankenfreiheit und Opposition passen daher auf den ersten Blick nicht recht in diese Familienkomödie, stellen aber vielleicht für den dümmsten Besucher des Burgtheaters klar, dass es in diesem Lustspiel eigentlich um die österreichische Politik geht.

Schmerl hat nämlich zwei Funktionen: Einerseits ist er eine Schwankfigur,²⁸ aber nicht mit der Konsequenz beispielsweise des Nestroy'schen Melchior aus dem *Jux*. Mit dem hat er allerdings die Eindimensionalität, die Reduktion auf wenige Wörter und Formeln gemeinsam, vor allem: „ich mache – Dings da – Opposition. Und nur Opposition, nur Opposition!“ (I, 3, S. 27) Das sagt er schon in seiner vierten Replik – und „Das hat man uns zu danken – der Dings da – der Opposition!“ sind, eben im Munde Schmerls, die letzten Worte der Komödie. Zu den wiederholten Elementen, die ihn zur komischen Figur machen, gehört sowohl das Wort „Opposition“ als auch das Flickwort „Dings da“ – denn die Wirkung der Figur beruht auch darauf, dass sie ständig Namen, Zitate und Fremdwörter vergisst und daher häufig – für unseren Geschmack zu häufig – zu „Dings da“ greifen muss. Škreb's lobendes Urteil: „Besonders geglückt sind BAUERNFELD seine komischen Nebenpersonen, worin er eine reiche Wiener Tradition fortsetzen darf [...],“²⁹ wird durch Schmerl nicht unbedingt bestätigt.

Andererseits ist Schmerl³⁰ nicht nur eine komische Figur, sondern der Re-

28 Vgl. auch die Duisburger Besprechung von 2010 (Anm. 11). Warren (Anm. 7), S. 130, spricht von Bauernfelds „stock comic characters“.

29 Škreb (Anm. 13), S. 68.

30 Ob der Name wirklich als Anspielung auf den liberalen Politiker Anton von Schmerling gelesen werden kann (Denkler [Anm. 8], Materialien, S. 438), dessen Fähigkeiten man vor 1848 nur „in dem engeren Kreise der Gebildeten“ (Franz Ilwof, „Anton von Schmerling“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 54, München, Leipzig 1908,

präsentant des Liberalismus, der wiederholt aus dem *Don Carlos* zitiert – interessante Belege für die liberale Schiller-Rezeption in Österreich – und ständig von „Opposition“, „Reformen“ usw. plappert, ohne diesen Phrasen irgendeinen Inhalt zu geben. Um Schmerl richtig einzuschätzen ist wichtig, was Blase gleich bei seinem ersten Auftritt zu ihm sagt: „Das heißt: Sie thun nichts.“ (I, 3, S. 26) Schmerls Liberalismus ist ein Liberalismus des Redens und des Theoretisierens, ganz offensichtlich ohne Einbindung in das gesellschaftliche und politische Leben. Damit ist dieser Liberale alles eher als eine Identifikationsfigur, ist die Verbindung des komischen und des politischen Elements nicht ganz gelungen. Polgars Urteil ist gut nachzuvollziehen: „Auch die Unzufriedenen, die mit den neuen Ideen, bekommen ein paar sachte Hiebe übergeschmeichelt.“³¹

Dass die Schlussworte eine Schmerl'sche Replik sind und dass sein „Opposition“ das letzte Wort ist, zwingt trotzdem dazu, die Figur ernster zu nehmen, als man es an vielen Stellen tun möchte – auch wenn sich andererseits der Dramatiker selbst im Vorwort zum *Neuen Menschen* (1849) ziemlich unmissverständlich von dieser Figur distanziert, die „lächerlich ist und bleibt.“³² Dieses Abstandnehmen von Schmerl mag auch eine Konzession an die politischen Verhältnisse nach der Niederschlagung der Revolution in Wien sein. (Auch schon 1846 könnte Bauernfelds Satire auf die Sprache des Radikalismus trotz Kolowrats Protektion Rücksicht auf die Zensur genommen haben, um die Kritik am Konservatismus nicht allzu einseitig erscheinen und somit passieren zu lassen.)³³

Offenbar teilt Bauernfeld mit Nestroy die „Abneigung gegen alles Pathos“,³⁴ denn die Repliken Schmerls scheinen geradezu auf die Infragestellung des revolutionären Pathos in *Freiheit in Krähwinkel* vorauszuweisen. (*Ein neuer Mensch* enthält allerdings sehr wohl pathetische Passagen,³⁵ die nicht ironische Zitate einer dem Dramatiker fremden Sprechweise sind.) Ob allerdings speziell die Schiller-Anspielungen und -Zitate mit Nestroy vergleichbar³⁶ sind, müsste von Fall zu Fall im Detail untersucht werden; ihre Funktionen scheinen mir bei den beiden Autoren eher unterschiedlich zu sein.

Neben Blase und auf andere Weise hat Bauernfeld Auguste und den groß-

S. 56–72, hier S. 57) kannte (zu dem Bauernfeld und das Publikum des Burgtheaters gehört haben mögen), will ich hier nicht diskutieren. Ein sprechender Name mit Bezug auf „Schmer“ („Fett“) ist jedenfalls nicht auszuschließen.

31 Polgar (Anm. 10), S. 449.

32 Bauernfeld, *Ein neuer Mensch* (Anm. 12), S. 80.

33 Für die Rezeption scheint mir interessant, dass Stern (Anm. 15) 1890 den liberalismuskritischen Aspekt der Figur Schmerl gar nicht erwähnt.

34 Ebd., S. 207.

35 Vgl. u. a. die Replik Augustes in Bauernfeld, *Ein neuer Mensch* (Anm. 12), S. 112: „O unter welchen Larven bin ich verdammt zu leben, mein Freund! Das hat kein Herz im Leibe, keine Seele, keinen ehrlichen Blutstropfen! Das heuchelt der Macht, dem Eigennutz, dem Vortheil – das heuchelte der Freiheit wie früher der Slaverei! O über diese Erbärmlichen!“

36 Vgl. Yates (Anm. 2), S. 13 f.

jährigen Hermann gegenüber Schmerl einerseits zu Korrespondenz-, andererseits zu Kontrastfiguren gemacht: Korrespondenzfiguren, weil sie im Sinne des Liberalismus agieren; Kontrastfiguren, weil sie etwas tun und nicht nur über Opposition reden.

Noch eine allerletzte Bemerkung zu Bauernfelds Durchscheinenlassen der politischen Realität durch die fiktive Familie: Hermann ist selbstverständlich insofern nicht mit Ferdinand I. vergleichbar, als von diesem wegen seiner Krankheit eine Emanzipation von seinem Blase, der Staatskonferenz, nicht zu erhoffen war. Schließt man sich der Interpretation der Figurenkonstellation als allegorisch an, dann muss man den Schluss – das Erwachen von Hermanns Gestaltungswillen und seine Öffnung zur Welt hin – als utopisch sehen. Insofern ist die Namengebung aus dem Geist des deutschen Nationalbewusstseins und der Bezug des Namens Hermann zu ebendiesem durchaus zu beachten, als eine Bedeutungsebene.

Schon 1890 betont Adolf Stern in einem langen Aufsatz anlässlich von Bauernfelds Tod differenzierend, dass der Dramatiker mit dem – in dem Artikel am ausführlichsten von allen Lustspielen des Dichters gewürdigten – *Großjährig* den „Anlauf nicht zur politischen Komödie, aber zu einer Familienkomödie, die politisch wirken sollte“, ³⁷ genommen habe, und spricht im Weiteren von dem „leichtgefügt und geistig nicht schwerwiegenden Stückchen, dessen Anziehungskraft lediglich in den versteckten Spitzen und den ziemlich offenen Anspielungen beruhte [...]“. ³⁸ Die „versteckten Spitzen“ sind nicht allzu häufig – einige habe ich freilich unerwähnt gelassen; die Struktur des Stücks als Ganzes lässt allerdings die politische Struktur Österreichs vor 1848 mehr als deutlich erkennen. Aus heutiger Sicht ist – von der Zweideutigkeit der Figur Schmerl ganz zu schweigen – die Verbindung aktueller Politik mit einer Liebes- und Familiengeschichte nicht besonders gelungen. Ganz gewiss lässt das Genre der Familienkomödie es bei aller Kritik an Blase nicht zu, von einer „merciless satire“ ³⁹ auf Metternich zu sprechen.

1849 ließ Bauernfeld dem Lust- ein (wenig geglücktes) Nachspiel, *Ein neuer Mensch*, folgen, das jenes sozusagen im Licht der (schon gescheiterten) bürgerlichen Revolution aktualisieren sollte. Abgesehen von der formalen Fragwürdigkeit eines ‚Dramas in Fortsetzungen‘ fällt an diesem Nachspiel, das die Liebesgeschichte von *Großjährig* abrundet, wiederum die ambivalente Einstellung zu Liberalismus und Radikalismus auf. Das Vorwort zu diesem Text verdient als Selbstinterpretation des Autors Interesse.

Dieser Beitrag soll – was unmöglich geworden ist – keine Bauernfeld-‚Rettung‘ sein, sondern zur Rekonstruktion des Kontexts von Nestroys Schaffen

³⁷ Stern (Anm. 15), S. 203.

³⁸ Ebd., S. 204.

³⁹ Warren (Anm. 7), S. 135.

beitragen. Er soll einerseits zeigen, was auf dem Theater an satirischer Zeitkritik möglich war – freilich nur im Burgtheater: des Publikums dieses Theaters konnte man sich sicher sein. Andererseits soll er bewusst machen, wie bei dem Burgtheater-Autor Bauernfeld konventionelle Lustspielhandlungen konventionell geblieben sind, während die auf dem Vorstadttheater mögliche Sprachfantasie aus solchen Konventionen ganz etwas Anderes machen, aus der Routine hin zum Experiment ausbrechen konnte. Zum Wiener Theater des Vormärz gehören beide Verfahrensweisen. Sterns Urteil über *Großjährig* von 1890 braucht man jedenfalls nicht revidieren: Es sei ein „leichtgefügtes und geistig nicht schwerwiegendes Stückchen“.

Es wird wenige Stücke von Nestroy geben, über die man heute so sprechen würde ... Alfred Polgar hat das, mit einer kleinen Verschiebung von Nestroys Geburtsdatum, so formuliert:⁴⁰ „Man muß Bauernfeld hören, um recht zu erkennen, was für ein Genie er war, der Johann Nestroy; der auch 1927 seinen hundertfünfundzwanzigsten feiern darf.“⁴¹

40 Polgar (Anm. 10), S. 450. Die Pointe bezieht sich auf den Anlass der Aufführung von *Großjährig* am Wiener Deutschen Volkstheater: Bauernfelds 125. Geburtstag.

41 Als für dieses Thema unergiebig erweist sich die nur frühere Stücke von Bauernfeld behandelnde und die Rollenfächer in den Mittelpunkt rückende Arbeit von Marion Linhardt, „Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre“, *Nestroyana* 28 (2008), S. 8–27. Sie soll als eine der wenigen jüngeren Studien zu Bauernfeld dennoch Erwähnung finden.

Jürgen Hein

Nachtrag zum Band *Stücke 23/II* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Die Suche nach Nebenquellen und Anspielungen, nach Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Vorlagen wird auch nach Abschluss der HKA die Forschung weiterhin beschäftigen. Noch immer sind Quellen und Vorlagen für einzelne Possen unentdeckt.

Zur Vorlage von *Der Unbedeutende* musste 1995 festgestellt werden, dass die von Nestroy mit ziemlicher Sicherheit benutzte deutsche Übersetzung der Erzählung *Le Grain de sable* von Raymond Brucker und Michel Masson [gemeinsames Pseudonym: Michel Raymond] aus der Sammlung *Daniel le lapidaire ou Les Contes de l'atelier* (1832) durch Laurids Kruse, die Otto Rommel für SW noch vorlag, bislang nicht gefunden werden konnte (vgl. auch *Stücke 27/I*, 143 f.). Dank der Recherchen von Urs Helmensdorfer und Rainer Theobald wurde inzwischen ein Exemplar in der Landesbibliothek von Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin ausfindig gemacht:

Daniel der Steinschneider oder Werkstatt-Erzählungen von Michel Raymond. Ins Deutsche übertragen von L. Kruse. Dritter Theil. Leipzig 1833. Bei Christian Ernst Kollmann. *Das Sandkorn*, S. 187–388 (Signatur: On V e 9470)¹

Durch Textvergleich mit Nestroys umfangreichen Vorarbeiten und Notizen, die sich nach seinen Angaben auf „III. Band. Werkstatt-Erzählungen oder Daniel der Steinschneider“ beziehen (vgl. *Stücke 23/II*, 290), wird es möglich sein festzustellen, in welchem Maße und für welche Details Nestroy diese Übersetzung benutzt hat. Die sieben Kapitel (vgl. *Stücke 23/II*, 95–100) haben dort folgende Überschriften:

- S. 189 I. Das Licht im Dachzimmer
- S. 221 II. Klatschereien der Nachbarschaft
- S. 256 III. Die Prüfung des Blickes
- S. 285 IV. Die Audienz
- S. 310 V. Die Schenke zum Waldheiligen
- S. 330 VI. Das Schlafgemach
- S. 358 VII. Der Anker der Rettung

Eine von Fred Walla entdeckte Nebenquelle Nestroys für das Erpressungs-

1 Dr. Urs Helmensdorfer (Zuz, CH) und Dr. Rainer Theobald (Berlin, D) sei für Bibliotheksrecherchen und weiterführende Hinweise herzlich gedankt.

motiv der Puffmann-Thomas-Handlung, Massons Erzählung *L'Invetabale* (vgl. *Stücke* 27/I, 143 f.), die auch als Vaudeville-Bearbeitung vorliegt (vgl. *Nachträge I*, 282 f.), aus der „Neuen Folge“ von Kruses Übersetzung der *Werkstatt-Erzählungen* (2. Bd., Leipzig 1834) unter dem Titel *Das Unvermeidliche*, worauf Nestroy mit dem Hinweis „II. Band der neuen Folge“ Bezug nimmt (*Stücke* 23/II, 294),² scheint dagegen nach wie vor in keiner Bibliothek vorhanden zu sein. Eine Inhaltsangabe der Erzählung findet sich im *Literatur-Blatt. Redigirt von Dr. Wolfgang Menzel*, Nr. 83, 17. August 1836, S. 329 f.:

Das Unvermeidliche. Frederic, ein junger Pariser, entführt ein Mädchen, kann sie aber nicht ernähren. Während er auswärts arbeitet, nimmt sie in ihrer Dachstube die Besuche eines andern jungen Herrn an. Einmal kommt Frederic früher als gewöhnlich und in Verzweiflung zurück. Die schöne Auguste versteckt ihren Liebhaber. Frederic macht ihr einen Antrag, mit ihm zu sterben, da er nichts mehr zu leben habe. Sie stellt sich, als ob sie in die Schwärmerei einging, schafft ihn aber aus dem Zimmer und macht sich bald selbst mit ihrem Liebhaber aus dem Staube. Frederic kehrt zurück, findet alles leer, tobt und rast. Nur sein reicher Oheim, ein Wucherer, kann ihm helfen. Frederic stürzt zu ihm, verfolgt den Unerbittlichen mit einer Pistole und drängt ihn auf einen Balkon, von welchem derselbe herabfällt und ertrinkt. Ein gemeiner Auvergner hat es gesehen. Frederic hat immer noch seine treulose Auguste im Kopf, eilt ihr nach und findet sie endlich, wird aber im Duell von ihrem neuen Geliebten verwundet. Da pflegt ihn Gabriele, ein Mädchen, die er früher treulos verlassen hat. Ihre Güte rührt ihn, er heirathet sie. Nun verfolgt ihn aber auf jedem Schritt und Tritt der Auvergner, der ihm das Verschweigen des Mords um hohen Preis verkauft und der immer wieder mit neuen Forderungen sich meldet. Frederic befriedigt ihn, macht unter Sorgen und Kummer eine glänzende Carrière und vernimmt endlich, daß der Auvergner todt sey. Nicht lange darauf aber erscheint ein junger Mann bei ihm und kündigt sich als den Sohn des Auvergners an, der vom Vater das Geheimniß mit geerbt habe, und fortwährend davon Gewinn zu ziehen gedenke. Da gibt ihm Frederic, was er verlangt, hängt sich aber in der Nacht auf.

Es lohnte einmal, worauf schon Fred Walla hingewiesen hat, Nestroys Masson-Lektüre genauer zu betrachten, die ihren Niederschlag auch in *Der Schützling* (der Roman *Les trois Marie*),³ *Mein Freund* (der Roman *Albertine*; vgl.

2 Vgl. Fred Walla, „Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben“ – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys‘, *Études Germaniques* 51 (1996), S. 283–305; ders., ‚*Les Contes du Lapidaire: A Veritable Quarry for the Viennese Stage*‘, in: *Variété: Perspectives in French Literatur, Society and Culture. Studies in honour of Kenneth Raymond Dutton*, hg. von Marie Ramsland, Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 225–234.

3 Vgl. Gertrude Gerwig, ‚*Les trois Marie* – die Vorlage zur Posse *Der Schützling*‘, *Nestroyana* 30 (2010), S. 168 ff.

Stücke 30, 173–184) und *Der alte Mann mit der jungen Frau* (*La Femme du réfractaire* aus *Daniel le lapidaire*; vgl. *Stücke 27/I*, 97–144) gefunden hat. Die von Anton Langer als Vorlage für *Eine deutsche Fabrik* (1846) verwendete Erzählung Massons *La Fabrique* aus *Daniel le lapidaire* (vgl. *Stücke 23/II*, 138), in Band 1 der „Neuen Folge“ der Übersetzung Kruses enthalten, hat Nestroy als Anregung für die Nebenhandlung von Rochus in *Nur Ruhe! gedient*.⁴

4 Vgl. Walla, ‚*Les Contes du Lapidaire*‘ (Anm. 2), S. 231 f.

Nestroy im Spiegel der in Ungarn erschienenen Literaturgeschichten seit 1900¹

Die Geschichte der Rezeption Johann Nestroys in Ungarn ist eine wechselhafte Angelegenheit: Während im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele seiner Stücke – mehr oder minder bearbeitet – ihren Weg auf die ungarischen Bühnen fanden, gab es kaum Veröffentlichungen seiner Texte. Im Laufe des 20. Jahrhunderts findet sich sein Name immer wieder in Literaturgeschichten ungarischer Verfasser, ebenso wie es von Zeit zu Zeit erfolgreiche Aufführungen (wie zuletzt die des *Talisman* in Budapest im József-Katona-Theater) gibt; für den Durchschnittsungarn ist seine Person jedoch kaum einzuordnen.

Aus ungarischer Sicht war und ist die Rezeption Nestroys in Ungarn nicht nur durch die doppelte Sprachbarriere von Fremdsprache und – innerhalb dieser – Dialekt, sondern auch durch das Fehlen einer dem Wiener Vorstadttheater vergleichbaren ungarischen Tradition erschwert.

Im Folgenden soll ein Blick auf die Frage geworfen werden, ob und wenn ja auf welche Weise Nestroy und sein Schaffen seit 1900 in den in Ungarn herausgegebenen Literaturgeschichten erscheint. Insofern sind auch Beispiele für eine Nichterwähnung in der einen oder anderen Literaturgeschichte durchaus von Relevanz, verrät uns dies doch einiges über die Konzeption und Einstellung der Verfasser und/oder über den Zeitgeist, die bestehenden kulturellen und kulturpolitischen Verhältnisse.

Nestroy in den Literaturgeschichten bis 1945

Als erste zeitliche Einheit bieten sich die Jahre bis 1945 an. Die in diesem Zeitraum in Ungarn veröffentlichten Literaturgeschichten sind für eine zeitgemäße Beschäftigung mit Literatur zu Beginn des 21. Jahrhunderts kaum mehr geeignet, doch verraten sie viel über die Zeitumstände ihrer Entstehung.

In dieser Zeit – die letzten Jahre der Monarchie und die Zwischenkriegszeit – ist die Frage der Rezeption eines deutschsprachigen Autors in Ungarn nicht ganz einfach zu rekonstruieren, da das ungarische Bürgertum die deutschsprachige Literatur zum Teil noch im Original gelesen und viele Theateraufführungen in Wien besucht hatte – weshalb man in dieser Zeitspanne in Ungarn eigentlich von einer ungarischsprachigen und einer deutschsprachigen Rezeption der Werke der deutschsprachigen Literatur sprechen muss. Die ös-

1 Alle ungarischen Titel und Zitate wurden von mir übersetzt – G. K.

terreichisch-ungarischen Beziehungen bildeten darüber hinaus traditionell ein dichtes Netzwerk, es gab einen hohen Anteil an deutschsprachiger Bevölkerung, in Budapest erschien mit dem *Pester Lloyd* (1854–1945) eine international angesehene deutschsprachige Tageszeitung, in der – später – u. a. auch Thomas Mann und Franz Werfel publizierten. Darüber hinaus gab es in diesem Zeitraum in Budapest und landesweit eine ansehnliche Zahl an regelmäßig erscheinenden deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften sowie solche, die teilweise Artikel in deutscher Sprache veröffentlichten. Obwohl es seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einen unübersehbaren Magyarisierungsdruck von staatlicher Seite gab und die Zahl der deutschsprachigen Druck- und Presseerzeugnisse in diesen Jahrzehnten kontinuierlich abnahm, blieb die herausragende Stellung der deutschsprachigen Kultur in Ungarn in diesem Zeitraum – noch – weitgehend ungebrochen. In der Zwischenkriegszeit schreitet dann die Magyarisierung in Ungarn mit Riesenschritten voran.

Am Anfang dieses Zeitraums stehen Literaturgeschichten, die im Ausland erschienen und danach ins Ungarische übersetzt wurden, sowie solche, die von ungarischen Fachgelehrten verfasst worden waren (Sime, Heinrich, Motz, Juhász). Ihnen folgen in den 1930er bis 1940er Jahren u. a. die Literaturgeschichten von für die moderne ungarische Literatur des 20. Jahrhunderts eminent wichtigen Schriftstellern wie Mihály Babits und Antal Szerb – die übrigens, trotz ihres „Makels“ als „bürgerliche“ Schriftsteller, auch in der kommunistischen Ära und bis auf den heutigen Tag immer wieder aufgelegt wurden und werden.

Das früheste für uns relevante Beispiel in dem zu betrachtenden Zeitraum stellt die ungarische Übersetzung einer in London publizierten Literaturgeschichte dar. James Simes *Die Geschichte der deutschen Literatur* erschien 1900 bereits in der dritten Auflage in ungarischer Sprache, was den seinerzeitigen Erfolg des Werkes in Ungarn unterstreicht.² Das Büchlein des durch *History of Germany* (1874), *Lessing* (1877), *Schiller* (1882) sowie *The Life of Johann Wolfgang Goethe* (1888) in der angelsächsischen Welt als Spezialist für den deutschen Sprachraum bekannt gewordenen Autors behandelt die deutschsprachige Literatur bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Es erwähnt Heine, Grabbe, Gutzkow, Laube, Freytag u. a. als Vertreter der modernen deutschen Literatur – Nestroy ist allerdings noch nicht vertreten.

1922 erscheint auf Ungarisch der Band *Die Geschichte der Weltliteratur* von Paul Wiegler mit dem Zusatz im ungarischen Titel: „umgearbeitet von Marcell Benedek unter der Mitarbeit von György Király und József Turóczi-Trostler“, was deshalb für unser Thema von besonderem Belang ist, da Wiegler sich in seinem im Original im Jahre 1914 herausgegebenen Band *Geschichte der Weltliteratur* mit der deutschsprachigen Literatur nicht beschäftigte, sondern lediglich über die – aus deutscher Sicht – fremdsprachigen Literaturen schrieb. Die

2 James Sime, *A német irodalom története* [*Die Geschichte der deutschen Literatur*], übersetzt von Dávid Angyal, Budapest ³1900.

ungarische Fassung ist letztlich eine Übersetzung der Wiegler'schen Ausführungen zur Weltliteratur, ergänzt durch zusätzliche Kapitel zur deutschsprachigen Literatur. Weiterhin wurden die Bemerkungen Wieglers zur ungarischen Literatur bearbeitet.³ Die Passagen zur deutschsprachigen Literatur stammen aus der Feder des Literaturwissenschaftlers und Germanisten József Turóczi-Trostler (1888–1962), weshalb in dieser Hinsicht von einer ungarischen Literaturgeschichte gesprochen werden kann. In dem „Deutsche Romantik – die Zeit Heines“ betitelten Kapitel wird in einem separaten Abschnitt auf die durch das Barock beeinflusste Kultur und Literatur Österreichs eingegangen. Grillparzer steht im Mittelpunkt der Betrachtung, Raimund wird mit zwei Werktiteln erwähnt, Nestroy ohne auch nur einen einzigen – immerhin wird ihm ein überragender Intellekt zugebilligt und kurz gesagt, er habe die Widersprüche der Fiktion einer Feenwelt parodistisch genutzt.⁴

In der ersten im 20. Jahrhundert veröffentlichten Literaturgeschichte, die vollständig ein Ungar verfasst hat, erscheint Nestroy: in dem 1925 publizierten Band *Die Geschichte der deutschen Literatur* des Zisterziensers Atanáz Motz (1890–1926). Er unterrichtete ab 1918 deutsche Sprache und Literatur am 1912 gegründeten Szent Imre Gymnasium in Buda, dem hauptstädtischen Gymnasium des Zisterzienserordens, was vielleicht seinen Lakonismus im Falle Nestroy erklären dürfte. Alles, was er sagt, ist Folgendes: „Der letzte namentlich bekannte Vertreter der Stegreifkomödie war János [sic!] Nestroy (1802–1862), der seine Themen mit politischen und sozialen Aspekten spannend machte.“⁵

In Andor Juhász' *Die Lebensgeschichte der Weltliteratur* von 1927 ist kein Platz für Nestroy, wobei dies mit der Konzeption des Buches zu erklären wäre. Schließlich ist es die Absicht des Verfassers – wie er selbst formuliert –, über frühere Literaturgeschichten hinauszugehen, die vergessen hatten, dass „es über jeden Dichter und jedes Buch hinaus eine höhere Einheit, einen organischen Zusammenhang, eine höhere Seele gibt, die Seele der Literatur, die lebt und atmet, und deren selbständige Existenz über dem Schriftsteller und seiner Arbeit steht“.⁶ Zum Ende des über 400-seitigen Bandes wird dann spätestens klar, dass der Verfasser sich nicht nur allgemein zur geistesgeschichtlichen Annäherung an die Weltliteratur hingezogen fühlt, sondern sich besonders für das Wiedererstarken der Religion einzusetzen wünscht. Für Nestroy ist hier, was nicht weiter überraschen mag, kein Platz.

Drei Jahre später wird Nestroy aber wieder erwähnt. Der Literaturwissenschaftler Béla Pukánszky (1895–1950), der bereits 1926 sein bis heute als grundlegende Arbeit geltendes Buch *A magyarországi német irodalom története a*

3 Paul Wiegler, *A világirodalom története* [*Die Geschichte der Weltliteratur*], Budapest 1922.

4 Ebd., S. 120 und 201.

5 Atanáz Motz, *A német irodalom története* [*Die Geschichte der deutschen Literatur*], Budapest 1925, S. 217.

6 Andor Juhász, *A világirodalom élettörténete* [*Die Lebensgeschichte der Weltliteratur*], Budapest 1927, S. 3.

legrégibb idóktól 1848-ig [Die Geschichte der ungarndeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis 1848] veröffentlicht hatte und der als ein ausgewiesener Kenner der deutschen Kultur bekannt war, publizierte das Bändchen *Kleiner Spiegel der deutschen Literatur*. In dem Büchlein mit seinem knapp bemessenen Umfang liest man Folgendes zu Nestroy, nachdem Raimund als „bedeutendster Vertreter der österreichischen Bühnenvolkskunst“ genannt worden ist: „Diese reine Volkskunst wird durch die mit drastischer Situationskomik angefüllten Schwänke des über parodistisches Talent verfügenden Johann Nestroy (1802–1862) mit ihrem immer aktuellen Tonfall und ihrem unproduktiven Witz abgelöst.“⁷ Hiernach folgen Ausführungen zu Bauernfeld.

Wie bemerkenswert diese Nennung Nestroys bei Pukánszky ist, wird deutlich, wenn man die europäische Literaturgeschichte von Mihály Babits (1883–1941) in die Hand nimmt, der zu den wichtigsten ungarischen Autoren in der Zwischenkriegszeit gehört. Sein Buch wird bis auf den heutigen Tag immer wieder herausgegeben und von vielen ungarischen Lesern benutzt. Babits war Dichter, Schriftsteller, Essayist und Übersetzer. Von Anfang der 1920er Jahre an war er der Herausgeber bzw. Redakteur der 1908 gegründeten Zeitschrift *Nyugat* (deutsch: *Westen*), die bis 1941 erschien und als prägend für die ungarische Literatur in diesen Jahren angesehen wird. Babits ging von der Grundüberzeugung aus, dass sich die Nationalliteraturen von einem gemeinsamen Erbe im Laufe der Zeit immer weiter entfernt hätten. „Die Weltliteratur ist ein einheitlicher, zusammenhängender Prozess, ein einziger riesiger Blutkreislauf“, schreibt er in der Einleitung.⁸ Deutlich ist seine Kritik oder zumindest Skepsis auf die nationale Dimension von Literatur gerichtet: „Wer die Geschichte einer Nationalliteratur schreibt, für den mag die Nation wichtiger sein als die Literatur“,⁹ heißt es bei ihm. Konsequenterweise dachte er in Bezug auf eine ungarische Literaturgeschichte ähnlich: „Wenn ich die ungarische Literatur als ungarische charakterisiere, dann habe ich keine rein literarische Studie vollbracht und habe im Grunde nicht über die Literatur gesprochen, sondern über Ungarn.“¹⁰

Angesichts der für seine Zeit aufgeschlossenen Haltung und der Absicht von Babits, die moderne Literatur in Ungarn zu verbreiten, kann man die Tatsache nur bedauernd konstatieren, dass Nestroy ihm unbekannt war oder zumindest nicht bedeutend genug erschien, um genannt zu werden. Dieser schmerzliche Umstand erklärt sich vermutlich aus dem in erster Linie der englischen und in zweiter Linie der französischen Literatur zugewandten Interesse des Verfas-

7 Béla Pukánszky, *A német irodalom kis tükre* [*Kleiner Spiegel der deutschen Literatur*], Budapest 1930, S. 56.

8 Mihály Babits, *Az európai irodalom története* [*Die Geschichte der europäischen Literatur*], Budapest 1934, S. 5.

9 Ebd., S. 11.

10 Mihály Babits, 'Az irodalom elmélete [Die Theorie der Literatur]', in: ders., *Esszék, tanulmányok* [*Essays, Studien*], Budapest 1978, Bd. 1, S. 576.

sers, denn andere Hemmschwellen, weltanschaulicher, politischer oder künstlerischer Art, hätte es für ihn nicht gegeben.

Die andere in Ungarn auch heute noch einflussreiche Literaturgeschichte aus der Zwischenkriegszeit stammt – wie bereits erwähnt – von Antal Szerb (1901–1945), einem weiteren ungarischen Autor aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Katholik Szerb, der sich 1942 als „Jude ungarischer Muttersprache“¹¹ definierte, hatte nach dem Studium der Hungarologie, Germanistik und Anglistik zwischen 1924 und 1930 in Italien, Frankreich und England gelebt, wurde danach 1937 Professor für Literatur an der Universität in Szeged. 1934 erschien seine bis heute gelesene *Ungarische Literaturgeschichte*, 1941 wurde seine *Geschichte der Weltliteratur* veröffentlicht. Im Juni 1944 wurde er zum so genannten ‚Arbeitsdienst‘ einberufen, verschleppt und verstarb im Internierungslager Balf am 27. Januar 1945 an den Folgen der Misshandlungen und des Hungers.

In seiner *Geschichte der Weltliteratur* stützte er sich bewusst auf die erwähnte Literaturgeschichte von Babits. Die Weltliteratur im Goethe’schen Sinne, die Autoren von übernationalem Interesse, welche sich gegenseitig befruchten und steuern, waren für ihn wichtig, Elemente von Spenglers Weltauffassung sind in seinen Ausführungen deutlich erkennbar. Szerb versteht unter Weltliteratur nicht jene, „die die ganze Welt schreibt, [...] sondern [...] jene, die für die gesamte Welt geschrieben wird“. Sie ist „die Gesamtheit all jener Werke, die auf Grund ihres Wertes oder ihrer Wirkung [...] jeder gebildeten Nation etwas sagten“.¹² Dies mag schon ahnen lassen, dass bei Szerb keine allzu lange Liste von Autoren zu erwarten ist, weshalb jede Nennung umso wertvoller ist. Nestroy wird allerdings nicht erwähnt.

Zeitlich zwischen den beiden Literaturgeschichten von Babits und Szerb war in Ungarn noch Upton Sinclairs im Original *Mammonart* betitelte Literaturgeschichte unter dem Titel *Upton Sinclair irodalomtörténete* [*Upton Sinclairs Literaturgeschichte*] herausgegeben worden. Doch der Amerikaner, der sonst in seinen Werken so empfindlich auf soziale Fragen und Gesellschaftskritik reagierte, kannte Nestroy offensichtlich nicht, weshalb dessen Name weder in der ersten Auflage von 1937 noch in der erweiterten Fassung von 1944 anzutreffen ist, während Goethe, Heine, Nietzsche, Wagner und sogar Beethoven vorkommen – Friedrich Schiller allerdings ebenfalls nicht.

Im gleichen Jahr wie Sinclairs Buch erschien auch der Band von Béla Pukánszky *Die österreichische Literatur der Gegenwart*. Hier handelt es sich um den Autor, der über Nestroys „drastische Situationskomik“ und „unproduktiven Witz“, aber auch über dessen „parodistisches Talent“ geschrieben hatte. In diesem im Schatten des erstarkenden deutschen Nationalsozialismus

11 Antal Szerb, *Naplójegyzetek (1914–1943)* [*Tagebuchaufzeichnungen (1914–1943)*], Budapest 2001, S. 279.

12 Antal Szerb, *A világirodalom története* [*Die Geschichte der Weltliteratur*], Budapest o. J. [1994, Reprint der Ausgabe von 1941], S. 7 f.

mit seinen Bücherverbrennungen geschriebenen Buch war Pukánszky nicht bereit, von den Nazis verpönte Autoren wie etwa Hofmannsthal, Schnitzler, Werfel und Zweig aus dem Kanon der modernen österreichischen Literatur zu streichen. Er behandelt sie nicht nur, sondern tut dies mit großer Anerkennung und der Betonung ihrer Bedeutung. Da das Buch auf die damalige Gegenwartsliteratur fokussiert – und in diesem Sinne auch keine Literaturgeschichte oder zumindest nur eine zeitlich eingeschränkte ist –, kann es nicht verwundern, dass Nestroy nur am Rande erscheint – allerdings auch hier mit einer kritischen Tendenz: Pukánszky kreidet Max Mell stilistische Unebenheiten an und meint im Zusammenhang mit dessen Stück *Sieben gegen Theben*, sein „Kreon tobe stellenweise so, als wäre er der parodistische Holofernes des Nestroy“.¹³

Den Zeitraum bis 1945 überblickend kann man resümieren: Von Johann Nestroy nahm man in dieser Zeit in Ungarn in ungarischsprachigen Publikationen zur Literaturgeschichte nur am Rande Notiz. Vorlieben für andere Kulturen, eine das Tragische als das Seriöse bevorzugende Einstellung zu Literatur sowie weltanschaulich-religiöse Überzeugungen standen der Beschäftigung mit Nestroy in Literaturgeschichten offensichtlich im Wege.

Von 1945 bis zur politischen Wende 1990

Der Zeitraum von 1945 bis 1990 ist bei genauerer Betrachtung gesellschaftspolitisch alles andere als eine homogene Epoche: Nach den Übergangsjahren bis 1949 folgt eine strenge stalinistische Diktatur in Ungarn, die sich ganz langsam ab den 1960er Jahren aufzuweichen beginnt, bis das Land ab den 1970er Jahren international als „die lustigste Baracke im Lager“ gilt. Für diesen Zeitraum ist insgesamt die kulturpolitische Bevormundung charakteristisch – Verlage, Theater, Massenmedien etc. standen unter staatlicher Kontrolle, die allerdings im Laufe dieser Jahre immer weiter an Bedeutung verlor.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es bereits 1946 die nächste Publikation einer Literaturgeschichte der deutschsprachigen Literatur in ungarischer Sprache. Damals erschien im Athenaeum Verlag in Budapest unter dem eher neutralen ungarischen Titel *Az újabb német irodalom rövid története* [*Kurze Geschichte der neueren deutschen Literatur*] der Band des Philosophen Georg Lukács (1885–1971), der auf zuvor veröffentlichten Texten basierte und der in dieser Form in deutscher Sprache 1953 in Berlin unter dem Titel *Kurze Skizze einer Geschichte der deutschen Literatur* publiziert wurde. Die politische Ausrichtung des Buches, welches eine Literaturgeschichte von der Aufklärung bis in die damalige Gegenwart darstellt, ist nicht schwer zu erkennen. Nestroy spielt in ihm keinerlei Rolle. Von seinen Zeitgenossen werden lediglich die

13 Béla Pukánszky, *A mai osztrák irodalom* [*Die österreichische Literatur der Gegenwart*], Budapest o. J. [1937], S. 118.

Dichter des Vormärz, der Dramatiker Friedrich Hebbel und Nikolaus Lenau behandelt. Nestroy war für Lukács offensichtlich sowohl zu unpolitisch als auch künstlerisch nicht elitär genug.

1960 erschien von einem Autorenkollektiv der Band *Literatur, Philosophie, Erziehung* in einer als Enzyklopädie gedachten Buchreihe mit dem Titel *Die Welt der Kultur*.¹⁴ Für den Teil über die Weltliteratur steht der Name jenes Marcell Benedek (1885–1969), der bereits 1922 maßgeblich an der Bearbeitung der Paul Wiegler'schen Literaturgeschichte mitgearbeitet hatte. Da er der Sohn des auch im kommunistischen Ungarn geachteten Schriftstellers Elek Benedek war, bot ihm seine Abstammung einen gewissen Schutz, auch wenn er in den Stürmen der Geschichte hin- und hergeworfen wurde. Erst mit der langsamen Entschärfung der stalinistischen Diktatur konnte er regelmäßig publizieren. Hierzu zählt auch diese Schrift, in der Nestroy lediglich ein einziges Mal gestreift wird: In einer Aufzählung heißt es u. a., Grillparzer habe den Bürger nicht bemerkt, „den Raimund mit seinen Zauberstücken, Johann Nestroy mit seinen musikalischen Possen bediente“.¹⁵ Das Hauptgewicht der Betrachtung liegt auf den politisch-ideologisch für die damalige Kulturpolitik unbedenklichen Autoren und deren Werken.

Auf die gleiche Bemerkung trifft man 1969 in der dreibändigen Geschichte der Weltliteratur von Benedek – die eine Neuaufbereitung seiner Beiträge zur Weltliteratur im zuvor erwähnten Band darstellen –, allerdings ergänzt um die Lebensdaten 1802–1862 und versehen mit dem Zusatz, dass der Ungar Jenő Heltai Nestroys *Lumpacivagabundus* „in unserer Zeit“ zum Erfolg verhelfen konnte.¹⁶

Mit der ungarischen Nachkriegsgermanistik ist der Name von Előd Halász (1920–1997), des Verfassers der ungarischsprachigen *Geschichte der deutschen Literatur*, die zuerst im Jahre 1971 erschien, aufs Engste verbunden. Halász leitete in Szeged den Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Literatur von 1970 bis 1983. In diese Zeit fällt die Entstehung seiner Literaturgeschichte, die in zwei Auflagen vorliegt und bis auf den heutigen Tag die ausführlichste Darstellung der deutschsprachigen Literatur in ungarischer Sprache ist. Johann Nepomuk Nestroy erscheint hier endlich mit dem korrekten Geburtsjahr 1801, und seine Vorstellung füllt etwa zwei Seiten, was nicht wenig ist. Das Talent, die komödiantische Begabung von Nestroy sowie sein Erfolg auf den Wiener Bühnen werden nicht in Frage gestellt, der gesellschaftskritische Zug in seinen Stücken betont. Er wandelte sich vom Unterhalter des Volkes zum Volkserzieher, indem er den Wienern beibrachte, über sich selbst zu lachen, indem er zum „scharfäugigen und scharfzüngigen Kritiker des bürgerlichen Wien“ wurde.

14 *A kultúra világa. Irodalom, filozófia, nevelés* [Die Welt der Kultur. Literatur, Philosophie, Erziehung], Budapest 1960.

15 Ebd., S. 275.

16 Marcell Benedek, *Világirodalom* [Weltliteratur], 3 Bde., Budapest 1968/1969. Zitat in Bd. II (1969), S. 125.

Besondere Erwähnung erhält noch *Freiheit in Krähwinkel*. Die Passagen zu Nestroy enden wie folgt:

Seine Größe wurde übrigens in unserer Zeit wieder entdeckt: Auf Grund seiner die Menschen und die Erscheinungen durchleuchtenden Ironie, seiner das Wesentliche im Zerrspiegel der Ironie aufblitzen lassenden Sichtweise, seiner die Illusion abbauenden Skepsis, seiner hinter der Narrenkappe verborgenen kritischen Weisheit verehrt ihn die moderne Theaterströmung als einen ihrer Ahnen.¹⁷

Das ist ein Lob in den höchsten Tönen, und mit dieser Literaturgeschichte ist der Status von Nestroy in Ungarn deutlich erhöht worden.

Als Spezialfall soll die nächste Publikation erwähnt werden: Sie ist in deutscher Sprache erschienen, es handelt sich um ein Lehrbuch für die ungarischen Gymnasien. Das Buch von Beate Bartyik und Regine Thomas, *Deutsche Literaturgeschichte* für die Gymnasialklassenstufen III–IV (also für die letzten beiden Klassen vor dem Abitur, d. h. 11 und 12), wurde zuerst 1984 herausgegeben. Die Verfasserinnen haben einen (ost-)deutschen Hintergrund, was nicht zu übersehen ist. Manche Formulierungen im Buch sind etwas verwaschen, wofür man neben der Beachtung der von der DDR eingeforderten ideologischen Marschroute auch die Gattung Lehrbuch verantwortlich machen kann, doch irritieren immer wieder ganz andere Ungenauigkeiten: So wird man bereits im zweiten Absatz des Buches stutzig, wo man lesen kann, Karl der Große sei „800 vom Papst zum deutschen Kaiser gekrönt“ worden...

Das Problem Nestroy haben die Verfasserinnen ganz einfach in den Griff bekommen: Johann Nestroy existiert für ihre Literaturgeschichte, in der Platz für Heine, Hoffmann von Fallersleben, Freiligrath und Herwegh ist, überhaupt nicht. Man kann dies sicherlich als ein Beispiel betrachten, welches zeigt, um wie vieles Schulbücher jeweils hinter dem allgemeinen wissenschaftlichen Konsens hinterherhinken. – Übrigens: Georg Büchner etwa kennt das Buch auch nicht...

Seit der politischen Wende 1990

Seit der politischen Wende 1990 sind in Ungarn mehrere Literaturgeschichten (auch) über die deutschsprachige Literatur erschienen. Das erste Beispiel ist *Die Geschichte der Weltliteratur* von István Kristó Nagy (1921–2010). Das Buch ist von der ungarischen Fachwelt, also von den Literaturwissenschaftlern und Universitäten, weitgehend ignoriert worden, was einerseits mit dem Verlag bzw. den Verlagen zu tun haben mag, die das Buch veröffentlichten: Sowohl Trezor als auch WorldWide besaßen kein vergleichbares Ansehen wie Gondolat, Corvina, Akademie Verlag u. a. Andererseits mag der tiefere Grund auch

17 Előd Halász, *A német irodalom története* [*Geschichte der deutschen Literatur*], Budapest 1971, Bd. II, S. 186 ff.

darin liegen, dass der Verfasser sozusagen von ‚außerhalb‘ kommt, nicht direkt zum Wissenschaftsbetrieb dazugehört. Zwar stammte er aus einer Familie, die auch in der kommunistischen Zeit eine bürgerliche Lebensart aufrechtzuerhalten versuchte und mit wichtigen ungarischen Künstlern, die sich immer wieder in Konflikt mit dem Staat sahen, verkehrte, doch war er im Laufe seines Lebens bei Verlagen und quasipolitischen Organisationen wie der Patriotischen Volksfront angestellt, was ihn in den Augen der Fachwelt stigmatisierte. Seine Literaturgeschichte war offensichtlich seine ureigenste Ambition, kein Verlag drängte oder ermunterte ihn. Betrachtet man sein Buch hinsichtlich Nestroy, so muss man sagen: schade, dass es negiert wird, denn dem Wiener Autor – wie auch der österreichischen Literatur insgesamt – wird reichlich Platz eingeräumt. Die Biografie Nestroys wird vorgestellt, es wird darauf hingewiesen, Nestroy habe dem Ungarn Ede Szigligeti (1814–1878) eine Entschädigung gezahlt, da er zu viel aus dessen *Liliomfi* (1849) „gestohlen habe“, auf die lobenden Worte von Karl Kraus wird verwiesen, und das erste Mal in einer ungarischen Literaturgeschichte wird auf die Sprache Nestroys besonders hingewiesen: auf die verschiedenen Schichtungen der von den Nestroy’schen Figuren gebrauchten Sprache, Soziolekte, Dialekte – Kristó Nagy spricht im Zusammenhang damit von einer „Neuerung literaturhistorischer Bedeutung“. Weiterhin sieht er Nestroy als einen Vorbereiter des Theaters von Horváth, Brecht und Dürrenmatt, indem hier die Lieder und Couplets Brechungen im Handlungsverlauf bedeuten, die von der emotional gefüllten und gefühlten Handlung wegführen, zugleich aber diese auch zusammenfassen, das Wichtigste hervorheben. Die Bedeutung Nestroys für die gesamte deutschsprachige Dramenliteratur des 20. Jahrhunderts wird hier sehr hoch veranschlagt.¹⁸

1994 veröffentlichten Karl Keiner und Gábor Kerekes ihren deutschsprachigen Band *Deutsche Literatur*, der als Lehrbuch für Germanistikstudenten gedacht war, in dem Nestroy und Raimund im Kontext der Biedermeier-Literatur und Wiener Vorstadttheatertradition als Autoren genannt werden, deren Werke das Publikum „bis heute“ verzaubern und in mancher Hinsicht auf die Operette und das Musical vorausweisen.¹⁹

1995 erscheint Miklós Györflys Buch *Kurze Geschichte der deutschen Literatur* [*A német irodalom rövid története*]. Györfly arbeitet als Professor an der Budapester Universität ELTE, am Lehrstuhl für vergleichende Literaturwissenschaften, und ist ein renommierter Übersetzer ins Ungarische. Im Vorwort seiner Literaturgeschichte nennt er sowohl Szerb als auch Halász als Vorbilder und betont, vor allem den letzteren weder umgehen noch übertreffen zu wollen. Johann Nestroy kommt gemeinsam mit Grillparzer und Raimund im Kapitel „Das Wiener Drama der Metternich-Zeit“ vor, wobei die Betonung auf Grillparzer liegt, dem fünf- bis sechsmal soviel Platz in der Darstellung einge-

18 István Kristó Nagy, *A világirodalom története* [*Die Geschichte der Weltliteratur*], Budapest 1993, S. 348–352.

19 Karl Keiner / Gábor Kerekes, *Deutsche Literatur*, Szombathely 1994, S. 230.

räumt wird wie den anderen beiden zusammen. Die wichtigsten biografischen Daten zu Nestroy werden genannt, die Begriffe „Volksstück“ und „Stegreifspiel“ auf Deutsch erwähnt. Die politische Komponente und das dramatische Talent Nestroys werden besonders unterstrichen, wobei er als Schöpfer einer neuen Gattung: der politischen Komödie bezeichnet wird, als Vorläufer des Kabarett und eines Theaters, in dem Vulgarität, politische Satire und dichterische Stilisierungen auf effektvolle Weise die Gesellschaft kritisieren, so wie das bei Karl Kraus, Brecht und Horváth der Fall ist.²⁰ Das Lob Nestroys ist unübersehbar, allerdings fehlt der Hinweis auf die sprachliche Komponente, die bei Kristó Nagy besondere Bedeutung besaß. Zusammenfassend kann man zu Györfy feststellen: Sein Buch ist eine kurze, sachliche Zusammenfassung, ohne subjektive Elemente, in einer sehr nüchternen Diktion vorgetragen. Hier findet sich all das, was man als Basiswissen über die einzelnen Autoren anführen kann. Nestroys Bedeutung wird markant unterstrichen.

Seit Györfys Buch kommt Nestroy – wenn überhaupt – nur mehr marginal in ungarischen Literaturgeschichten vor. Allerdings ist er nicht der einzige Autor, der hiervon betroffen ist. Bei *Kurze Geschichte der Literatur* von Tibor Gintli und Gábor Schein aus dem Jahre 2003 handelt es sich um den ersten Band einer Literaturgeschichte, die eine Geschichte der Weltliteratur sein will, angefangen mit den Höhlenzeichnungen der Alt- und Jungsteinzeit. Band I endet mit der Romantik, Band II, erschienen 2007, setzt die Darstellung bis in die Gegenwart fort. Nestroy wird kein einziges Mal erwähnt, aber auch Raimund nicht, und Grillparzer – um bei den Zeitgenossen zu bleiben – wird in jedem Band jeweils einmal und dann auch nur beiläufig erwähnt. Aus „Nestroy’scher Sicht“, wenn man das so sagen darf, sind diese Bände eine Katastrophe.

Die beiden letzten für uns relevanten Publikationen tragen beide den Titel *Weltliteratur*. In dem von Imre Madarász 2004 herausgegebenen Band finden sich zunächst Zusammenfassungen der Nationalliteraturen und danach Porträts ausgewählter Autoren. Aus der deutschsprachigen Literatur haben lediglich Brecht, Goethe, Heine, Hölderlin, Kafka, Thomas Mann und Schiller ein Porträt erhalten. Das Kapitel „Die deutsche Literatur“ hat die Germanistin Gabriella Hima, damals an der Budapester Gáspár Károli Universität der Ungarischen Reformierten Kirche, verfasst; schon der Titel ist mit einer Fußnote versehen, die da lautet: „Die Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz“.²¹ Ihr Beitrag ist sehr bewusst und korrekt gehalten, sie spricht im Text konsequent von „deutschsprachigen Literaturen“. Grillparzer und Stifter sind die zeitlich frühesten Autoren, die sie als Österreicher benennt, jedoch war hier für Nestroy – so wie auch für Raimund – kein Raum. So weh das aus Nestroy’scher Sicht auch tun mag, so muss man doch einräumen: Der Beitrag ist ansonsten sehr reflektiert und korrekt gehalten.

20 Miklós Györfy, *A német irodalom rövid története [Kurze Geschichte der deutschen Literatur]*, Budapest 1995, S. 92.

21 *Világirodalom [Weltliteratur]*, hg. von Imre Madarász, Budapest 2004, S. 122.

Das letzte Beispiel dieses Überblicks über die in Ungarn veröffentlichten Literaturgeschichten stellt im Vergleich zu den Büchern von Halász, Kristó Nagy und Györffy auch hinsichtlich der Präsentation Nestroys einen deutlichen Rückschritt dar. Der von József Pál 2005 beim Budapesti Akadémia Verlag veröffentlichte, *Weltliteratur* betitelte Band umfasst genau 1000 Seiten und wurde von mehr als zwei Dutzend Beiträgern verfasst. Da der Herausgeber an der Universität in Szeged beheimatet ist, dürfte es nicht überraschen, dass auch die Beiträge zur österreichischen Literatur von Kollegen der Universität Szeged verfasst worden sind. Die ersten österreichischen Literaten – Grillparzer, Raimund, Lenau – erscheinen im Kapitel „Zwischen Restauration und Revolution (1815–1848)“, verfasst von Géza Horváth, der solides Basiswissen mitteilt. Nestroy und Raimund werden hier zusammen in lediglich drei Sätzen abgehandelt: „Inzwischen erschien in den Vorstadttheatern Wiens das Wiener Volksstück. Seine bedeutendsten Vertreter waren Ferdinand Raimund (1790–1836) und Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862). In ihren Stücken werden in schematischen Handlungen die verschiedensten Gestalten des Wiener Bürgers mit ironischer oder tödlich satirischer, ausgezeichneter Charakterdarstellung zum Leben erweckt.“²²

Fazit

Seit 1900 sind in Ungarn 22 Literaturgeschichten in 52 verschiedenen Ausgaben veröffentlicht worden, die die Grundlage der vorliegenden Betrachtung darstellen. Johann Nestroy wurde in den meisten ungarischen Literaturgeschichten immer wieder erwähnt, doch das erste Mal erst 1971 als bedeutender Autor präsentiert. Diesen Status hatte Nestroy ein Vierteljahrhundert inne, jedoch in den nach 1995 erschienenen Werken ist er erneut entweder nur in marginaler Bedeutung oder gar nicht anzutreffen. Eine neue und moderne Literaturgeschichte könnte dem Abhilfe schaffen.

22 *Világirodalom* [*Weltliteratur*], hg. von József Pál, Budapest 2005, S. 547.

Buchbesprechungen

Oskar Pausch: *Die Pokornys. Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Mit einem Katalog des Nachlasses im Österreichischen Theatermuseum* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 7). Wien: Verlag Lehner 2011. 392 Seiten. 23 Farb- und 74 SW-Abbildungen. ISBN 978-3-901749-94-0. € 34,90.

Die Wiener Hoftheater, vor allem das Burgtheater, sind über längere Zeitspannen ausführlich quellenmäßig dokumentiert. In der vorliegenden Publikation wird jedoch erstmals der Fonds Pokorny, eine der umfassendsten Quellsammlungen zur Geschichte der Wiener Privattheater des 19. Jahrhunderts, in einer Publikation vorgestellt. Er bezieht sich durchaus auf mehrere Privattheater und Sommerarenen in Wien und den Vororten, ferner auf Baden, Pressburg und Ödenburg. „Vor allem aber bietet er eine unvergleichliche Dokumentation der lange Zeit größten Bühne, des Theaters an der Wien. Aufgrund der bewegten Besitzgeschichte dieses Hauses existieren nämlich mehr Inventare und Schätzungsprotokolle als für irgendeine andere Wiener Vorstadtbühne.“ (S. 11) Der Nachlass Pokorny blieb allerdings nicht vollständig vereint (S. 102–106). Oskar Pausch hat die Theaterzeichnungen Albert Deckers zu Karl Levitschniggs Ausstattungsstück *Tannenhäuser* in die Sammlung der Handzeichnungen des Österreichischen Theatermuseums eingereiht, Fotos kamen in die Fotosammlung des Österreichischen Theatermuseums, und die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek übernahm mehrere Musikaufnahmen. Pausch erwähnt eine Bühnenmusik zu *Cheristanens Denkstein*, wohl mit Bezug auf Raimunds *Verschwender* von Albert Lortzing. In der Wienbibliothek hingegen befindet sich z. B. Musik aus der *Gefesselten Fantasie* von Josef Drechsler.

Das Veröffentlichen von Quellen kann vorrangig auch dazu dienen, Vorurteile der nur der Sekundärliteratur verhafteten Forschung zu hinterfragen. In der Regel flicht man sich durch diese grundlegende Kärnerarbeit keine Kränze, umso mehr muss Oskar Pausch für dieses Unterfangen gedankt werden – und er konnte das offensichtlich auch erst in seinem „Ruhestand“ schaffen.

Die Arbeit ist in drei wichtige Abschnitte gegliedert: (1) eine Darstellung der Biografie der Theaterunternehmer Franz und Alois Pokorny, (2) einen Katalog des „Pokorny Nachlasses“ und (3) daraus ausgewählte bei Pausch abgedruckte Dokumente, deren Auswahl aufgrund der Menge sicher nicht leicht war. Insbesondere der dritte Teil versteht sich als Aufforderung zu weiteren Forschungen. „Franz Pokorny, der es [...] vom kleinen tschechischen Klarinettenisten zum bedeutendsten Wiener Theaterunternehmer der Zeit neben Karl Carl brachte, war ein origineller und populärer Selfmademan des Wiener Vormärz, der schließlich an überzogenen Plänen, an ‚höfischem‘ Ehrgeiz und seiner Vernachlässigung des Bühnenalltags scheiterte.“ (S. 63)

Als Theaterunternehmer begann Franz Pokorny 1835 in Pressburg. In den frühen 1840er Jahren dürften sich die mit verschiedener jahreszeitlicher Schwerpunktsetzung unter seiner Kontrolle stehenden Provinztheater für ihn als nicht mehr attraktiv erwiesen haben, und er trennte sich von der Leitung der Bühnen in Pressburg, Baden bei Wien und Ödenburg, um sich auf das Theater in der Josefstadt zu konzentrieren. Als er 1845 das Theater an der Wien dazu erwarb, war Letzteres sein Hauptinteresse und er versprach sich vielleicht eine bessere Ausgangsposition für seine Bewerbungen um die Pachtung des Kärntnertortheaters, die aber letztlich, wie auch die Carls, erfolglos blieben.

Mit Abschnitt (1) sollte nur ein thematisch begrenzter Vorgriff auf eine umfassende Quellenauswertung versucht werden. „Es geht nämlich hier fast ausschließlich um biographische Präzisierungen zu Leben, Wirken und exemplarischem Scheitern einer Theaterdynastie, auch mit dem Hintergedanken, deren kulturgeschichtliche Relevanz besser ins Licht zu rücken.“ (S. 23)

Die Gliederung der Bestandsliste (2) lautet folgendermaßen: Franz Pokorny, biographische Dokumente etc. / Alois Pokorny, biographische Dokumente etc. / Franz und Alois Pokorny, Wohltätigkeitbelege / Tätigkeit Franz Pokornys in Pressburg, Ödenburg und Baden / Theater in der Josefstadt / Arena Braunhirschengrund, beide Hernalser Sommertheater / Theater an der Wien mit Konkurs- und Kaufakten ab 1862 / Sammlung „Theaterakten“ / Manuskripte, Sonstiges / Korrespondenzen, Quittungen / Zeitungsausschnitte. Die Verwendbarkeit der Zeitungsausschnitte leidet darunter, dass oft Hinweise auf den Zeitungstitel und das Datum fehlen – ein Zustand, den man häufig bei nichtprofessionellen Sammlungen finden kann.

Zu Recht wird bei Pausch im Abschnitt (1) das Gewicht auf den Erwerb des Theaters an der Wien 1845 gelegt, auf die vergeblichen Versuche von Franz Pokorny um die Übernahme der Leitung des Kärntnertortheaters und schließlich auf die Gerüchte (oder tatsächlichen Verhandlungen?) während der Direktion von Alois Pokorny mit Nestroy, das verschuldete Theater zu kaufen. Ergänzend ließe sich feststellen, dass in den monatlich dem Kaiser vorgelegten amtlichen Berichten der Wiener Polizei anlässlich der Neuübernahme des Theaters an der Wien auch auf die Konkurrenz mit dem im Gegensatz zum Burgtheater verpachteten Kärntnertortheater hingewiesen wurde. Die jeweilige Pachtverlängerung bzw. Veränderung in der Leitung scheint in Wien immer wieder Gesprächsstoff gewesen zu sein, und in der öffentlichen Meinung scheinen Pokornys Ambitionen im Vergleich zu anderen potenziellen Bewerbern wohlwollend aufgenommen worden zu sein. Auch der Vergleich des Kärntnertortheaters mit dem Theater an der Wien fiel oft zu Gunsten des letzteren aus. Sogar ein Neubau und eine Übernahme beider Hoftheater in Hofregie wurde thematisiert und in den Polizeiakten referiert.¹

1 Vgl. *Wien 1840–1848. Eine amtliche Chronik*. Mit Vorwort und Anmerkungen, hg. von Karl Glossy. Erster Teil: 1840–1844. Zweiter Teil: 1845–1847 (Schriften des Literarischen Vereins in Wien, Bde. XXIII, XXIV), Wien 1917 und 1919. Unter *Gesel-*

Zum Teil (2): Ein wichtiger Bestand sind unter anderem die gebundenen handschriftlichen Geschäftsbücher (Kassajournale und Hauptbücher) sowie andere Unterlagen, in denen sich auch tägliche Spielpläne und tägliche Einnahmen befinden (S. 155–157). Unter vielen anderen Materialien finden sich in diesem Nachlass Unterlagen insbesondere zu Karl Carl, Johann Nestroy und seinem Umfeld. Vieles zu Carl findet sich auf den Seiten 136 bis 138 sowie an anderen Stellen und ist z. T. abgedruckt im Teil (3), *Karl Carl und das Carltheater*, S. 285–303. Dazu kommt eine Reihe von Namen, die sowohl mit Pokorny als auch mit Carl in Verbindung zu bringen sind. Verkaufs- bzw. Pachtgerüchte um Nestroy finden sich z. B. auf den Seiten 82 f. mit Verweis auf Pok 6/15; des weiteren Pok 12/49, 114. Andere Nestroy betreffende Einträge sind z. B. Pok 11/43, Arbeitswechsel eines Souffleurs vorbehaltlich seiner Schuldenzahlung; Pok 11/158, verlockende Engagementvorschläge an Adolf Müller sen. durch Nestroy; Pok 13/64, betr. Albin Swoboda; Pok 13/88, Vergleich der Konditionen Adolf Rott – Carl Treumann im Vergleich Wenzel Scholz – Nestroy; Pok 13/92, Carl Treumann geht entweder zu Carl, was Nestroy verhindern will, oder von Wien weg.

Die vielen anderen vorkommenden, für das Theaterleben interessanten Personen oder Themen hier zu nennen, wäre zu viel des Guten. Allein das „Stöbern“ in diesen sehr knapp angegebenen Aufstellungen ist spannend oder es macht wegen seiner Knappheit neugierig und regt die Fantasie an: so z. B. Pok 13/89, eine Quittung über 601 Gulden 42 Kreuzer betr. Carl Treumann und Carl Rott, *Der Mann an der Spitze*, wird angewiesen. *Der Mann an der Spitze, oder Alles aus Freundschaft* von Anton Bittner, Musik von Franz von Suppé, am 19. August 1850 in der Arena in Braunnhirschen uraufgeführt und fünfmal gegeben, sticht in die Augen. So sollte doch ursprünglich Nestroys *Lady und Schneider*, uraufgeführt am 6. Februar 1849 im Carltheater, heißen. Es handelt sich um die erste Uraufführung Bittners im Verband des Theaters an der Wien, wurde von der Zensur stark verstümmelt, war ein großer Misserfolg. Schafe, die sich im letzten Bild nicht geziemend verhielten, brachten das Fass zum Überlaufen.² Das Stück ist nicht vorhanden, daher die Frage: handelt es sich bloß um einen der vielen gleichlautenden Titel ohne irgendeinen Zusammenhang oder ist doch eine Verbindung etwa durch Rückgriff auf dieselben Vorlagen gegeben? Mit Glück könnten die Presseorgane Klarheit schaffen und die Suche wird in diese Richtung gehen – aber vorerst ist das eine der vielen Anregungen aus der Lektüre des Buchs *Die Pokornys*.

Auf Seite 66 wird der Theaternaler Michael Mayr (in der Ausgabe von Kislér, Titelangabe bei Pausch, Anm. 48 zu S. 28, fälschlich anderslautend) über

liges Leben, passim, aber insbesondere Juni 1840, Juli 1844, September 1845, Jänner, März, Mai und Juni 1846, Jänner 1847.

2 Vgl. Irene Therese Tutschka, *Aufführungspraxis im Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beobachtet am Beispiel von Anton Bittner*, Diplomarbeit, Wien 1989, S. 49, 82 f.

ein angebliches Verhalten von Karl Carl bzw. Ernst Steinhauser zitiert.³ Der Satz vor dem Zitat lautet jedoch bei Kisler: „Heute erzählte mir Lang eine neue Rohheit, die von dem armseligen Sekretär Steinhauser begangen wurde.“ Mayr hatte also die Information aus zweiter Hand und war selbst nicht Zeuge. Dieses von außerhalb des Fonds Pokorny kommende Beispiel mag zeigen, wie auch dort Fälle von zweifelhafter Herkunft, auch wenn sie im Resultat richtig sein mögen, kursieren: etwa einige der kolportierten Kaufabsichten Nestroys.

Zur Gestaltung des Buches wäre zu bemerken: Im Teil (1) sind Zitate eingerückt, im Teil (3) hingegen kursiv gesetzt. Sehr nützlich in Teil (2) sind die Verweise auf Teil (3), wenn die Unterlagen dort abgedruckt sind. Von Vorteil wäre auch ein Titelregister gewesen. Im Namensregister ist wohl Moriz Schlesinger unter Siegmund Schlesinger subsumiert?

Der ehemalige Direktor der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und dann Leiter des Thetermuseums widmet das vorliegende Werk seinem mittelbaren Amtsvorgänger Franz Hadamowsky, sozusagen als nachträgliche „Amtshilfe“, und hofft damit eine Tradition der Quellenforschung fortsetzen zu können (S. 15). Die bisherigen Benützer dieses Fonds ließen sich an den Fingern einer Hand abzählen (S. 18). Franz Hadamowsky schrieb 1922 eine Dissertation über Franz Pokorny,⁴ wohl bereits unter Verwendung dieses Bestandes, doch ist die Arbeit verschollen, wobei anzunehmen ist, dass es später noch ein Privatexemplar gegeben haben muss. Oskar Pausch vermutet, dass seit dieser Zeit erst der Verfasser dieser Rezension sich umfassend mit Dokumenten dieses Nachlasses als einziger konsequenter Nutzer beschäftigt hat (S. 21, 156). Das war jedoch in den frühen 1980er Jahren, also vor ungefähr dreißig Jahren. Hoffen wir, dass sich noch vor den 2040er Jahren wieder zumindest ein Nutzer finden möge. Der wichtige und reichhaltige Fonds Pokorny könnte für die Forschung noch viele Erkenntnisse beisteuern, und die hervorragende Arbeit von Oskar Pausch, der Mut des Verlegers Johann Lehner und der Internationalen Nestroy-Gesellschaft hätten es verdient.

Johann Hüttner

3 Karl Michael Kisler, *Der Theater-Mayr. Aus den Biedermeiertagebüchern des Theatermalers Michael Mayr*, Wien, Eisenstadt 1988, S. 275.

4 Franz Hadamowsky, *Franz Pokorny – ein Alt-Wiener Theaterdirektor*, Diss., Wien 1922. Es fragt sich, ob Anton Bauer die Dissertation Hadamowskys tatsächlich benützen konnte, da bei allen damit im Zusammenhang stehenden Belegangaben die Seitenzahlen fehlen: Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien, München 1957.

Georg Markus: *Was uns geblieben ist. Die großen Familien in Österreich*. Wien: Amalthea 2010. 304 Seiten. ISBN 978-3-85002-723-6. € 24,95.

Georg Markus, Journalist und Autor einer ganzen Reihe populärer Bücher, nennt sein neuestes Buch *Was uns geblieben ist* und rekurriert dabei auf die „großen Familien in Österreich“. Es ist ein buntes Panorama, welches er vor seiner Lesergemeinde ausbreitet und das an dieser Stelle wohl unbesprochen bliebe, gäbe es nicht auch ein Kapitel mit dem Titel: „Liebesgeschichten und Heiratssachen. Nestroys familiäre Probleme“. Titel und Untertitel zeigen bereits, worauf es dem Autor ankommt und was seine Leserinnen und Leser von ihm wohl erwarten: viel Privates, Affären, Ehekrisen, mehr oder minder gut recherchierte Tatsachen, aber auch Tratsch und Klatsch – und diese Mischung findet sich nicht nur in dem Nestroy gewidmeten Kapitel, sondern im Fall fast jeder der vorgeführten „großen“ Familien.

Da wird gleich eingangs die Geschichte des mutmaßlichen Sprosses einer kurzfristigen Verbindung John F. Kennedys mit der illegitimen Nachfahrin eines Erzherzogs aus dem Hause Habsburg recht spannend erzählt – nicht ohne Verweis auf die österreichische Tageszeitung, in welcher der Autor Glossen schreibt und in der er bereits vor einiger Zeit über diese „Sensation“ berichtet hatte. Es wird aber auch, um bei Habsburg zu bleiben, der großen Familie Maria Theresias und ihrer 16 Kinder („Die wilde Brut“, S. 81) gedacht. Darüber hinaus findet sich alles, was gut und teuer ist. In bunter Reihenfolge kommen die Walzerdynastie Strauß, die Familie Romy Schneiders (hier lässt bereits Hitler grüßen, dessen Familie aber auch ein eigenes Kapitel gewidmet ist), die Familien Porsche, Rothschild, Bösendorfer, Kokoschka, Freud, Auer-Welsbach, Schnitzler, Hörbiger/Wessely und Thimig/Reinhardt, die Bier- und Senfdynastie Mautner Markhof, Meinl etc. an die Reihe. Es ist eine Sammlung leichter Feuilletons, mit vielen bekannten und wenigen unbekannten Anekdoten untermischt, bei denen man unwillkürlich an das Verdikt von Karl Kraus denkt: „Ein Feuilleton schreiben heißt auf einer Glatze Locken drehen.“¹

Mit dem Nestroy-Kapitel (S. 235–246) wird man nicht wirklich glücklich, man könnte – etwas überspitzt ausgedrückt – in diesem Fall die Frage, was uns geblieben sei, mit Markus kurz und bündig so beantworten: eine zerrüttete Ehe, Frauengeschichten und die Nachkommen seines Bruders Ferdinand. So heißt es in saloppem Ton, dass Nestroy seine spätere Frau Wilhelmine Nespiesni „irgendwo bei einem Provinzgastspiel“ (S. 235) kennen gelernt habe. Zu dieser Zeit trat Nestroy aber öffentlich nur als Sänger der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf und privat bei Haus theatervorstellungen; bei einer solchen hatte er seine zukünftige Frau kennengelernt. „Sie nannte sich Wilhelmine von Nespiesny, hieß in Wahrheit Zwettlinger“ (S. 235) ist auch unrichtig, da sie als uneheliche Tochter eines Grafen Zichy zu Recht den Namen ihrer Mutter

1 Karl Kraus, ‚Heine und die Folgen‘, *Die Fackel* Nr. 329/330, 1. September 1911, S. 1–33, hier S. 10.

trug (was sich auch dem angesprochenen Trauungsbuch der Augustinerkirche entnehmen lässt). Zur Zeit der Eheschließung (7. September 1823) „tingelte“ Nestroy auch keineswegs „weiterhin durch die Lande“ (S. 236), sondern hatte soeben sein Engagement am Kärntnertortheater gegen ein lukrativeres am Deutschen Theater in Amsterdam eingetauscht. Danach wurde er in Brünn und schließlich 1826 in Graz engagiert. Die Motive, die Wilhelmine zu all ihren Handlungen bis zum Eklat des Verlassens der ehelichen Gemeinschaft (wohl 1827) und des kleinen Söhnchens Gustav in Graz um eines Grafen Batthyány willen bewegten, sind reine Spekulation, und dass Nestroy danach „in Pressburg, Brünn, Klagenfurt und Lemberg gastierte, ehe er wieder nach Graz kam“ (S. 237), ist schlicht und einfach falsch. In Graz war er bereits und blieb hier bis März 1831, bevor er – nach einem wegen einer Choleraepidemie vorzeitig abgebrochenen kurzen Engagement in Lemberg – im August 1831 von Carl Carl ans Theater an der Wien engagiert wurde. Georg Markus lockert seinen Text immer wieder (und durchaus geschickt) mit Zitaten aus Nestroys Werken auf. Für die Schilderung der Anfangsjahre Nestroys hätte sich allerdings angeboten: „Und 's is Alles nit wahr“ (*Die verhängnißvolle Faschings-Nacht*).

Ob und wie sich die Audienz Nestroys bei Kaiser Franz Joseph I. in Zusammenhang mit der Legitimierung der Kinder Marie und Karl, die ihm seine Lebensgefährtin Marie Weiler geboren hatte, abgespielt hat, ist dokumentarisch nicht belegt, gehört aber zu dem überreichen Anekdotenschatz, der sich – vor allem nach dem Tod des Schauspielerdichters – um diesen rankte. Das Faktum jedenfalls, dass die Kinder im März 1858 legitimiert und die Geburtspfarren angewiesen wurden, dies entsprechend in den Taufbüchern zu vermerken, ist unbestritten. Was die Mutmaßung betrifft, Nestroy sei „sex- und beziehungs-süchtig“ gewesen und habe „keine Gelegenheit aus[gelassen], sich in Affären mit jungen Schauspielerinnen einzulassen“ (S. 243 f.), so ist dies – wie auch in manch anderen Nestroy-Biografien – wohl etwas übertrieben. „Nicht wenigen Choristinnen und Jungschauspielerinnen zahlte er die Miete ihrer Wohnungen“ – nur in einem Fall lässt sich dies nachweisen; möglich, aber keineswegs sicher, dass es nicht der einzige war. Was die „doppelte Buchführung“ gegenüber Marie Weiler betrifft, so ist es Tatsache, und Georg Markus weist zu Recht darauf hin, dass nicht zuletzt die fatale und nicht mit Spielerglück gesegnete Leidenschaft Nestroys für das Kartenspiel hier eine nicht unwesentliche Rolle spielte.

Zu danken ist Georg Markus für die kurze Beschreibung der Familienmitglieder des Dichters, insbesondere die der noch lebenden Nachkommen. Der dem Beitrag beigegebene übersichtliche Stammbaum (S. 241) ergänzt auf willkommene Weise die einige Jahrzehnte zurückliegende letzte Arbeit dieser Art.² Und so finden wir hier Nestroys Urgroßneffen Othmar Nestroy und dessen Söhne Markus und Clemens ebenso wie Othmar Nestroys Neffen Johannes

2 Heinz Schöny, ‚Neues zur Stammtafel Nestroy‘, *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 6. (XX.) Bd., Wien, Mai/August 1964, S. 193–196.

Nestroy mit seiner kleinen Tochter Paula, die 2006 in Bad Ischl die Nestroy-Büste vor dem Theater enthüllt hat.

Georg Markus resümiert in seinem Vorwort: „Genügend Themen jedenfalls für ein Buch. Ich wünsche spannende Unterhaltung“ (S. 15). Die will man dem Buch auch gar nicht absprechen. Inwieweit man es auch mit Gewinn liest, das hängt vom je eigenen Wissensstand zu den vorgestellten Familien ab. Eine ideale leichte Lektüre am Strand oder an einem verregneten Urlaubstag in den Bergen ist das Buch allemal.

Walter Obermaier

Paul Angerer: *Mein musikalisches Leben – ein Capriccio. Immer derselbe – niemals der Gleiche*. Wien: Wiener Dom-Verlag 2010. 272 Seiten. ISBN 978-3-85351-222-7. € 24,90.

„Capriccio“, eine Laune, ein Einfall, ein Musikstück mit überraschenden Wendungen, keiner fixen Form verpflichtet – so überschreibt Paul Angerer seine musikalische Autobiografie, die sich als eindrucksvolles Arrangement aus eigenen Notizen und Aufzeichnungen, versehen mit knappen Kommentaren und zahlreichen Abbildungen präsentiert. Einband und Innenseiten des Covers zeigen Angerers Lieblingsinstrument, eine Viola aus dem Jahr 1806, sowie Bilddokumente seiner musikalischen und häuslichen Lebenswelt. Nicht die zusammenhängende biografische Erzählung, sondern die Reihung von Momentaufnahmen verleihen dem Text sein Gepräge – oder, wie Christoph Wellner in seinem Vorwort schreibt, die Struktur einer musikalischen Komposition. Launige Erinnerungen im Wechsel mit nüchterner Dokumentation bestimmen die Dramaturgie der streng chronologisch angelegten Rückschau. Die durchgängigen Motive sind dabei „Neugierde“ und „Alles selbst machen“, Eigenschaften also, die den Sammler und Entdecker ebenso wie den Einzelgänger und Außenseiter charakterisieren.

Geige, Klavier und Orgel sind die ersten Instrumente, die Angerer im Kindesalter erlernt. Als Schüler des Schottengymnasiums begeistert er sich für den Gregorianischen Choral, der sein späteres Komponieren entscheidend beeinflusste, im Akademischen Gymnasium tritt er als Altsolist hervor, beim Militärdienst fungiert er als Konzertmeister bei der Rundfunkspielschar, und 1942 entsteht die erste Komposition. Mit 15 Jahren verlässt er das Gymnasium, um an der „Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst“ und an der „Musikschule der Stadt Wien“ zu studieren. Franz Bruckbauer, damals Konzertmeister der Wiener Symphoniker, macht Angerer neben der geigerischen Ausbildung mit der Musik des 18. Jahrhunderts vertraut; er vermittelt ihm die Grundlagen der Aufführungspraxis alter Musik sowie Kenntnisse historischer Instrumente und des Instrumentenbaus. Im Privatunterricht bei Hans Ulrich Staeps „entdeckte“ Angerer nicht nur die vielfältige Literatur der Blockflöte,

sondern vor allem auch die damals verbotene Moderne, insbesondere die Werke Paul Hindemiths, die nicht zuletzt das für die spätere Entwicklung ausschlaggebende Interesse an der Bratsche weckten. „So war ich nach 1945 gerüstet für das neuerstehende Wiener Musikleben“ (S. 23), lautet Angerers Resümee seiner frühen Lehrjahre.

Es begannen die Jahre des Orchestermusikers, zunächst als Bratschist (Aushilfskraft) bei den Wiener Symphonikern, dann im Tonhalle-Orchester Zürich (in der Theatersektion); 1949 kam der Wechsel zum Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet und 1952 schließlich die Rückkehr zu den Wiener Symphonikern, nun als Solobratscher. Neben der Orchestertätigkeit suchte Angerer jede Gelegenheit zu kammermusikalischem Musizieren, wie etwa in dem von Anton Heiller und Kurt Rapf gegründeten „Collegium musicum“, das sich sowohl der alten wie der zeitgenössischen Musik widmete und sich zugleich als geeignetes Forum für die Darbietung eigener Kompositionen erwies.

1957 verlässt Angerer die Wiener Symphoniker und übernimmt die Leitung des „Wiener Kammerorchesters“, mit dem er Programme erarbeitet, die zum einen die damals jungen und ambitionierten Interpreten wie etwa Friedrich Gulda und Alfred Brendel, Walter Klien und Ingrid Haebler einem breiteren Publikum präsentieren, zum anderen das vielfältige Schaffen vermeintlicher Kleinmeister – Angerer spricht von der „mittleren Kultur“ – ins Bewusstsein rücken. Mit zyklisch konzipierten Matineen und Abendkonzerten in Wiener Palais, die etwa den „Salzburger Hofcompositoren“ sowie den Konzertrepertoires aus der Zeit Maria Theresias und Friedrichs des Großen gewidmet sind, entwickelt Angerer jene Formate des Musizierens, die seiner späteren Laufbahn als Dirigent und Leiter verschiedener Kammerensembles ihre Besonderheit und Eigenart verleihen. Vor diesem Hintergrund sind die 1982 erfolgte Gründung des „Concilium musicum“ und seine langjährige Tätigkeit als Moderator populärer Sendereihen beim Österreichischen Rundfunk („Pasticcio“) und bei Radio Stephansdom („Capriccio“) als konsequente Erfüllung seiner künstlerischen Ambitionen zu verstehen.

Gemäß seinem Lebensmotto, kein einseitiger Spezialist, sondern ein „All-rounder“ (S. 65) sein zu wollen, wandte sich Angerer bereits in den 1960er Jahren der Oper sowie dem Metier des Theaterkomponisten und -kapellmeisters zu. Bonn, Ulm und schließlich das Landestheater in Salzburg waren die Stationen seines musiktheatralen Wirkens. Als Hauskomponist des Wiener Burgtheaters und als Festspielgast in Bregenz und Salzburg schrieb und arrangierte er zahllose Schauspielmusiken, insbesondere für die Produktionen der Stücke Johann Nestroys und Ferdinand Raimunds mit ihren legendären Darstellern Josef Meinrad, Käthe Gold, Paula Wessely, Christiane Hörbiger, Otto Schenk und Hans Moser. Das Agieren im Theater und seine spezifische Affinität zum Wiener Volkstheater ordnet Angerer, der bis 2008 dem Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft angehörte, unter der Rubrik „mu-

sikalischer Journalismus“ in seinen Lebensbericht ein: „Das entsprach halt meinem Naturell“ und „dafür, oder für alles zusammen, bekam ich 1998 den Nestroy Ring der Stadt Wien“ (S. 127).

Es gehört zu den Kuriositäten des mit großer Akribie edierten Buches, das vom Verlag auch als Hörbuch angeboten wird, dass dem Leser weder ein Werkverzeichnis von Angerers Kompositionen noch ein Register der ein halbes Jahrhundert Musik- und Theatergeschichte prägenden Persönlichkeiten geboten wird. Aber auch dies könnte Paul Angerer – entsprechend seiner hier dokumentierten Lebens- und Weltdeutung – gewiss überzeugend begründen.

Thomas Steiert

Berichte

Raimund-Ring an André Heller und Veranstaltungen in Raimunds 175. Todesjahr

Am 5. November 2011 wurde im Refektorium des Servitenklosters in Gutenstein der Raimund-Ring 2011 an André Heller feierlich verliehen.

Nach der Begrüßung der zahlreichen Ehrengäste durch den Bürgermeister Hannes Seper zitierte Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus aus den Verleihungs-Statuten: „Der Raimundring kann auch an Persönlichkeiten verliehen werden, die durch eine dem Geiste Raimunds verwandte, fantasievolle und poetische künstlerische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Anliegen unserer Zeit wichtige und allseits beachtete Akzente zu setzen vermochten.“ Und der Präsident der Raimund-Gesellschaft ergänzte: „Verehrter, lieber André Heller, Ihr imposantes bisheriges künstlerisches Lebenswerk war stets aus dem scheinbaren Füllhorn Ihrer so individuellen Poesie gespeist und oftmals mit geradezu barock anmutender Fantasie entwickelt worden. Es spiegelt oftmals eindrucksvoll diese Raimund'scher Geisterwelt verwandte Auseinandersetzung mit Anliegen der Gesellschaft in unserer Zeit in unverwechselbarer Weise wider.“

Die Laudatio hielt Hermann Beil, der eigens aus Berlin angereist war und auf Hellers Arbeit am Burgtheater, mit dem Medium Film und seine Stellung als Weltkünstler einging:

Er ist „als eines jüdischen Vaters europäisches Kind“ die Personifizierung des geistvoll-lustvollen Widerspruchs. Freilich eines Widerspruchs, der eben nicht verhindert, sondern aufs Neue erfindet. André Heller sammelt auf der ganzen Welt Leben, Kultur und menschlichen Geist und spielt damit. Tausend Ideen sind ihm zu wenig. Aber da sein „zentraler Kindheitsgott der Selbstmörder Ferdinand Raimund gewesen ist, weil meine Großmutter, wenn sie nicht in Wien irrlichterte, in Gutenstein wohnte“, wie er uns berichtet hat, steckt in all seinen Plänen und deren Verwirklichung eine verzauberte Naivität, ein Grundvertrauen, dass Fantasie jederzeit alles zu verwandeln und zu heilen vermag, dass durch die Fantasie der Mensch zu seiner Freiheit findet.

In seinen Dankesworten schwärmte Heller von seiner Gutensteiner Großmutter:

Nach dem mondänen Leben und drei Ehen verliebte sie sich in den Gemeindefarmer Albert Pogatschnig. Er war die Antithese zur Hautevolée und besaß ein kleines Biedermeierhaus gegenüber dem Schwimmbad. Meine Großmutter, die mit Altenberg, Kraus und Gropius befreundet war, betreute plötzlich mit dem ländlichen Obermedizinalrat die Patienten. Vor

der Schulzeit und in den Ferien wurde ich, wenn meine Mutter reiste, zur Großmutter „glück-versetzt“. Sie hat mich ununterbrochen mit Anregungen für meine Fantasie genährt, hat mir Oscar-Wilde-Märchen vorgelesen, am Grab von Ferdinand Raimund im Waldfriedhof lasen wir mit verteilten Rollen seine Stücke ...

Unter den Festgästen waren Hellers Verwandte und Freunde. Von Gerd Bacher über Erika Pluhar und Andrea Eckert bis zum sozialdemokratischen Altkanzler Gusenbauer, der ebenso wie Heller Ministrant war – aber nicht wie Heller rechts außen, sondern – wie er dem Ausgezeichneten zurief – natürlich links außen.

Mit diesem Höhepunkt endeten die Feierlichkeiten des Raimund-Jahres 2011. Begonnen haben die Gedenkveranstaltungen zur Wiederkehr des 175. Todestags aber schon im Frühjahr. Helmut Korherr schrieb das Stück *Rappelkopf Raimund*, in dem Ulli Fessl, Stefan Paryla und Kurt Hexmann spielten und das im Laufe des Jahres in Wien und in einigen Bundesländern erfolgreich aufgeführt wurde.

Ein großer Raimund-Gedenktag fand am 4. September 2011 in Pottenstein statt. Neben der Präsentation einer Raimund-Marke und eines Ersttagsstempels, die in einem eigens eingerichteten Sonderpostamt zu erwerben waren, konnte das Sterbehaus Raimunds, das ehemalige Gasthaus *Zum goldenen Hirschen*, besichtigt werden. Weiters gab es eine von Gottfried Riedl moderierte, durchaus kontroverse Diskussionsrunde mit Trägern des Ferdinand-Raimund-Rings, an der Christian Futterknecht, Peter Janisch, Adi Reuscher, Otto Schenk und Peter Wolfsdorff teilnahmen. Prof. Dr. Kraus eröffnete die Abendveranstaltung und präsentierte den von der Raimund-Gesellschaft herausgegebenen und von Hans Buczkowski verfassten Almanach *Ferdinand Raimund und Pottenstein*. Den Abschluss des Gedenktages bildeten eine hervorragende Festrede von Barbara Frischmuth und das Gastspiel des Theaters in der Josefstadt mit Riedls Quodlibet „*O Schicksal eines Narren*“, durch die exzellenten Schauspieler Eva Mayer, Erni Mangold, Elfriede Schüsseleder, Christian Futterknecht, Gottfried Riedl, Otto Schenk und Kurt Sobotka dargeboten.

Am 5. September 2011 legten Vertreter der Raimund-Gesellschaft und der Raimund-Gemeinde Gutenstein auf dem Bergfriedhof von Gutenstein am Grab Ferdinand Raimunds Ehrenkränze nieder. Ein Bläserquartett umrahmte mit Melodien aus Werken Raimunds die sehr gut besuchte Feierstunde, die mit einer Lesung von Stefan Paryla und mit Gedenkworten von Adi Reuscher und Hannes Seper abgerundet wurde.

Am 8. September 2011 wurde die Soirée mit der Festrede von Barbara Frischmuth und dem Quodlibet „*O Schicksal eines Narren*“ in den Sträußelsälen des Theaters in der Josefstadt wiederholt und vom zahlreich erschienenen Publikum begeistert akklamiert. Über ihre Beziehung zu Raimund und seinen Feen berichtete Barbara Frischmuth in ihrem Vortrag: „Ich erinnere mich noch

gut daran, wie mich Peter Turrini bei einem Fest im ORF – es muss 1974 gewesen sein – fragte, woran ich gerade arbeitete. Ich antwortete wahrheitsgemäß: ‚An einem Feenroman.‘ – Turrini schaute mich entgeistert an und meinte nur: ‚Bist deppert?‘“

Gottfried Riedl

Land Niederösterreich: Auszeichnung für Peter Gruber

Am 27. September 2011 wurde im Landtagssaal des Niederösterreichischen Landhauses in St. Pölten der Intendant und Regisseur der Nestroy-Spiele Schwechat Peter Gruber (Vorstandsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft) vom Landeshauptmann von Niederösterreich Dr. Erwin Pröll mit dem „Großen Ehrenzeichen für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich“ ausgezeichnet.

Nach den Verleihungen der „Würdigungspreise für Darstellende Kunst“ des Landes Niederösterreich in den Jahren 2001 und 2009¹ ist dies nun die dritte Auszeichnung, die Peter Gruber für seine schon vier Jahrzehnte währende Beschäftigung mit dem Werk Johann Nestroys erhalten hat. Die aus dieser Beschäftigung gewonnenen Erkenntnisse flossen stets in seine Inszenierungen bei den Nestroy-Spielen Schwechat ein, gaben oft Anregungen bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen und führten zu spannenden Dialogen zwischen der Theaterpraxis und der akademischen Nestroy-Forschung.

Auch wenn der Herr Landeshauptmann in der Begründung der Auszeichnung ganz besonders Grubers Fähigkeiten eines exzellenten Sprechers hervorhob und an seine Gestaltung der Kinderabendsendung *Das Traummannlein* im Rundfunk erinnerte, ist mit besonderem Dank zu registrieren, dass mit dieser Auszeichnung die gewissenhafte und beispielgebende Theaterarbeit Peter Grubers vom Land Niederösterreich uneingeschränkt anerkannt wurde.

Karl Zimmer

Bunte „Bilder aus dem Leben eines Verschwenders“²

Die Aufführung des *Verschwenders* am Landestheater Niederösterreich in St. Pölten³ zeigte, dass die Werke Ferdinand Raimunds bei entsprechender Präsen-

1 Manuela Seidl, ‚Land Niederösterreich: Kulturpreisverleihung 2009. Würdigungspreis für Darstellende Kunst für Peter Gruber‘, *Nestroyana* 30 (2010), S. 123 f.

2 Friedrich Walla, der Verfasser dieses Berichts, ist bei der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Raimunds als Herausgeber der Stücke *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, *Die Unheil bringende Krone* und *Der Verschwender* vorgesehen.

3 Die Premiere der *Verschwender*-Produktion in St. Pölten fand am 1. Oktober 2011



Der Verschwender am Landestheater Niederösterreich. – Wolfgang Seidenberg als Flottwell, Boris Eder als Valentin. © Christian Husar.

tation durchaus auch ein junges Publikum ansprechen können. Demnach wird die vom Verlag Deuticke geplante, allerdings etwas zögerlich erscheinende neue Historisch-kritische Ausgabe (der erste Band mit Raimunds frühen Stücken soll 2013 erscheinen) nicht nur für Philologen von Interesse sein. „Bilder aus dem Leben eines Verschwenders“ hatte Raimund sein Stück genannt, damit auf die lose Dramaturgie des Werkesweisend, bevor die Zensur, wie wir jetzt durch die Arbeit an der Ausgabe wissen, den Titel zu *Der Verschwender* änderte; und bunte Bilder entzückten das Publikum in St. Pölten, ohne den Lauf der Handlung durch Umbauten zu unterbrechen. Auch zu Raimunds Zeiten wurde ja auf offener Bühne umgebaut.

Nicht mehr ganz so junge theaterinteressierte Österreicher werden sich an mehrere Aufführungen des *Verschwenders* erinnern können. Wer, der sie noch erleben durfte, kann das alte Holzweib der Burgtheatertragödin Lotte Medelsky vergessen? Tradition sei Schlamperei, soll Gustav Mahler gesagt haben. Jérôme Savary ist sicher mit ganz neuen Augen an seine Inszenierung heran-

statt; der vorliegende Bericht bezieht sich auf die Aufführung vom 29. Oktober 2011.

getreten, unbelastet von Vorbildern. Es ist ihm ein buntes Märchen mit vielen zeitgemäßen Elementen gelungen: CHERISTANE und AZUR erscheinen bei ihm als „extra terrestrials“; der im III. Akt schwer leidende Kammerdiener WOLF trat nicht auf, sondern fuhr an im motorisierten Rollstuhl. An den Schauspielern gab es wenig auszusetzen und viel zu loben. „Bei den großen Theatern“ (um Nestroy zu zitieren) ist es nicht immer besser. Hervorragend der VALENTIN von Boris Eder, echt französisch der MONSIEUR DUMONT von Heinz Zuber. Wolfgang Seidenberg zeigt, dass Flottwell auch heute noch (als „junkie“) „über die Rampe“ gebracht werden kann.⁴ Da es sich um ein kleines Theater handelt, wurde etwas Personal eingespart (etwa die den kranken WOLF begleitenden BEDIENTEN). Die umgearbeitete Expositionsszene des II. Akts war dabei eine deutliche dramaturgische Verbesserung gegenüber Raimunds hilfloser Originalversion. Am Ende der Vorstellung gab es viel Applaus und nach der Aufführung viel Zustimmung beim Publikumsgespräch mit den Darstellern. Einige „gags“ im Stück wurden dort allerdings hinterfragt.

Die Unheil bringende Krone (Raimund schreibt die Worte getrennt, und auch hier hat die Zensur eingegriffen und ihm den „Zauber“ aufgezwungen) wäre eine reizvolle Aufgabe für Herrn Savarys „entfesselte Phantasie“. Die neue Historisch-kritische Ausgabe wird hier auch einige textliche Probleme lösen. Die meisten Texte liegen bereits im Satz vor.

Friedrich Walla

Hommage an Conny Hannes Meyer

Am 21. Oktober 2011 veranstaltete die Internationale Nestroy-Gesellschaft in den Sträußelsälen des Theaters in der Josefstadt ein begeistert aufgenommenes Fest für Conny Hannes Meyer. Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus begrüßte den Ehrengast – der vor kurzem seinen 80. Geburtstag feiern konnte – sowie Peter Turrini und die Angehörigen und Freunde des Künstlers.

Gottfried Riedl versuchte eine biografische und künstlerische Annäherung an den am 18. Juni 1931 als Sohn eines jüdischen Geschäftsreisenden geborenen Conny Hannes Meyer. Bei Pflegeeltern in Salzburg und Berlin, in einem evangelischen Kinderheim in Gießhübel und schließlich in einem Jugendheim für „rassisch minderwertige Kinder“ verbrachte er seine ersten Lebensjahre, ehe er ins Konzentrationslager Mauthausen überstellt wurde. Nach einer Lehre als Schriftsetzer gelang es ihm 1955, seine künstlerischen Ambitionen umzusetzen. Er gründete die NEUE ÖSTERREICHISCHE TRIBÜNE, später EXPERIMENT – KLEINE BÜHNE AM LIECHTENWERD, danach das Ensemble

⁴ Vgl. Jürgen Hein, „Berichte“, *Nestroyana* 18 (1998), S. 71 f., hier S. 72.

DIE KOMÖDIANTEN, das 1963 seinen regelmäßigen Betrieb im THEATER AM BÖRSEPLATZ aufnahm und bald zu einem avantgardistischen Zentrum wurde. Von 1974–1985 leitete er das THEATER IM KÜNSTLERHAUS. Conny Hannes Meyer schuf rund 180 Inszenierungen eigener und fremder Werke für zahlreiche Bühnen im In- und Ausland. In Wien inszenierte er Peter Handkes *Der Ritt über den Bodensee* am Akademietheater, Ödön von Horváths *Italienische Nacht* am Burgtheater und Gerhart Hauptmanns *Rose Bernd* am Volkstheater.

Seine Tätigkeit als Autor begann 1960 mit dem Gedichtband *Den Mund von Schlehen bitter*, 1963 folgte das lyrische Werk *Abseits der Wunder*, das sich Peter Turrini für die Hommage ausgesucht hatte und ganz wunderbar zum Vortrag brachte. Aus Meyers dramatischen Werken wählten Erwin Leder und Karl Menrad *Beth Ha Chajim oder Albertinaplatz* aus und erweckten diese bereits 1992 mit dem österreichischen Hörspielpreis ausgezeichnete Szene zu impulsivem Leben.

Conny Hannes Meyer bedankte sich am Schluss und wurde mit stehenden Ovationen gefeiert. Peter Turrini: „Ich muss ehrlich gestehen, dass ich vom Werke des Herrn Meyer wenig Ahnung hatte und deshalb die Begegnung mit seinen Texten als wirklichen Gewinn empfunden habe.“

Gottfried Riedl

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2011–März 2012

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Theater in der Josefstadt)

Der Färber und sein Zwillingsbruder (Volkstheater)

Der Zerrissene (Schuberttheater)

Eulenspiegel (Schuberttheater)

Achtung Nestroy! (Couplets und Monologe aus verschiedenen Stücken, stadtTheater walfischgasse)

Nestroy und „Die Fremden“ (Ausschnitte aus *Tannhäuser* und anderen Stücken, Letztes Erfreuliches Operntheater)

**Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit.
Ein Kasperl nach dem Holocaust.
In memoriam Otto Tausig (1922–2011)**

Unverwechselbar, unverkennbar war er – Otto, der Tausig. Ein Theaternarr und selbsternannter Kasperl. Laut, freundlich, verbindlich und doch zugleich immer distanziert. Gerade, fleißig, diszipliniert, integer und im Grunde sehr bürgerlich-konservativ. Aber auch ein Sperriger, ein Unbequemer, ein Lästiger, ein Querkopf. Der Intellektualität verpflichtet und trotzdem kein komplizierter Intellektueller. Ein Handelnder, im besten Sinne naiv, manchmal gutgläubig, stets beharrlich, unbeirrbar und unsentimental das verwirklichend, was er für richtig hielt. Einer, der seine Scheu oft mit Überpräsenz, seinen Ernst mit Heiterkeit, seine Angst mit Mut kaschierte. Die Suche nach neuen Ausdrucksformen oder verborgenen Dimensionen, zu der manche Künstler-Kollegen sich auf den Weg machten, war ihm eher suspekt, schien ihm überflüssig. Ihm ging es um Inhalte und gediegenes Handwerk. Er wollte vor allem Spaß bereiten. Und – er wollte die Welt verbessern, die er vorgefunden hatte.

Als er mir 1995 für meine Inszenierung von *Freiheit in Krähwinkel* am Wiener Volkstheater zusagte, war ich hocherfreut. Ich hatte ja als junger Schauspieler schon zweimal mit ihm auf der Bühne gestanden und wusste um seine Qualitäten. Er schien eine Idealbesetzung für den Amtsdiener Klaus.

Das schrieb ich ihm ein paar Wochen vor Arbeitsbeginn und ergänzte meine Zeilen um ein paar Bemerkungen zu dem, was ich vorhatte, um die Posse aus ihrem musealen Geschichtskorsett zu befreien und ihre politische Brisanz zu erhalten.

Zu meiner Überraschung entwickelte sich daraus ein langer und ausführlicher Briefwechsel, in dem wir einander höflich, aber bestimmt unsere Interpretationsvorstellungen erläuterten – und die schienen meilenweit voneinander entfernt. Ich war sehr irritiert, befürchtete eine Absage in letzter Minute, zumindest größere Schwierigkeiten bei den Proben. Andererseits wusste ich, wie er Nestroy spielte und dass er den Ruf hatte, in der Arbeit eher unkompliziert zu sein.

Was würde mich da wohl erwarten?

Stets auf die Minute pünktlich erschien er zu jeder Probe, riss mit gelerntem Text und hundertprozentigem Einsatz sofort das Geschehen an sich und übte mit den anderen, was zu gestalten er sich vorgenommen hatte. Zum Glück war es ganz nahe an dem, was ich mir für die Figur wünschte, denn Diskussionen gab es keine – weder vor noch während noch nach der Arbeit. Auch keine privaten Kontakte. Kaum war die Probe zu Ende, verschwand er ebenso schnell und unauffällig wie er gekommen war.

Ein einziges Mal im Verlauf der sechs Wochen zeigte er sich in der Kanti-

ne, wo die Kollegen fast täglich beisammensaßen. Kaum eingetreten, hatte er schon ansatzlos seine abgegriffene Aktentasche geöffnet, hielt sie uns entgegen und ratschte mit ein paar schnellen, angerissenen Halbsätzen, scheinbarer Demut und lauter, fast fordernder Stimme seine Bitte um eine Spende für die Kinder der Dritten Welt herunter. Mehr oder weniger freiwillig zückten alle ihre Börsen.

Ich hatte mir kurz zuvor, weil ich meine Miete rechtzeitig bezahlen musste, einen Vorschuss geholt. In meiner Brieftasche gab es keine kleineren Scheine – außer Münzen nur einen Tausender und ein paar Hunderter. Als Otto das sah, langte er ungeniert in mein Portemonnaie, nahm mit einem Griff und den Worten „Regisseure verdienen genug!“ mein ganzes Geld, gab mir zwei Hunderter zurück und verschwand. Ich war sprachlos.

Etwas weniger resolut hat er dann auch während der Vorstellungsserie beim Publikum gesammelt – insgesamt mehrere hunderttausend Schilling, die er zusammen mit seiner Gage (er selber lebte von seiner Burgtheaterpension) an den Entwicklungshilfeklub überwies.

Einige Wochen später, als wir in Bozen gastierten und nach der Vorstellung (wie gewohnt ohne ihn) bei einem Glas Wein den Abend ausklingen ließen, ging plötzlich die Tür auf: Otto stand da, mit Hut und Mantel, die berühmte Aktentasche an sich gepresst. Auf das allgemeine, freudig-überraschte „Ah!“, in das sich bei allen sofort das flaue Gefühl mischte, wieder einmal zur Kasse gebeten zu werden, reagierte er mit kurzem Zögern, so als ob er wieder gehen wollte. Doch dann hing er seinen Hut an einen Haken und setzte sich samt Mantel und Tasche ans „böse Schwiegermutter-Eck“, einen halben Meter vom Tisch entfernt, möglichst nahe beim Ausgang.

Essen oder trinken wolle er nichts, er gehe ohnehin gleich wieder, meinte er.

Wir schoben ihm gegen seinen Willen ein Achtel Wein hin, das er schweigend ignorierte, und suchten einen Ansatz, ihn irgendwie ins Gespräch miteinzubeziehen, das mit seinem Kommen jäh abgerissen war. Jegliche Art von Schmähen und Smalltalk schienen in seiner Gegenwart unmöglich. Er saß da wie ein formell lächelndes Mahnmal, wie eine moralische Instanz, wie der Azur im Raimund'schen *Verschwender*, und das war ziemlich unangenehm.

Um uns alle aus dieser etwas krampfigen, peinlichen Situation zu befreien und ihn am Sammeln zu hindern, versuchte ich ihn in ein Gespräch über seine Theatererfahrungen zu verwickeln. Schließlich hatte er mit Größen wie Brecht, Paryla oder Zadek gearbeitet. Das hatte mich schon immer interessiert und schien als Thema seriös genug. Vielleicht, dachte ich, ist das jetzt der Moment, diesem seltsam unzugänglichen Mann, der doch soviel erlebt haben musste, noch nie Gehörtes zu entlocken und ihm endlich ein bisschen näherkommen, zu spüren, was sich hinter seiner fröhlichen Maske, hinter seinem Selbstschutz verbirgt.

Wieder zögerte er. Schließlich begann er unkonzentriert, fast widerwillig zu erzählen: ein paar nichtssagende Geschichten, Anekdoten – alle ohne Anfang,

ohne Ende, meist auch ohne Pointe. Plötzlich stand er auf, nahm seinen Hut und ging.

Rundum Ratlosigkeit und Enttäuschung. Konnte oder wollte er nichts sagen? War ihm das alles so unwichtig geworden? War es ihm überhaupt je wichtig gewesen? War er vielleicht auch damals schon immer nur mit dabei gewesen, aber letztlich für sich geblieben? War alles überschattet von seinem großen Lebensthema, der Trauer über seine zerstörte Kindheit und der daraus abgeleiteten Mission?

Kasperl, Kummerl, Jud lautet der selbstgewählte Titel seiner Biografie. Drei in typisch wienerische Verniedlichung verpackte Begriffe der Abschätzigkeit und Ausgrenzung, die er kommentarlos übernahm – lächelnd, mit seltsamer Nachdrücklichkeit, die ein Fragezeichen im Raum zurückließ.

Schon mit 13 Jahren wollte er zum Theater. Er wusste, den Hamlet oder den Romeo würde er nie spielen. Auch nicht den Lear. „Kasperl“ zu sein – dazu fühlte er sich berufen. So sah er sich selbst und so sahen ihn wohl auch die anderen – mit seiner *vis comica*, seiner Quirligkeit, seiner hellen, eindringlichen Stimme und seiner Liebe zur Pointe.

Aber er hatte das Pech, in eine Zeit geboren zu sein, in der der latente Antisemitismus zur offiziellen Ideologie avancierte. Dem beginnenden Holocaust entkam er, weil man ihn als Siebzehnjährigen gerade noch rechtzeitig mit einem „Kindertransport“ nach England geschickt hatte, wo er acht Jahre lang unter schwierigen Bedingungen völlig auf sich allein gestellt zurechtkommen musste. Seiner Mutter war im letzten Moment die Flucht nach Shanghai gelungen, von wo aus sie ihren todkranken Mann aus dem KZ freikaufen konnte. Seine Großmutter wurde zusammen mit abertausenden anderen in Treblinka umgebracht.

Der geborene „Kasperl“ hatte, weil er „Jud“ war, mit einem Schlag Heimat und Familie verloren. Er selbst hatte zwar überlebt, „Glück gehabt“, wie er sagte, aber er fühlte sich von nun an den vielen anderen gegenüber, die es nicht geschafft hatten, moralisch verpflichtet.

Er wurde zum „Kummerl“. Das war für ihn, der das Ideal einer gerechteren Gesellschaft in sich trug, die einzig stimmige Entscheidung gegen die faschistische Verblendung, die so furchtbare Verbrechen zur Folge gehabt hatte, bzw. gegen die halbherzig oder gar nicht stattfindende Aufarbeitung des Geschehenen. „In dieser Zeit“, schrieb er, „war es das einzig Richtige. Warum? Die Kommunisten waren die aktivsten Antinazis, und sie waren konsequent für eine unabhängige österreichische Republik.“

Im Gegensatz zu vielen anderen Emigranten war Tausig als leidenschaftlicher Wiener nach dem Krieg so bald wie möglich in die Heimat zurückgekehrt, um endlich beim Theater arbeiten zu können und mitzuhelfen beim Aufbau eines anderen, besseren Österreich.

Nach einem raschen Studium am Max-Reinhardt-Seminar bekam er ein Engagement an der Scala, wo er – zwar unter Kuratel der Sowjets, aber voller Enthusiasmus und sehr erfolgreich – als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur mit Gleichgesinnten wie etwa Karl Paryla und Wolfgang Heinz volksnahes Theater machen konnte – qualitätvolle Unterhaltung mit Haltung. „Das war vielleicht die schönste Zeit in meinem Leben“, resümiert Tausig in seinen Erinnerungen.

Doch der Versuch, in Wien ein „linkes“, auf Veränderung des gesellschaftlichen Bewusstseins abzielendes Unterhaltungstheater zu etablieren, dauerte nicht allzu lange. 1956, ein Jahr nach dem Abzug der Alliierten, wurde die Scala geschlossen und zum Abriss freigegeben. Die ablehnende Haltung der Wiener gegenüber den Sowjets (eine Mischung zwischen dem aus der Nazizeit übernommenen Feindbild und realen Erlebnissen mit den Besatzern) traf nun völlig undifferenziert auch alle „linken“ Theatermacher. Brechts Stücke wurden in Wien boykottiert, bekennende Kommunisten fanden kein Engagement mehr.

Tausig ging zum zweiten Mal ins Exil. Er übersiedelte nach Ost-Berlin zu Wolfgang Langhoff ans Deutsche Theater, wo auch viele andere namhafte Kollegen zu Gange waren, die am Schauspielhaus Zürich den Naziterror überlebt hatten. Es folgten Engagements in Zürich, an der Volksbühne in Berlin, in Köln, Hamburg, Frankfurt und München.

Nur sporadisch holte man ihn als Gast nach Wien – einmal als Regisseur an die Josefstadt, ein paar Mal als Hauptdarsteller für Produktionen des Theaters der Jugend im Theater an der Wien.

Erst 1970 – „nach sieben Jahren Emigration unter Hitler und 14 weiteren unter Torberg, Weigel und Konsorten“, wie er es formulierte – kehrte er endgültig in die geliebte Heimatstadt zurück. Gerhard Klingenberg hatte ihm ein fixes Engagement an der Burg angeboten.

Doch auch dort wurde er nicht heimisch. Er war in erster Linie der, auf den man zurückgriff, wenn es galt, mit Nestroy die Kassen zu füllen, nicht viel mehr.

Während der langen Stehzeiten spielte er zahlreiche Film- und Fernsehrollen – „hauptsächlich Rabbis oder katholische Pfarrer“, wie er schmunzelnd sagte – und engagierte sich nebenbei für die Friedensbewegung und für amnesty, vor allem für politisch verfolgte Künstler wie etwa Vaclav Havel.

Aus der KP war er inzwischen ausgetreten. Spät, aber doch hatte er begriffen, dass sie ihre Ideale längst verraten hatte. Dennoch – und das war typisch für ihn – beharrte er zugleich trotzig darauf, Kommunist zu bleiben, auch wenn das seinem beruflichen Werdegang noch immer keineswegs förderlich war.

Als er nach 13 Jahren an der Burg eine große Rolle, die man ihm versprochen hatte und die er unbedingt spielen wollte, wieder nicht bekam, beschloss er, das Burgtheater zu verlassen und in Pension zu gehen. Er war jetzt 62. Künstlerisch, dachte er, hätte er den Zenit überschritten. Was sollte jetzt noch kommen? Es schien genug.

Doch ruhelos und arbeitswütig wie er war, nahm er das eine oder andere Angebot an, drehte Filme, gab Lesungen, gastierte an verschiedenen Bühnen und tingelte mit dem Fo-Theater durch die Gemeindehöfe. Das Spielen machte ihm eben noch immer ungeheuren Spaß, aber ihm war schmerzlich bewusst geworden, dass er mit der Schauspielerei gesellschaftliche Missstände nicht zu ändern vermochte und dass auch sein politisches Engagement bestenfalls marginale Wirkung hatte.

Sechs Jahre später, 1989, im Jahr des Mauerfalls, der den Zusammenbruch der kommunistischen Regimes einleitete, hatte er ein Schlüsselerlebnis, das ihn veranlasste, seinem Leben noch einmal eine andere Gewichtung zu geben.

Bei den Dreharbeiten zu dem französischen Film *Nocturne indien* in Bombay wurde er zum ersten Mal vor Ort mit Armut und Elend in der Dritten Welt konfrontiert. Er sah blutende Kinderhände bei der Massenanfertigung für multinationale Konzerne, deren Produkte wir tagtäglich gedankenlos kaufen. Er sah junge Menschen ohne jede Chance.

Von nun an floss alles, was er über seine Burgtheaterpension hinaus verdiente, dem Entwicklungshilfeklub zu, der sich vor allem um ausgebeutete und verschleppte Kinder kümmert. Darüber hinaus unterstützte er ein nach seiner Großmutter benanntes Haus in Hirtenberg, in dem jugendliche Flüchtlinge betreut werden. Für beides schnorrte und sammelte er wie besessen, wo und wann immer er nur konnte. Seine künstlerischen Auftritte wurden nun Mittel zum Zweck.

„Ich glaube nicht, dass ich die Welt zu meinen Lebzeiten noch wesentlich verändern kann,“ sagte er, „ich kann aber das Leben von ein paar Menschen besser gestalten.“

Er hatte mit 67 Jahren die Rolle seines Lebens gefunden.

Ja, er war ein „Kasperl“. Aber einer ohne anarchistische Züge und ungezügelter Triebhaftigkeit. Bei ihm war alles immer unter Kontrolle, stets schwang Vorsicht mit. Von anderen oder gar von sich selbst überrascht zu werden, ließ er nicht zu. Das Chaotische war theatralische Behauptung, eingebettet in die Ordnung konventioneller handwerklicher Bravour im Dienste eines didaktischen, humanistischen Überbaus.

Zum Protagonisten, der er mitunter und gar nicht ungern war, fehlten ihm weder Können, noch Wille, noch Ausstrahlung, aber der selbstgefällige Ich-Bezug und die Seitenblicke-Tauglichkeit. Wohler und sicherer fühlte er sich als „supporting actor“, dessen Macht und Bedeutung er kannte wie kaum ein anderer. An der Seite oft schwieriger und egomanischer Stars, stets bereit, sie glänzen zu lassen und ihnen Pointen zu servieren, erkämpfte er sich schelmisch-listig seine Lacher mit einer Mischung aus Sturheit und vorgetäuschter Bescheidenheit und zog so als scheinbar Zweiter seine Fäden im Hintergrund – dem Ganzen dienend.

Er war Volksschauspieler. Aber keiner zum Angreifen. Er spielte für die „kleinen Leute“, aber er war keiner von ihnen; keiner, mit dem man sich identifizieren, den man so richtig liebhaben konnte. Dazu bot er zu wenig Projektionsfläche. Wenn er lautstark den dummen, charakterlosen, penetranten oder schwachen Schussel gab, blitzten immer Integrität, Intelligenz und moralischer Anspruch durch – und das Trauma seiner Geschichte. Egal, was er spielte und wie sehr er es zu verbergen trachtete, er verkörperte zugleich immer auch den Einzelgänger und Außenseiter, zu dem man ihn gemacht hatte, der er vielleicht auch trotzig sein wollte und der er wahrscheinlich immer schon gewesen war.

Von den Theaterautoren stand ihm wohl Jura Soyfer am nächsten. Dessen Texte hatte er sogar im englischen Exil zusammen mit anderen deutschsprachigen Emigranten gespielt und sofort nach dem Krieg dafür gesorgt, dass im Globus-Verlag eine Soyfer-Gesamtausgabe erschien.

Auch Shakespeare, Molière, Goldoni liebte er – und natürlich Johann Nestroy.

Viele seiner Figuren schienen ihm geradezu auf den Leib geschrieben: der Damisch in *Theaterg'schichten*, der Ledig in *Unverhofft*, der Schnoferl in *Das Mäd'l aus der Vorstadt* – um nur einige zu nennen, in denen er an unterschiedlichsten Häusern brillierte.

Besonders wichtig waren ihm dabei die Couplets. Sie boten ihm die Möglichkeit, in etlichen Zusatzstrophen nicht nur seiner Lust am Formulieren zu frönen, sondern vor allem seiner Empörung über gesellschaftliche Missstände und Unmenschlichkeiten öffentlich Ausdruck zu verleihen.

1995, nach seiner famosen Darstellung des Klaus in *Freiheit in Krähwinkel*, erhielt er den längst verdienten „Nestroy-Ring“.

Vierzehn Jahre später, als sich seine Krankheit bereits abzuzeichnen begann, ehrte ihn seine Heimatstadt, in der man ihm so oft übel mitgespielt hat, ein zweites Mal – diesmal mit dem neu geschaffenen großen Theaterpreis, dem „Nestroy“. Er bekam ihn für sein „Lebenswerk“ – und das weist bei ihm im Gegensatz zu manch anderem Preisträger weit über die schöne Seifenblase Theater hinaus.

Unverwechselbar, unverkennbar war er – Otto, der Tausig.

Eine Ausnahmeerscheinung in unserer raffgierigen, selbstsüchtigen Welt, die schnell vergisst und gern verdrängt, viel redet und nur selten danach handelt.

Älteren Zuschauern, die ihn auf der Bühne erlebt haben, wird er als großer Komödiant in Erinnerung bleiben; zahllosen jungen Menschen in aller Welt, die ihn oft gar nicht kannten, unvergesslich sein. Denn dieser eigenwillige, bescheidene, etwas schrullige ältere Herr, dieser „Kasperl, Kummerl und Jud“ aus Wien, hat ihrem Leben eine Zukunft gegeben.

Peter Gruber

Ernst Wolfram Marboe (1938–2012): Fernsehmacher mit „Raimund’scher Fantasie“. Ein Nachruf

Ernst Wolfram Marboe wurde am 10. August 1938 als Sohn von Ernst Marboe (1909–1957) und Gertrud Marboe (1913–2003) in Wien geboren. Sein Leben in der Fernseh- und Theaterwelt war wohl ein wunderbares Erbe seines Vaters. Ernst Marboe war Leiter der Bundestheaterverwaltung, Direktoriumsmitglied der Salzburger Festspiele, Schriftsteller (1948: *Das Österreich-Buch*) und vieles mehr.

Ernst Wolfram besuchte das Realgymnasium Schottenbastei, das Reinhardt-Seminar (Regie- und Schauspielstudium) und die Universität Wien (Theaterwissenschaft und Germanistik), leitete das Wiener Studententheater, war in den 50er und 60er Jahren als Assistent (von Adolf Rott) bei den Bregenzer und den Salzburger Festspielen erfolgreich und begleitete die Burgtheatertournee durch Deutschland und die Benelux-Staaten. In diesem Lebensabschnitt arbeitete er in den Opernhäusern Stuttgart, Hamburg und Frankfurt. Marboe war auch Mitglied der Österreichischen Gesellschaft für Literatur. Über sich selbst sagte er: „Ich wollte nie berühmt sein, wollte mir nie den Himmel verdienen, ich will mit Menschen zu tun haben, das ist mein Stoff, Menschen sind meine Resonanz.“

1961 begann seine Tätigkeit für den ORF, zunächst als Regisseur und Autor. 1971 wurde er zum Leiter der Abteilung Hörspiel und Literatur im Landesstudio Niederösterreich ernannt, 1976 schließlich zum Landesintendanten. Der steile Aufstieg gipfelte 1978 in der Ernennung zum Intendanten von FS 2 und 1984 zum Fernsehprogrammintendanten. *Kunst-Stücke*, *Wurlitzer*, *Cafe Central*, *Licht ins Dunkel*, *Die liebe Familie* sind nur einige Mosaiksteine seiner Fantasie. Obwohl er begnadeter Fernsehmacher war, schlug sein Herz stets auch fürs Theater. Er ermöglichte Opernübertragungen und inszenierte wunderbare Fernsehadaptationen von Raimund-Stücken: *Der Verschwender* (1981, mit 98 Kinderdarstellern), *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1985, interaktives Fernsehen mit Christian Bösch, Marisa Mell, Falco und 280 die Handlung mitbestimmenden Kindern) und *Der Diamant des Geisterkönigs* (1992, mit der österreichischen Schauspielergarde besetzt und zum ersten Mal in der neuen HDVS-Technik). Ernst Wolfram Marboe verhalf der Kultur im ORF zu einem neuen Stellenwert: „Im Übrigen stelle ich die Behauptung auf, es muss in der heutigen Kulturszene die Möglichkeit geben, gescheit und zugleich breit zu sein. Es stimmt nicht, dass man immer nur durch Provokationen oder durch besonders dissonante Dinge die Aufmerksamkeit des Publikums erringen kann.“ 1993 endete die Karriere beim ORF, Gerd Bacher setzte Marboes Abberufung nach einigen Unklarheiten über Produktionskosten durch. Marboe dazu: „Ich habe alle Gedanken von Rache aus meinem Herzen verbannt, sie an den lieben Gott weitergegeben.“

Nach seiner Tätigkeit beim ORF widmete er sich mit seiner ganzen Kraft den Raimundspielen in Gutenstein, die er 1999 als künstlerischer Leiter (nach Peter Janisch) übernahm: „Wir gründen ein Forum Gutenstein. Da geht es inhaltlich um eine freie Welt, um freies Denken. Ich will eine Gegenwelt der Liebe bauen. Als kulturelle Samenzelle in einer immer scheußlicheren Welt... Ja, im Herzen tragen wir diese Kultur-Revolution bereits... Wir haben ein wunderbares Ensemble, wir starten ein Werkstattradio, wo junge Leute Radio lernen können. Und wir wollen wichtige Themen diskutieren, planen Ausstellungen, Lesungen, Musikabende usw. ...“ Marboe gelang es, das gesamte Werk Raimunds als kompletten Zyklus in bisher einmaliger Weise aufzuführen und auch in Bild (ORF-TV) und Ton (CD-Serie) festzuhalten. Bühnenbildner Herwig Libowitzky stattete alle acht Stücke aus, und ein für Gutenstein gebildetes Ensemble mit erstklassigen Darstellern (Dangl, Futterknecht, Grissemann, Kreiner, Mottl, Nikodim, Nistler, Paryla, Riedl, Seeböck, Schuchter, Schwarz u. v. a.) spielte, zum Teil in allen acht Stücken, die wesentlichen Rollen. Marboe vertrat die Ansicht: „Es geht nicht darum, wer im Theater etwas am besten kann, sondern mit wem man am besten kann.“

Marboe erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u. a. die Goldene Kamera 1978, das Große Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich sowie Ehrenzeichen der Bundesländer Niederösterreich, Salzburg, Steiermark und Wien. 2006 wurde ihm von Bundesministerin Elisabeth Gehrer die Urkunde über die Verleihung des Berufstitels Professor überreicht.

Marboe war langjähriges Vorstandsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimund-Gesellschaft.

In den letzten Jahren hatte er mehrere gesundheitliche Probleme, die er demütig ertrug: „Der dunkle Engel hat schon mehrmals bei mir angeklopft, ich befinde mich in einer geschenkten Zeit.“ In der Nacht auf den 13. Jänner 2012 verstarb Ernst Wolfram Marboe 73-jährig nach langer schwerer Krankheit.

Gottfried Riedl

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT
INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

38. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2012

Tod und Überleben bei Raimund und Nestroy

Dienstag, 3. Juli: Anreise nach A-2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloss Altkettenhof), Schloßstr. 7 (Tagungsbüro im Gästehaus: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloss Rothmühle, Rothmühlstr.

Aufführung 40. Nestroy-Spiele: *Einen Jux will er sich machen* (Regie: Peter Gruber)

Mittwoch, 4. Juli

9.00 Einführung

9.10 Galina Hristeva (Stuttgart, D): „In Abgrund g'stürzt [...]“. Das Unheimliche in der Posse *Der Zerrissene* von Johann Nestroy

9.50 Henk Koning (Putten, NL): Tod und Überleben bei Nestroy oder die Seinsfragen eines unsicheren Humoristen

Pause

10.40 Michaela Bachhuber (Bayreuth, D): Die Unmöglichkeit und Möglichkeit des Überlebens in einer Gesellschaft der Determination bei Nestroy und Büchner

11.20 *Einen Jux will er sich machen*

DISKUSSIONSRUNDE ÜBER STÜCK UND AUFFÜHRUNG

Moderation: Walter Pape (Köln, D)

Mittagspause

15.00 „Nestroy und die Nachwelt“: 1862 – 1912 – 1962 – 2012

Komödiantentum oder moderne Satire – DISKUSSIONSRUNDE

Stefan Hulfeld (Wien, A): Kraus und die Folgen

15.30 DISKUSSION

Moderation: Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A)

Pause

16.40 Katja Berger Waldenegg (Wien, A): Coupletbearbeitungen und -interpretationen von Karl Paryla

17.20 Alessandra Schininà (Catania, I): „Bei uns stirbt man im Ernst [...]“ – Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichen Brutalität in *Häuptling Abendwind*

19.00 W. E. Yates (Exeter, GB): Leiden und Freuden eines Nestroy-Biographen: „*Bin Dichter nur der Posse*“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*

Donnerstag, 5. Juli

8.30 EXKURSION nach Sopron/Ödenburg (H)
Leitung: Otmar Nestroy (Graz, A)

Gábor Kerekes (Budapest, H): Raimund und Nestroy in Ungarn – Theater- und literaturgeschichtliche Informationen

Freitag, 6. Juli

9.00 Daniel Ehrmann (Salzburg, A): Et in Arcadia ego. Konfigurationen des Letalen in Ferdinand Raimunds Original-Stücken

9.40 Harald Gschwandtner (Salzburg, A): „Vor mir, mein gnädiges Fräulein, liegt das Gehirn eines unschuldigen Hundes im Spiritus“. Adolf Muschgs Erzählung vom Tod Ferdinand Raimunds

Pause

10.40 Andrea Hanna (Belfast, GB): Das Überleben des Unangepassten: Eberls Kaspar in Konstantinopel und Nestroys Titus im Vergleich

11.20 Marion Linhardt (Bayreuth, D): „der dritte Act dagegen, wo Raimund dem Wahnsinn verfällt und auf der Scene stirbt, ist [...] nur für Theaterbesucher mit besonders starken Nerven berechnet“ – Lebens- und Todesdeutungen in den Raimund-Stücken von Carl Elmar, Julius Reuper und Heinrich Jantsch/Alexander Calliano

Mittagspause

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE

14.30 Matthias J. Pernerstorfer (Wien, A): „Hier liegt nun die saubre Frau“. Zu Ende und Nachleben der versoffenen Gouvernante

15.00 Marc Lachenay (Valenciennes, F): Vom *Verschwender* (1834) zu *Le Prodigue* (1992): Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich

15.40 Olaf Briese (Berlin, D): Vom Wiener Staberl zum Berliner Eckensteher. Inter-textueller und kultureller Transfer

Pause

16.40 *Resümee*

Samstag, 7. Juli Abreise

