

NESTROYANA

32. Jahrgang 2012 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Herbert Föttinger, Wolfgang
Greisenegger, Peter Gruber, Hannes Heide, Johann Hüttner, Arnold Klaffenböck, 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.
- Stücke 1, Sämtliche
Briefe, Dokumente,
Nachträge* 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 3/4

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 978-3-99012-087-3 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf
ISBN 978-3-99012-088-0 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 Mansky: Aufklärerische Komödien ‚à la Bernardon‘? Überlegungen zu den Diskrepanzen von Theaterkritik und Bühnenpraxis im Wien des 18. Jahrhunderts.	134
Barbara Tumfart: Eugène Scribes Theater im Taumel der Gefühle. Emotionen in deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts.	146
Sigurd Paul Scheichl: Sprache als Fey’rtagsgwandel und Festkleid. Eine Metapher bei Nestroy und bei Franz Michael Felder	163
Martin Stern: Saure Trauben oder Die Illusion „verfluchter Kerl“ zu werden. Zu Johann Nestroys Mussi Weinberl in der Posse <i>Einen Jux will er sich machen</i> (1842).	169
Maria Piok: Helmut Qualtinger als Nestroy-Interpret.	174
Alexander Marinovic: Das is’ klassisch. Zwölf klassische Nestroy-Aufführungen auf DVD.	183
Buchbesprechungen	
Tobias Philipp von Gebler: <i>Der Minister</i> , hg. von Matthias Mansky. Gottlieb Stephanie der Jüngere: <i>Der Deserteur aus Kindesliebe</i> , hg. von Matthias Mansky (Anke Detken)	193
Karl Friedrich Hensler und Wenzel Müller: <i>Taddädl der dreyssigjähriqer A B C Schütz</i> , Klavierauszug, hg. von David McShane und Matthias J. Pernerstorfer (Jörg Krämer)	195
W. Edgar Yates: „ <i>Bin Dichter nur der Posse</i> “: <i>Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie</i> (Karlheinz Rossbacher)	199
Januskopf mit Knollennase. Renate Wagner: <i>Der Störenfried. Johann Nestroy – ein Theaterleben</i> (Ulrike Längle).	203
Marie-Theres Arnbom, Kevin Clarke und Thomas Trabitsch (Hg.): <i>Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness</i> (Frank Piontek)	208
Evelyn Zechner: „ <i>Kasper saust von Sieg zu Sieg</i> “. <i>Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs</i> (Gina Weinkauff).	211
Christine Bauer (Hg.): <i>40 Jahre Nestroy in Schwwechat</i> (Peter Haida)	213
Berichte	
Um den 150. Todestag (Ulrike Tanzer, Marion Linhardt).	216
Buchpräsentation, Lesung und Gesang. W. Edgar Yates, „ <i>Bin Dichter nur der Posse</i> “: <i>Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie</i> (Matthias Mansky).	218
Präsentation von Dokumenten-, Register- und Nachtragsbänden der HKA sowie des Digitalisierungsprojekts der Nestroy-Bühnenmusiken (Elfriede Schön)	219
Nestroy & Schnitzler: Feldkircher Literatortage (Ulrike Längle)	220

Soiree im Österreichischen Theatermuseum (Renate Wagner)	221
Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Nicholas Ofczarek (Arnold Klaffenböck)	223
Hermann Beil: Der Genius der Gemeinheit oder Österreichs größter Philosoph. Festrede anlässlich des 150. Todestages von Johann Nestroy	226
Soiree zur 150. Wiederkehr des Todestags von Johann Nestroy im Österreichischen VolksLiedWerk (Karl Zimmer)	230
„Die schwarze Frau und andere pikante Theatergeschichten“. Liederabend des Ensemble DİK (Alice Waginger / Matthias Mansky)	231
In memoriam Kurt Kahl (Walter Obermaier)	232
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	233
Programm Interdisziplinäre Ringvorlesung an der Universität Salzburg: Das Wiener Volkstheater. Aspekte – Themen – Traditionen	236
Ankündigung 39. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2013	237
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2012	237
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 32. Jahrgangs	238

Berichtigung

Nestroyana 2012/1–2:

Leider ist im ersten Doppelheft des heurigen Jahrgangs auf S. 90 ein Druckfehler unberichtigt geblieben: Die von Fred Walla entdeckte Nebenquelle zu Nestroys *Der Unbedeutende* von Michel Masson trägt den Titel *L'Inévitable* und nicht *L'Invetable*. Unter dem Titel *L'Inévitable* gibt es nicht nur die von Kruse übersetzte Novelle, sondern auch ein Vaudeville.



Gewidmet Walter Obermaier
zum 70. Geburtstag

Matthias Mansky

Aufklärerische Komödien ‚à la Bernardon‘? Überlegungen zu den Diskrepanzen von Theaterkritik und Bühnenpraxis im Wien des 18. Jahrhunderts

I. Voraussetzungen

Während von theaterwissenschaftlicher Seite mittlerweile zahlreiche Studien zu den Wiener Theatern im 18. Jahrhundert vorliegen, gelten eingehende Untersuchungen zu den im weiteren Sinne ‚josephinischen‘ Dramatikern immer noch als literaturwissenschaftliche Forschungsdesiderate. Die Tatsache, dass man sich bei derartiger Grundlagenforschung am Rande des heutigen Literaturkanons bewegt, mag hierfür ebenso verantwortlich sein wie die ästhetische und qualitative Diskreditierung dieser Dramatiker in den gängigen Literaturgeschichten. Besonders für jene Dramatiker, die es sich gefallen lassen mussten, gemeinhin als bürgerliche Antipoden einer ‚Wiener Lachkultur‘ ausgewiesen zu werden, schien innerhalb der über Jahrzehnte ideologisch geprägten wissenschaftlichen Literatur zum Wiener Theater kein Interesse vorhanden zu sein.¹ Demgegenüber haben sich neuere Untersuchungen, wie der von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter herausgegebene Band zum Unterhaltungsstück um 1800, von der literaturwissenschaftlichen Marginalisierung zahlreicher Dramatiker dieser Zeit distanziert, indem die Unterhaltungsdramatik des ausgehenden 18. Jahrhunderts als „wichtiges Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Literatur“² ernst genommen wird. Besonders im nur allzu oft ersichtlichen Balanceakt der Autoren zwischen dem ‚Prodesse‘ und ‚Delectare‘ korreliere die allmähliche „Professionalisierung des Theaterbetriebs“ mit einer weiterhin „ambitionierten Aufklärungsästhetik.“³

Derartige Beobachtungen legitimieren ein neues kultur-, literatur- und thea-

1 Vgl. etwa Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952; Gustav Gugitz, *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens*, Wien, Prag, Leipzig 1920.

2 Johannes Birgfeld / Claude D. Conter, ‚Das Unterhaltungsstück um 1800. Funktionsgeschichtliche und gattungstheoretische Vorüberlegungen‘, in: *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*, hg. von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1), Hannover 2007, S. VII–XXIV, hier S. XVII.

3 Ebd., S. XII.

tergeschichtliches Interesse an heute vergessenen Dramentexten, die in der Folge als wichtiges Quellenmaterial für eine differenziertere Betrachtung der Wiener Theaterverhältnisse im ausgehenden 18. Jahrhundert herangezogen werden sollen. Nicht zuletzt reflektieren sie die schwierigen Produktionsbedingungen der Dramatiker zwischen dem theatertheoretischen Anspruch der aufklärerischen Kritik und dem Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer. Während im Rahmen der von Hilde Haider-Pregler ausführlich dargestellten ‚Wiener Theaterdebatte‘ die Schaubühne zu einem kompensatorischen Forum einer bürgerlichen Öffentlichkeit mit moralisch-didaktischem Nutzen funktionalisiert werden sollte,⁴ lässt die etwas auffällige Experimentierfreudigkeit einiger Dramatiker berechtigte Zweifel an einem sich linear vollziehenden Geschmackswandel aufkommen, wie er um 1770 in den bürgerlichen Theaterjournalen und Wochenschriften euphorisch gefeiert wird.

Im folgenden Beitrag soll gezeigt werden, wie selbst Autoren wie Christian Gottlob Klemm oder Gottlieb Stephanie der Jüngere, die zumindest im weiteren Sinne als Theaterreformatoren der ersten Stunde angesehen werden dürfen, versuchen, sich den Bühnenerfolg der von der Theaterkritik vehement bekämpften Possen und Maschinenkomödien für ihre eigenen dramatischen Produkte zunutze zu machen. Die Resultate, soviel sei vorweggenommen, sind Stücke, die sich weder den Zuspruch der Rezensenten erwerben konnten noch durch eine ansehnliche Bühnenpräsenz brillierten. Dennoch erweisen sie sich in ihrer dramatischen Sonderform und im Kontext der zeitgenössischen Theaterdiskussionen als wichtige literatur- und theatergeschichtliche Dokumente.

II. Lustspiel vs. Maschinenkomödie

Die theatertheoretischen Beiträge und Schriften der österreichischen Aufklärer stehen im Kontext der maria-theresianischen bzw. josephinischen Modernisierungsprozesse, in denen die Schaubühne einem permanenten Legitimationsdruck ausgesetzt wurde, um für sozialpädagogische Zielsetzungen nutzbar gemacht zu werden.⁵ In Anknüpfung an Gottsched, Lessing und Diderot plädieren die josephinischen Theaterreformatoren für ein Illusionstheater, das der neu aufkommenden bürgerlichen bzw. kleinadeligen Schicht von Gelehrten und Beamten Möglichkeiten zur Identifikation anbietet. Intendiert wird in der Folge ein Lustspieltypus, der sich an den Modellen der sächsischen Typenkomödie, am rührenden Lustspiel und nicht zuletzt am Erfolg von Lessings *Minna von Barnhelm* orientiert.⁶ Im Gegensatz zu den klaren Vorstellungen eines

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

5 Vgl. Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien, Köln, Weimar 1992, v. a. S. 133–181.

6 Zur Abgrenzung von Posse und Lustspiel vgl. v. a. Johann Sonnleitner, ‚Die Wiener

didaktischen und empfindsamen Lustspiels wird das bis dato vorherrschende Komödienmodell der Posse, Farce oder Burleske ex negativo lediglich als jene Gattung diffamiert, die den Konventionen einer gesitteten Schaubühne nicht entspreche und die es somit zu verbannen gelte. Als krasse Opposition zu den Intentionen der österreichischen Aufklärer dürfen wohl die Maschinenkomödien oder ‚Bernardoniaden‘ Joseph Felix von Kurz’ gelten, die sich, vom Autor selbst als ‚lustiger Mischmasch‘ bezeichnet, über eine normative Poetik provokant hinwegsetzen.⁷ So steht an der Stelle eines kursorischen Handlungsfadens ein opulent inszeniertes ‚totales Theater‘,⁸ dessen fantastischer Bühnenzauber einem permanenten „Affront nicht nur gegen die Ideologie ständischer Hierarchien und des zentralistischen Absolutismus, sondern auch gegen jede tradierte Dramenpoetik mit ihren wirkungsästhetischen Ansprüchen“⁹ gleichkommt. Die innovativen und effektvollen Stücke Kurz-Bernardons avancieren wie die Maschinenkomödien überhaupt „zum Inbegriff jener theatralischen Form, die Schande über die Wiener Bühne gebracht hätte“,¹⁰ da sie nicht nur die Natürlichkeits- und Wahrscheinlichkeitspostulate einer Regelpoetik negieren, sondern sich auch über die ‚gesunde Vernunft‘ hinwegsetzen, indem Hexen und Geister vorbehaltlos auf die Bühne zitiert werden. Die Invektiven der aufklärerischen Theaterreformatoren suggerieren, dass gerade jene Gattung eine Beförderung des Aberglaubens und einen sittenwidrigen Einfluss auf sein Publikum

Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen‘, in: Philipp Hafner, *Komödien*, hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1), Wien 2001, S. 419–446; ders., *Wiener Komödie 1750–1860*, unpubliziertes Vorlesungsskriptum im Sommersemester 2006; Hilde Haider-Pregler, ‚Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzession: Zur sittlichen Programmatik des Lachens‘, *Maske und Kothurn* 30 (1984), H. 1/2, S. 87–102.

- 7 Zur ‚Bernardoniade‘ vgl. v. a. Ulf Birbaumer, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, 2 Bde., Wien 1971; Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn 2003; Friedemann Kreuder, *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 2010. Die Stücke Kurz-Bernardons sind seit kurzem durch die verdienstvollen editorischen Arbeiten von Andrea Brandner-Kapfer zugänglich; vgl. *Johann Joseph Felix von Kurz. Das Komödienwerk. Historisch-Kritische Edition*, hg. von Andrea Brandner-Kapfer, Diss., Graz 2007; *Johann Joseph Felix von Kurz (1717–1784). Eine ganz neue Komödie ... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, hg. von Andrea Brandner-Kapfer (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 3), Wien 2010.
- 8 Vgl. Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranzitzky und die Folgen*, Wien, München 1973, S. 42–50.
- 9 Johann Sonnleitner, ‚Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl‘, in: *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, hg. von Johann Sonnleitner, Wien, Salzburg 1996, S. 331–389, hier S. 352 f.
- 10 Sonnleitner, ‚Die Wiener Komödie am Scheideweg‘ (Anm. 6), S. 432.

zu verantworten habe und für sie aufgrund der aufwendigen Theatermaschine auch noch ein erhöhter ökonomischer Aufwand betrieben werden müsse:

Man belustiget sich an ungereimten Sachen, die eher des Mitleids als des Lachens würdig sind, an Thorheiten, an Zoten und Possen, an tausend Unanständigkeiten, welche feine Ohren oder scharfsichtige Augen beleidigen. Ja man lehret wohl gar auf dieser Schaubühne, die doch eine Tugendschule seyn soll, die Kunst geschickt zu stehlen, und suchet also statt Sokratischer Schüler, Anhänger des Cartouche zu bilden. Endlich muß man meistentheils sehen, daß das Laster sieget, daß Unkeuschheit, Ungerechtigkeit, oder die blinde Liebe einer unbedachtsamen Person am Beschlusse die Oberhand behält. Eben so häufig müssen die Maschinen erscheinen, und alles dasjenige aus den Jahrhunderten des Aberglaubens und der Barbarey hervorbringen, was sich nur immer eine verworrene Einbildungskraft von Abendtheuren, irrenden Rittern, von Erscheinungen von Teufeln, von Hexereyen und Zauberschließern vorstellen kann. Der großen Kosten zu geschweigen, welche dergleichen verkehrte Nachahmung der menschlichen Handlungen verursachen, so sieht jeder Vernünftige dieselben als Träume, als Hirngespinnste, als Erdichtungen an, aus denen man zum höchsten lernen könnte, daß der Teufel ein übler Gast seyn müsse, oder daß es böse Leute in der Welt gäbe.¹¹

III. *Anti-Zauberstück mit Tendenzen zur Possendramaturgie*

Die Divergenzen zwischen dramentheoretischem Plädoyer und tatsächlicher theaterpraktischer Umsetzung auf der Wiener Bühne werden hingegen auch in aufklärerischen Stücken evident, so etwa in den frühen Lustspielen des zugereisten Sachsen Christian Gottlob Klemm. Klemm, 1736 in Schwarzenberg geboren, kam nach seiner Studienzeit in Leipzig und Jena 1759 nach Wien, wo er mit *Die Welt* (1762–63) eine Moralische Wochenschrift begründete, die sich bereits in einer frühen Phase mit der Reformierung der Wiener Schaubühne auseinandersetzte.¹² Seine Position innerhalb der Theaterdebatte ist von theaterwissenschaftlicher Seite bereits ausreichend skizziert worden: Nach anfänglicher Kritik an der Wiener Bühnenpraxis schlägt er, nachdem er einen Einblick

11 [Christian Gottlob Klemm / Johann Joseph Herrl], *Die Welt, eine Wochenschrift*, Bd. 4, Wien 1763, S. 34 f. Neu abgedruckt in: Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa*, hg. von Johann Sonnleitner (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 2), Wien 2007, S. 306 f.

12 Zu Klemm vgl. v. a. Rudolf Patek, *Christian Gottlob Klemm (1736–1802) als Journalist und Theaterschriftsteller. Ein Beitrag zur Alt-Wiener Theatergeschichte*, Diss., Wien 1932; Matthias Mansky, ‚Christian Gottlob Klemm (1736–1802): Ein Sachse in Wien zwischen Theaterreform und Komödienpraxis‘, *Estudios Filológicos Alemanes* 20 (2010), S. 679–690.

in die ökonomischen und theatralischen Rahmenbedingungen gewinnt, eine moderatere Haltung ein und entfernt sich allmählich von den radikaleren Positionen eines Joseph von Sonnenfels.¹³

Klemm knüpft in seinen Lustspielen durchaus an die Wiener Bühnenpraxis an, wenn er sich bemüht zeigt, Schauspielern wie dem Hanswurst-Darsteller Gottfried Prehauser Rollen auf den Leib zu schreiben, um seinen Komödien eine domestizierte Hanswurstkomik zu interpolieren. Dennoch verabsäumt er nicht, seine Stücke durch die Montage von pädagogischen Lehrsätzen und tugendhaften Bezugsfiguren zu einem didaktischen Happy End zu führen. Im Gegensatz zu seinen späteren Dramen, in denen sich eine Zunahme an empfindsam-moralischen Sequenzen konstatieren lässt, liefert Klemm mit seinem frühen Lustspiel *Der Schuster, ein Goldmacher* eine Aberglaubens-Satire, die sich rein oberflächlich von den Zauberposen abzugrenzen sucht:

Die Witwe Freyin von Argant wird hier vom ehemaligen Schuster Scheer in der Alchemie und Kabbala unterrichtet. Scheer, der seiner Gönnerin zahlreiche wunderliche Grillen in den Kopf setzt, verspricht, durch den Stein der Weisen in kürzerer Zeit das Geheimnis zur Goldproduktion zu erfahren und der Freyin so zu ungeahnten Reichtümern verhelfen zu können. Diese ignoriert vorsätzlich alle Regeln der „verderblichen gesunden Vernunft“ und „Schulgelehrsamkeit“¹⁴ und möchte ihre Stieftochter Luise und ihre Anverwandte Julie mit Scheer und dem bald eintreffenden arabischen Prinzen Kosmana, bei dem es sich realiter um einen entlaufenen Kammerdiener handelt, verheiraten. In Klemms Stück erfahren die Zaubereien und fantastischen Tollheiten allerdings eine andere Akzentuierung, indem sie bald als Betrug entlarvt werden. Der Bühnenzauber, der einen wichtigen Bestandteil im Theater Kurz' darstellt, verpufft im Handlungsgefüge Klemms zur reinen Taschenspielererei. Die ironische Haltung und Kommentierung der rationalen Figuren kompromittieren von Anfang an den Schwindel und die Unsinnigkeit der Hexereien und Zauberkräfte im Haus der Freyin und geben sie so dem Verlachen preis, bevor die Betrüger Scheer und Kosmana entlarvt werden. Am Ende ist es die aufgeklärte Bezugsfigur Lysimon, die ein didaktisches Fazit aus der Handlung zieht:

LYSIMON. Da könnt ihr sehn, Kinder, was das für Raserey ist, wenn man ohne Verstand, ohne Einsicht, nur aus Begierde reich zu werden, und verschwenden zu können, Sachen unternimmt, die man nicht versteht; wenn man von Landstreichern, von Bettlern Schätze erwartet; da sehet ihr wie die vortreflichsten Wissenschaften, die Chymie, und die Metallurgie gemäßbraucht werden können.¹⁵

13 Vgl. Hilde Haider-Pregler, ‚Wien probiert seine Nationalschaubühne. Die Spielzeit 1769/70 im Theater am Kärntnerthor‘, *Maske und Kothurn* 20 (1974), H. 3/4, S. 286–349.

14 [Christian Gottlob Klemm], *Der Schuster, ein Goldmacher. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Wien 1765, S. 12.

15 Ebd., S. 74 f.

Nachdem schlussendlich die richtigen Paare zueinander geführt worden sind und der Freyin ihre Torheiten vergegenwärtigt wurden, muss schließlich auch ihr Diener Hannswurst erkennen, dass sich sein fantastischer Traum, ein Prinz von Arabien zu werden, als unrealistisch erweist: „O Jemine! Das ist ein Streich! O du verdammter Scheer! du verpfuschter Scheer! du scheererischer Scheer! [...] O du verfluchter arabischer Schuster! hätte ich dich, wie wollte ich dich über den Leisten schlagen. O Jemine! o ich armer Hannswurst!“¹⁶

Klemms Aberglaubens-Satire ist prinzipiell als Gegenstück zu den Maschinenkomödien Kurz’ anzusehen, indem die transzendenten Geistererscheinungen gezielt abseits der Bühne in die Gemächer Scheers verlegt werden und somit jeglicher Theaterzauber aus der Komödie verbannt bleibt. Das Drama ist somit Zauberstück ohne Bühnenzauber und wird vom Autor aufgrund seiner didaktischen Lösung auch dezidiert als ‚Lustspiel‘ bezeichnet. Dennoch sind die Restbestände einer Possendramaturgie mehr als deutlich erkennbar, wenn sich Klemm mit dem Hanswurst-Prehauser, Odoardo-Weiskern (Scheer) und Burlin-Brenner (Kosmana) die Dienste der populären Wiener Typendarsteller sichert und ihnen Rollen auf den Leib schreibt, in denen sie ihre Komik voll entfalten können.¹⁷ Das Resultat ist eine eher unberechenbare Spontaneität und Dynamik im Stück, wenn die komischen Figuren in abrupten Auftritten auf der Bühne einfallen, um ihren verwirrenden Unsinn von Kabbala und Alchemie an den Mann zu bringen. Dasselbe gilt für die fantasierende Freyin, die in verückter Euphorie alles goutiert, bevor sie in der nächsten Szene ganz konträr das Dienstpersonal derb zusammenschimpft. Auch die der Golderzeugung dienenden Experimente, die dem Publikum nicht visualisiert werden, sorgen für komische Sequenzen, etwa wenn Hannswurst hinter der Bühne versehentlich eine Tinktur in die Luft sprengt und das akustisch vernehmbare Zerspringen der Gläser einen allgemeinen Aufruhr um den furchtsamen Verursacher evoziert.

Das rein oberflächlich als Anti-Zauberstück intendierte Lustspiel birgt somit, wenn auch an mancher Stelle auf eine etwas unbeholfene Art und Weise, noch alles in sich, was die von Klemm in seinen theoretischen Schriften anfangs abgelehnte Posse an Wirkungsästhetik aufzubieten hat. Lediglich durch die didaktische Volte am Schluss kommt die Komödie einem aufklärerischen Verlachmodus nach, indem die Freyin und die inhaftierten Betrüger dem Lachen preisgegeben werden.

16 Ebd., S. 77.

17 Die Komödie wäre in Baar-de Zwaans Auflistung der Stücke, in denen Prehauser aufgetreten ist, zu ergänzen. Vgl. Monika Baar-de Zwaan, *Gottfried Prehauser und seine Zeit*, Diss., Wien 1967, S. 122–131.

IV. *Das gattungstypologische Paradoxon einer ‚aufklärerischen Maschinenkomödie‘*

Klemm muss sein Lustspiel später selbst ein wenig verdächtig vorgekommen sein, da er es nicht in seine gesammelten *Beyträge zum deutschen Theater* aufgenommen hat. Sonnenfels mokiert sich hierüber in seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne*, wenn er vermerkt, dass es sein Verfasser damit selbst „verurtheilt“¹⁸ habe. Christian Heinrich Schmid übernimmt Sonnenfels’ Urteil in seine *Chronologie des deutschen Theaters*, wo er noch etwas drastischer mitteilt, Klemm habe sich „geschämt“,¹⁹ das Stück seiner Werkausgabe zu integrieren. Hier zeigt sich bereits eine weitere Problematik der kontroversiellen Theaterdebatte, die einem bisher noch nicht grundsätzlich erforschten „komplizierte[n] Geflecht von [überregionalen,] temporären Allianzen und Gegnerschaften“²⁰ gleichkommt, was das Heranziehen zeitgenössischer Theaterperiodika als einigermaßen objektive und neutrale Beurteilungen der Wiener Bühnengeschehnisse zusätzlich erschwert. Somit muss auch in Frage gestellt werden, ob der von den bürgerlichen Journalen gefeierte Geschmackswandel, der mit dem Tod der beiden Schauspieler Prehauser und Weiskern (1769 und 1768) und den allmählich verschärften Zensurbestimmungen (um 1770) einhergegangen sein soll, in dieser Form tatsächlich stattgefunden hat. Der Kontext der Hegemonialdebatte zwischen Wien, Leipzig und Berlin muss immer mitbedacht werden, wenn der nunmehr geläuterte Geschmack der Wiener, die sich nun scheinbar ausschließlich zum Weinen in rührenden Lustspielen und zum zustimmenden Lächeln in feineren Satiren im Theater einfänden, den Lesern kommuniziert wird.

Neben der Wiener Theaterhistorie und ihren perpetuierenden Wechseln von in den Bankrott getriebenen Pächtern und Direktionen stehen wohl auch die kontinuierlichen Abrechnungen mit Stücken, die sich scheinbar erneut einer Possendramaturgie annähern, dafür, dass das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer mit den bürgerlichen Dramen noch keineswegs abgedeckt war. Eine Maschinenkomödie zu verfertigen, bedeute immer noch, sich „so viele Kritiker auf den Hals“ ziehen „als einer, der ein Wespennest zerstören will“,²¹ vermerkt der anonyme Bearbeiter des Schauspiels *Der junge Greis* 1773 in seiner Vorrede. Auch der Name ‚Bernardon‘ kursiert weiterhin stellvertretend für Stücke, die sich trotz der Etikettierung ‚Lustspiel‘ verschiedenster Posseningredienzen bedienen. Maria Theresia bezeichnet in einem Schreiben an ihren Sohn Ferdinand eine Komödie, bei der es sich um Stephanie des Jüngeren Lustspiel

18 Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, hg. von Hilde Haider-Pregler, Graz 1988, S. 323.

19 Christian Heinrich Schmid, *Chronologie des deutschen Theaters* [1775], hg. von Paul Legband, Berlin 1902, S. 152.

20 Johann Sonnleitner, *Die Wiener Posse. Begriff und Wirkungsästhetik um 1770* (Typoskript).

21 *Der junge Greis. Ein Schauspiel in drey Aufzügen*, Wien 1773, o. S.

Die bestrafte Neugierde handeln dürfte, als „un peu à la Bernardon.“²² Ebenso distanziert man sich in der *Wiener Realzeitung* von Stephanies Stück *Der unglückliche Bräutigam*, dessen Gattung sein Autor bereits satirisch als „Nicht Lust- nicht Trauerspiel, man nenne es wie man will“²³ ausgewiesen hat: „Was hat der Mann für eine Absicht, daß er die veralteten Späße der Bernardone und Hanswurst wieder auf die Bühne bringt? Um Gelächter zu erregen? Bey Vernünftigen unmöglich.“²⁴

Dennoch scheint ein gewisses Publikumsbedürfnis nach derartigen Stücken weiterhin bestanden zu haben, was Gottlieb Stephanie den Jüngeren dazu bewegen haben muss, 1773 Thomas Corneilles und Donneau de Visés *La Devineresse, ou les faux enchanteemens* unter dem Titel *Frau Marjandel oder die natürliche Zauberey* für die Wiener Bühne zu adaptieren.²⁵ Stephanie, 1741 ursprünglich als Gottlieb Stephan in Breslau geboren, hatte, ebenso wie sein älterer Bruder, den Namen Stephanie angenommen, da ihnen von ihrer Familie die Zustimmung zu einer Theaterlaufbahn versagt blieb.²⁶ In der Folge entwickelte er sich als Schauspieler, Dramatiker und Dramaturg zu einem wichtigen Theaterpraktiker des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sein anfängliches Engagement für eine Theaterreform zeigt sich u. a. in den Vorreden zu seinen Werkausgaben, die sich in der Folge allerdings zu permanenten Rechtfertigungen und Auseinandersetzungen mit der Kritik entwickeln und die einigermaßen prekäre Situation, in die die zunehmende Verbürgerlichung des Theaters die Dramatiker hineinmanövriert hatte, aufzeigen. So schwanken die Beurteilungen seiner Stücke zwischen euphorischem Lob und diskreditierender Verachtung. Im Jahr 1773 gelang Stephanie mit seinem durch Lessings *Minna von Barnhelm* inspirierten Soldatenstück *Der Deserteur aus Kindesliebe* ein überregionaler Erfolg.²⁷ Die empfindsamen Sequenzen und die tugendhafte Darstellung des Soldatenstandes, die, wie man im *Theatralalmanach* von 1774 vermeldet, „dem härtesten Manne Thränen aus den Augen“²⁸ getrieben hätten, erhalten die allgemeine Zustimmung der Kritik. Es verwundert doch einiger-

22 *Briefe der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, hg. von Alfred von Arneth, Bd. 1, Wien 1881, S. 175.

23 Gottlieb Stephanie der Jüngere, *Der unglückliche Bräutigam. Nicht Lust- nicht Trauerspiel, man nenne es wie man will, in drey Aufzügen*, Wien 1772.

24 *Wiener Realzeitung*, 31. Oktober 1772 (Nr. 43), S. 690.

25 Auch die deutschsprachige Übersetzung des Stücks durch Christian von Gletelberg unter dem Titel *Eryfila, oder die verrathene Zauber- und Wahrsagerkunst* (Nürnberg 1680) könnte Stephanie als Vorlage gedient haben.

26 Zu Stephanie dem Jüngeren vgl. v. a. Susanne Hochstöger, ‚Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741–1800)‘, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 12 (1960), S. 3–82.

27 Vgl. Gottlieb Stephanie der Jüngere, *Der Deserteur aus Kindesliebe. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 30), Hannover 2011.

28 Christian Gottlob Klemm / Franz von Heufeld, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1774*, Wien 1774, S. 78 f.

maßen, wenn derselbe Stephanie nur einige Monate später die bereits erwähnte Maschinenkomödie um die betrügerische Wahrsagerin und Geisterbeschwöerin Frau Marjandel präsentiert. Im selben von Christian Gottlob Klemm und Franz von Heufeld herausgegebenen *Theatralalmanach* echauffiert man sich über das Drama und betont, dass „jedermann von Geschmacke“ darüber erstaunt gewesen wäre, „daß der Verfasser der *Frau Marjandel* und der Dichter des *Deserteurs aus Kindesliebe* einerley Personen wären.“²⁹ Christian Hieronymus Moll rechtfertigt in seiner *Historisch-kritischen Theaterchronik* sogleich den Geschmack des Wiener Publikums: „Man kennt in Wien gar zu wohl den Werth eines Dramas, man hat Wohlgefallen an *Emilia Galotti*, an *Thamos*, am *Hausvater*, an der *Minna*, an *Eugenien*, man verachtet aber die Frau Marjandel und dergleichen häßliche Geburten. Es wurde nicht einmal gelacht, wohl aber viel gezischt, ein unzweydeutiges Zeichen, daß es nicht gefiel.“³⁰

Dass der hier von Moll ausgemachte Misserfolg des Stücks nicht unbedingt für bare Münze genommen werden muss, zeigt der verteidigende *Vorbericht* zum 9. Band der *Neuen Schauspiele*, in den die Komödie aufgenommen wurde:

Ergötzung für Aug und Ohr, welches vornehmlich in Comödien dieser Art gefordert wird, ist genug darinnen zu finden. Es wurde viel belacht, ein unzweydeutiges Zeichen daß es gefiel; und allem Anschein nach, hätte es vielleicht noch oft gefallen, wenn nicht eine mehrmalige Aufführung desselben, untersagt worden wäre.

Wir glauben, der Verfaßer habe recht gehabt, da von ihm eine Maschinenkomödie verlangt ward, diesen Stof zu wählen, und ihn so wie er gethan, zu behandeln. Ohne Hexen und Teufel, brachte er doch alles hervor, was vor dem ohne sie, nicht möglich schien; auf diese Art lieferte er eine Belustigung, in einer neuen Gestalt: und ist sowas nicht auch ein Verdienst?³¹

Stephanies Bearbeitung fährt alles auf, was eine Maschinenkomödie an spektakulären Effekten zu bieten haben muss. Ähnlich wie bei Klemm wird der Bühnenzauber allerdings von Anfang an als Schwindel decouviert. Das Drama stellt somit die paradoxe Sonderform einer ‚aufklärerischen Maschinenkomödie‘ dar, indem sie sich gegen den Aberglauben wendet und so rein oberflächlich eine pädagogische Intention verfolgt. Der Inhalt der Komödie ist einigermaßen simpel:

Die Hellseherin und Wahrsagerin Frau Marjandel setzt in der Beratung ihrer Kundschaft auf eine ‚natürliche Zauberei‘, für die alles andere als über-

²⁹ Ebd., S. 101.

³⁰ [Christian Hieronymus Moll], *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien*, Bd. 1, 1. Theil, Wien 1774, S. 41 f.

³¹ *Neue Schauspiele. Aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien*, Bd. 9, Preßburg, Leipzig 1774, o. S.

natürliche Kräfte vonnöten sind. Mit Hilfe ihrer Verbündeten spioniert sie die gesamte Umgebung aus und inszeniert durch einen ausgeklügelten Maschinenapparat alle nur möglichen Geistererscheinungen, um ihre Glaubwürdigkeit zu legitimieren. Ihr größter Gegner, der aufgeklärte Rommwald, versucht hingegen durch die verschiedensten Intrigen, ihren Schwindel zu beweisen. Die Maschinenkomödie besteht nun aus einer großen Anzahl aneinandergereihter Szenen, in denen Frau Marjandel ihren Kunden das Geld aus der Tasche lockt und mittels ihrer Zukunftsprognosen – je nach Bezahlung – Liebespaare entzweit oder vereint. Am Ende kann Rommwald Marjandels Komödienspiel aufdecken, indem er ihren als Teufel verkleideten Bruder mit seiner Pistole verwundet. Dennoch gelingt den Betrügern die Flucht.

Trotz des rational begründeten Bühnenzaubers, der sich ausschließlich in den Gemächern Marjandels abspielt, gleicht der spontane Einsatz der Theatermaschinerie samt Gesang durchaus noch den Stücken Kurz’, so etwa, wenn Marjandel mit ihren verkleideten Gehilfen eine Komödie inszeniert, die ihre Macht nachhaltig beweisen soll, indem sie der als stumme Kroatianer verkleideten Brigitta die Zunge löst:

FRAU MARJANDEL (*macht Beschwörungen*). Abkifu! Edededunf! Caripus! Ruemenes! Afblas! Zublas! (*mit steigender Stimme.*) Erscheine und gib diesem Mägdchen die Sprache, ich befehle dir es. (*Es eröffnet sich die Wand, in einer Nische steht Ursula in einer ideal[en] Kleidung, um ihren Kopf hat sie noch vier andere Köpfe.*)

FRAU MARJANDEL. Wende alle deine Kraft an, löse die Zunge dieses Mägdchens, ich befehle es! (*Die vier Köpfe speien Feuer.*)
(*Alsdenn singt Ursula.*)

Diesem Kind die Sprach zu geben / Ist nur eine Kleinigkeit
Wenn sie ohne Widerstreben / Mir in Unterthänigkeit
Dankbar wird die Füße küssen, / Ja – [so] soll das stumme Ding
Poesie, und Musik wissen / Also kneie! Küß’ – und sing’! – [...]

BRIGITTA (*küßt Ursula die Füße, alsdenn singt sie*).

Wos is dos? – Wie? – O Mirakel! –
Vater hör! Mir löß’t Orakel
Tode Zung, und gieb mir Sproch.
O! – Will’s überoll erzehlen,
Wunderfrau auf ’s best’ empfehlen,
Danken ewig tausendfoch.³²

Schließlich wird auch dem als Vater verkleideten Zacharias ein gesangliches Talent geschenkt, damit er sich gebührend bedanken kann, bevor er mit seiner Tochter nun eine musikalische Karriere ins Auge fasst:

32 [Gottlieb Stephanie der Jüngere], *Frau Marjandel, oder die natürliche Zauberey. Eine Maschinenkomödie in drey Aufzügen*, Wien 1773, S. 30 f.

ZACHARIAS. [...] Hob mein Lebitog nie g'sungen / Und itzt krieg i auf a mol,
 Andr'e Gurgel, frische Lungen / klore Stimm wie Nachtigoll;
 Tucher kum! – kniee no mol nieder, / Donk mit mir der krusen Frau.
 BEYDE. Donk dir no mol guidi Frau.
 BRIGITTA. Voder! – gelt; Nix mehr zu Brüder?
 Nix mehr Zwivel – Knovel bau?
 ZACHARIAS. Nix mehr Maxel – Itzt auf Lieder / Reisen in die Wetterau.
 BEYDE. Donk dir no mol guidi Frau!³³

Die Theaterkritik dürfte neben der Bühnenmaschinerie, durch die im Stück gewissermaßen ehrbare Bürger betrogen werden, auch das zunehmende Abhandkommen eines suggerierten didaktischen Nutzens irritiert haben. So birgt die Komödie zahlreiche satirische Anspielungen in sich, etwa wenn sich der im bürgerlichen Beruf als Advokat tätige Bruder Marjandels als Teufel kostümiert oder wenn die Zauberei mit den Praktiken der Wissenschaftler und Gelehrten verglichen wird. Ähnliches gilt für die zahlreichen Nebenhandlungen, die sich größtenteils an der Vorlage orientieren: Mit Frau Plöcksen findet sich beispielsweise ein ihrem alten, knauserigen Gatten entflohenes Mädchen ein, das Marjandel darum bittet, sie in einen Mann zu verwandeln. Nachdem dies nachvollziehbarerweise nicht gelingt und sie von ihrem Gemahl aufgespürt wird, der sie in die patriarchalische Ehe zurückzwingen will, werden diesem ordentlich die Leviten gelesen. Auch das abrupte, offene Ende des Stücks stellt sich einer didaktischen Lösung quer: Zwar wird die Wahrsagekunst Marjandels als Schwindel entlarvt, zu einer Bestrafung der Betrüger kommt es aber vorerst nicht.

V. Schlussfolgerungen: Gattungstypologische Sonderfälle als Reaktionen auf theaterhistorische Phänomene

Die beiden Stücke Klemms und Stephanies, die unmittelbar Bezug auf die von den Theaterreformatoren vehement bekämpften Maschinenkomödien nehmen und so zeitgenössische Theaterdiskussionen verhandeln, stellen eine nicht unbedingt glückliche experimentelle Sonderform eines ‚aufgeklärten Zauberstücks‘ dar, indem der Bühnenzauber rational begründet wird. Die Tatsache, dass sie sich trotz ihrer satirischen Zuspitzung um eine Integration theatralischer Ingredienzien bemühen, die auf die verpönten Gattungen der Posse und Maschinenkomödie rekurrieren, veranschaulicht im Kontext der zeitgenössischen Rezensionen das Dilemma zwischen Theatertheorie und realisierbarer Komödienpraxis auf den Wiener Hofbühnen, dem die Autoren durch die allmähliche Verbürgerlichung des Theaterbetriebs, die Theaterkritik und die verschärften Zensurbestimmungen ausgesetzt waren. In diesem Zusammen-

³³ Ebd., S. 32.

hang ist auch Stephanies resignierendes Fazit in der Vorrede zum 5. Band seiner Werkausgabe zu verstehen, in der er den ästhetischen und aufklärerischen Ansprüchen das Alltagsgeschäft der Unterhaltung opponiert:

[...] hätte ich dazumal, als ich zu schreiben anfieng, die Schwierigkeiten eingesehen, etwas, ich will nicht sagen vollkommenes ans Licht zu bringen, ich stehe dafür, es wäre gar kein Stück von mir auf die Bühne gekommen. Ich lerne täglich mehr die Erfordernüsse eines guten Theaterstücks kennen, sehe immer mehr ein, wie schwer es ist, ein Stück zu liefern, so dem Mann von Kopf und dem Haufen gefallen soll. Aber wozu beyden? wird mancher vielleicht fragen. Mit Achselzucken muß ich hierauf antworten: Den Haufen befriedigen heißt, den Schauspieler Brod backen. Mögen Leute von Kopf noch so sehr wider dies oder jenes Stück, mit Grund, eifern, der Direktor muß es, seiner Erfahrung wegen geben. [...] Man wundre sich nun nicht über meine buntschäckigten Repertoires, über die ungleichen Arbeiten, über die Menge derselben, und endlich über meine fünf Bände, aus welchen ich heute, höchstens zwey Stücke, der Aufnahme, bey einem *vollkommen gereinigten Theater*, werth hielte. [...] Am Ende dient der liebe Plunder doch immer zu sonst nichts, als die Langeweile zu vertreiben, wird auch wohl nie zu was anders werden, und was ist nun für die liebe Langeweile nicht bald gut.³⁴

Derartige Aussagen eines ausgewiesenen Theaterpraktikers lassen angesichts einer genaueren Betrachtung von Stücken wie Klemms *Der Schuster, ein Goldmacher* oder Stephanies Adaption *Frau Marjandel oder die vernünftige Zauberey* die berechtigte Annahme zu, dass in mehreren Fällen erst der theatergeschichtliche Kontext die dramatische Form einzelner Theatertexte nachvollziehbar zu machen scheint. Hierdurch erhalten Stücke, deren ästhetisches Scheitern innerhalb der Forschung für lange Zeit als ausgemachte Sache galt, einen neuen literatur- und theatergeschichtlichen Wert. Ebenso verdeutlicht eine derartige literaturwissenschaftliche Spurensuche die Komplexität der zeitgenössischen Theaterdebatte, deren Quellenmaterial immer mit einer gewissen Vorsicht zu genießen ist und für deren allumfassende Aufarbeitung weitere Spezialuntersuchungen zu den aus heutiger Optik vielleicht nicht gerade gewichtig scheinenden josephinischen Literaten und ihren Werken zu leisten sein werden.

34 Gottlieb Stephanie der Jüngere, *Sämmtliche Schauspiele*, Bd. 5, Wien 1780, o. S.

Barbara Tumfart

Eugène Scribes Theater im Taumel der Gefühle. Emotionen in deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts

Was mich betrifft, so glaub' ich eine ganz neue Methode zu übersetzen aufgefunden zu haben, worüber meines Wissens noch gar keine öffentliche Abhandlung erschienen ist. Es handelt sich hier nicht um fremde, todt oder lebendige Sprachen, sondern es kommt nur auf die Übersetzungskunst desjenigen an, was wir in unserer eigenen Sprache ausdrücken.¹

Die österreichische Literatur zeichnete sich während vieler Epochen durch eine große Aufnahmebereitschaft gegenüber ausländischen Ideen und Impulsen aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts macht sich ein besonders starker Einfluss seitens der französischen, norddeutschen und englischen Literatur auf den österreichischen Theaterbetrieb bemerkbar. Eine generelle Expansion des deutschen Buchhandels, die ab etwa 1820 einsetzte, führte zur Entstehung neuer Leserschichten und damit einhergehend zu einem rapide steigenden Verlangen nach neuen Lesestoffen und Theatertexten. Zahlreich sind die Klagen über die mangelhafte und dürftige Eigenproduktion im deutschsprachigen Raum, der große Bedarf wurde vermehrt durch Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Ausland gedeckt. Mangelhafte Urheberrechtsbestimmungen förderten die massiven Zuwächse an Übersetzungen und Bearbeitungen zusätzlich.² Auf dem Gebiet der Romanübersetzungen bestand ein Gleichgewicht zwischen England und Frankreich, während man auf dem Gebiet der Dramatik von einer Monopolstellung der Franzosen sprechen kann.³ In diesem Zusammenhang trifft man nicht selten auf Schlagworte wie „Übersetzungsfabriken“ und „Übersetzungsmanufakturen“.⁴

1 Ignaz Franz Castelli, ‚Vorschlag zu einer neuen Übersetzungsmethode‘, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Wien 1848, Bd. 14, S. 41–44, hier S. 41.

2 Erst mit dem Abkommen von 1866 zwischen Frankreich und Österreich wurde die Vergabe der Übersetzungsrechte geregelt, was einen massiven Rückgang der Übersetzungen aus dem Französischen zur Folge hatte, da nun Mehrfachübersetzungen unmöglich waren. Zum rechtlichen Aspekt des Übersetzungswesens im 19. Jahrhundert vgl. Urs Helmsdorfer, ‚Heilig sey das Eigenthum! Urheberrecht in Wien um 1850‘, *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht* 2001/II (2001), S. 457–496.

3 Vgl. Norbert Bachleitner, ‚Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14 (1989), H. 1, S. 1–49.

4 Eine Darstellung einer „Übersetzungsfabrik“ findet sich beispielsweise bei Wilhelm

Eine nähere Untersuchung der Spielpläne der wichtigsten Wiener Bühnen bestätigt die Dominanz der französischen Dramenproduktion. Im Zeitraum von 1814 bis 1849 finden sich am Burgtheater unter den 733 Neuinszenierungen 196 ins Deutsche übersetzte Stücke französischer Autoren, das sind in Summe 26,7 % aller Neuinszenierungen. Von diesen 196 französischen Stücken waren 151 Lustspiele oder Possen und 45 Tragödien, Dramen, Schauspiele und Familiengemälde.⁵ Die Situation auf den Bühnen der Vorstadttheater war eine ähnliche. Am Theater an der Wien waren im Jahre 1820 von 59 Neuinszenierungen bereits 17 französischen Ursprungs, 1844 hielten sich die Übersetzungen aus dem Französischen mit den deutschsprachigen Originalen bereits die Waage.⁶ Unter den meistgespielten französischen Dramatikern auf deutschsprachigen Bühnen dieser Zeit findet man neben Jean-François Bayard, Philippe François Pinel Dumanoir, Ernest Legouvé, Eugène Labiche, Émile Augier, Octave Feuillet, Alexandre Dumas fils, Théodore Barrière, Victorien Sardou und Édouard Pailleron auch den langjährigen Herrscher der Pariser Theater- und Opernlandschaft Eugène Scribe (1791–1861).

Scribes Stücke gewannen auf den Bühnen von Wien, Leipzig und Berlin vor allem zwischen 1815 und 1820 an Popularität, als Höhepunkt seiner Beliebtheit im deutschsprachigen Repertoire ist das Jahr 1830 zu verzeichnen. Die Anzahl der Stücke im Repertoire gemessen, stand das Wiener Hofburgtheater ab 1825 an erster Stelle, 1830 befanden sich 30 Stücke von Scribe auf dem Spielplan. Zwischen 1835 und 1850 waren es gleichbleibende 26 Stücke, zwischen 1855 und 1859 standen noch immer 20 Stücke auf dem Programm. Erst um 1880 reduzierte sich die Anzahl auf zehn Theaterstücke.⁷ Zwischen 1857 und 1887 stammen von den insgesamt 153 Neuinszenierungen am Burgtheater immer noch 18 aus Scribes Feder bzw. von Scribe und einem Co-Autor, d. h., er war auch noch in einer Zeit, als seine Popularität bereits signifikant zurückging, mit 5,7 % maßgeblich am Gesamtrepertoire beteiligt.⁸ Generell wurde der französischen literarischen Produktion der Stempel der leichten Unterhaltung und der gängigen Massenware aufgedrückt, Eigenschaften, die als Hauptgründe für die steigende Popularität beim deutschsprachigen Publikum ausgemacht wurden: „Die französische Leichtigkeit im Denken und Dichten, sagt den Deutschen zu; die Jugentlichkeit, die Lebendigkeit und die Frische in der

Hauff in *Die Bücher und die Lesewelt* (1827), wo die fließbandartige Produktion von Übersetzungen heftig kritisiert wird.

- 5 Vgl. Leopold Nosko, *Kultureinflüsse – Kulturbeziehungen. Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*, Wien, Köln, Graz 1983, S. 9.
- 6 Vgl. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, München 1992 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien, Bd. V), S. 26 ff.; vgl. auch Nosko (Anm. 5), S. 40 ff.
- 7 Vgl. Hans-George Ruprecht, *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Bern 1976, S. 53 ff.
- 8 Vgl. Nosko (Anm. 5), S. 29 ff.

französischen Literatur, verschaffen dieser Eingang bei dem ernstesten, altgewordenen Deutschen. Bulwer und Boz haben mit denselben Eigenschaften dieselbe Popularität in Deutschland erlangt, wie Sue und Scribe.“⁹ Die Beliebtheit der Scribe'schen Theaterstücke ist aber nicht allein in ihrem Unterhaltungswert zu finden. Scribe gilt als ein Hauptvertreter der „pièce bien faite“, die sich v. a. durch eine perfekt konstruierte Handlung, eine logische und konsequente Szenenabfolge und gut inszenierte Überraschungseffekte auszeichnet, die auf ein alles umfassendes Happy End hinauslaufen.¹⁰ Zudem trugen Aktualitätsbezüge der Handlungen, realistische Darstellung der Gesellschaft und ihrer Sitten und der Zeit angepasste, realistische Figuren zur großen Popularität des französischen Dramatikers bei. Die deutschsprachigen Autoren fanden in Scribes Stücken Themen angesprochen, die im eigenen Land auch auftraten, allerdings aufgrund außerliterarischer Bedingungen schwer behandelt werden konnten. Durch die Übersetzung bzw. Bearbeitung der französischen Lustspiele konnte ein Mindestmaß an aktueller Thematik transferiert werden, auch wenn die Stücke in den deutschen Versionen deutlich verändert erschienen.

Generell kann man für die Jahre 1820 bis 1860 eine Zeitspanne von etwa sechs Monaten zwischen Erscheinen bzw. Erstaufführung des Originals und seiner Übersetzung feststellen. Ein- bis zweiaktige Vorspiele oder burleske Vaudevilles wurden am häufigsten übersetzt, Tableaux-Vaudevilles und Vaudevilles-à-propos wurden aufgrund ihrer zu starken Bezugnahme auf zeitaktuelle Pariser Zustände selten bearbeitet. Die Veränderungen durch die Übersetzer bzw. Bearbeiter waren vielfältig und dienten in erster Linie der Anpassung der französischen Lustspiele an deutsche bzw. österreichische Zustände.

Bei Scribe liegt das Hauptaugenmerk auf den Spannungs- und Überraschungselementen, die zur Aufrechterhaltung eines zügigen Handlungsverlaufes dienen. Zu kurz kam bei dieser Arbeitsweise allerdings die Ausgestaltung der handelnden Personen, die als Art stereotyper Figuren ohne tiefere Charakterzeichnung den Dialog am Laufen halten. Scribes Zeitgenosse, Schriftstellerkollege und jahrelanger Mitarbeiter Ernest Legouvé lobt in seinem Aufsatz *Eugène Scribe* „l'imagination et l'invention“¹¹ des französischen Lustspieldichters, bei den Personen fällt allerdings eine gewisse Oberflächlichkeit auf – „ils ne sont que les hommes de cette situation; ils la remplissent, ils ne la dépassent pas.“¹²

Auch Heinrich Laube findet in seinem Aufsatz *Eugène Scribe und unser Lustspiel* bei allem Lob und aller Begeisterung für die Komposition und die Handlungsführung der Stücke ähnlich kritische Worte über die Charakterisie-

9 ‚Das Vaudeville in Wien‘, *Theaterzeitung*, 22. April 1845 (Nr. 96), zit. nach *Stücke* 23/I, 123.

10 Vgl. Douglas Cardwell, ‚The well-made play of Eugène Scribe‘, *The French Review* 56, Nr. 6 (Mai 1983), S. 876–884.

11 Ernest Legouvé, ‚Eugène Scribe‘, in: ders., *Soixante ans de souvenirs*, Bd. 2, Paris 1886, S. 160–218, hier S. 180.

12 Ebd., S. 193.

rung der Figuren: „Scribe könnte sich an unserm Lustspielsinn, und wir können uns an Scribes Lustspielpraxis ergänzen. Er sorgt für neue geistreiche Intrige und vernachlässigt über der Handlung die Menschen. Wir machen es umgekehrt.“¹³ Den Figuren bei Scribe fehlt es somit an individuellem Gefühlsleben, da sie einzig und allein dazu dienen, die Handlung zügig voranzutreiben und den Spannungsbogen aufrecht zu erhalten. Legouvé konstatiert dieses Fehlen an Gefühlsregungen bei Scribes Bühnenfiguren: „Relisez les divers répertoires de Scribe [...] vous y trouverez partout la défense de l'autorité paternelle, la prédominance de la raison sur la passion [...]“¹⁴ Dieser eher zurückhaltende, nüchterne Gesprächsstil lässt sich aus Scribes Ablehnung der Romantik erklären. Er stellte die These der Romantik, nach der das Individuum seine Gefühle, egal, ob glücklicher oder trauriger Art, ausleben und aussprechen soll, in Frage.

Die deutschsprachigen Bearbeiter bemühten sich, den Figuren mehr Tiefenwirkung zu verleihen, beispielsweise durch sprechende Namen, durch die Verwendung einer typisierenden Sprache oder mit Hilfe konkreter Hinweise in den Regieanweisungen.¹⁵ Durch eine besonders gehäufte Verwendung von Reflexionsmonologen wurde das Spieltempo verlangsamt, die Handlungen erschienen psychologisch nachvollziehbarer, die Aufmerksamkeit des Publikums wurde vom Entwicklungsgang der Handlung weg hin zur Gefühlswelt der handelnden Personen gelenkt. Die Bühnenfiguren in den deutschsprachigen Bearbeitungen drücken sich durch eine besonders emotionale Sprache aus, man findet eine Vielzahl emphatischer Wortfolgen, pathetischer Ausrufe, Beschwörungen und den Inhalt ausschmückender Adjektive. Die für Scribes Dialoge so charakteristische Aposiopese wird in den meisten Bearbeitungen durch wortreiche Ausformulierungen der Aussage ersetzt. Diese auf Intensivierung der Gefühlsebene abzielende Bearbeitungsmethode mag sich durch eine besonders in Wien länger andauernde Nachwirkung der „Empfindsamkeitstradition“ erklären.¹⁶

Als drei Hauptvertreter des deutsch-französischen Kulturtransfers sind

13 Heinrich Laube, ‚Eugène Scribe und unser Lustspiel‘, in: ders., *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze*, Bd. 2 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 8), Berlin 1906, S. 221 f.

14 Legouvé (Anm. 11), S. 191.

15 Carl Blum machte eine Anmerkung zum Personenverzeichnis seiner Übersetzung des Scribe'schen Stückes *Les Manteaux* (Comédie-vaudeville en 2 actes, Paris 1826): „Bei aller Lebendigkeit die dem Franciscus und der Brigitte [...] gegeben ist, müssen Herzengüte und Gemüthlichkeit doch die Grundzüge ihrer Charaktere bilden“. Carl Blum, *Die Mäntel oder der Schneider in Lissabon*, in: ders., *Neue Bühnenspiele*, Bd. 1, Berlin 1828, Anmerkung zum Personenverzeichnis. – Blums Ratschlag bewährte sich, da seine Bearbeitung großen Anklang beim Publikum fand und allein in Berlin zwischen 1826 und 1861 75-mal aufgeführt wurde.

16 Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. I: *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S. 242.

Ignaz Franz Castelli (1781–1862), Hermann Herzenscron (1789–1863) und Franz August von Kurländer (1777–1836) zu nennen. Anhand einer Auswahl ihrer Bearbeitungen Scribe'scher Theaterstücke für das Wiener Burgtheater soll die für österreichische Bearbeiter typische Steigerung der Emotionen und die Betonung der Gefühlswelten der Bühnenfiguren nun illustriert werden.¹⁷

Der Berufsbearbeiter Ignaz Franz Castelli

Ignaz Franz Castelli¹⁸ zählt zu den wichtigsten österreichischen Übersetzern und Bearbeitern im Vormärz. Seine dramatische Produktion umfasst insgesamt mehr als 200 Theaterstücke, von denen aber nur eine geringe Anzahl von ihm selbst stammt, die Mehrheit sind Übersetzungen und freie Bearbeitungen aus dem Französischen.¹⁹ Castellis Bühnenwerke wurden von seinen Zeitgenossen durchaus geschätzt und waren Jahrzehnte lang auf den Spielplänen der Wiener Bühnen präsent. Zwischen 1804 und 1857 wurden am Burgtheater 48 Stücke von Castelli erstaufgeführt, am Kärntnertortheater gab es zwischen 1809 und 1861 39 Premieren seiner Werke, und auch das Theater an der Wien brachte es in den Jahren 1826 bis 1855 auf 60 Erstinszenierungen. Castelli, der hauptberuflich Beamter der Niederösterreichischen Landesregierung war, gelang der Durchbruch als Bearbeiter mit dem Textbuch nach dem französischen Vaudeville *Pauvre Jacques* von Coignard Frères zu der Weigl-Oper *Die Schweizerfamilie* im Jahre 1809, die alleine in Wien über 100 Aufführungen erlebte. Doering bezeichnet ihn zu Recht als „Berufsbearbeiter“,²⁰ er war zudem als Mitglied diverser Vereinigungen wie der Ludlamshöhle und der Concordia eine wichtige Persönlichkeit im kulturellen Leben Wiens, unternahm 1815 selbst

17 Als bedeutende Akteure im deutsch-französischen Kulturtransfer auf dem Gebiet des Wiener Volkstheaters sind Johann Nestroy und Friedrich Kaiser zu nennen. Vgl. u. a. *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1988; Jeanne Benay, ‚Bearbeitungskonventionen des Vaudevilles im Wiener Volkstheater. Friedrich Kaisers „Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris“ (1843)‘, in: *Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik, 17.–20. Jahrhundert*, hg. von Horst Turk und Jean-Marie Valentin (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte, Bd. 30), Bern, Wien 1992, S. 80–116; Jürgen Hein, ‚Übersetzen's aus Frankreich a Stück ... Johann Nestroy als übersetzender Bearbeiter‘, *editio* 14 (2000), S. 72–87; W. E. Yates, ‚Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860‘, in: *Austria and France*, hg. von Judith Beniston und Robert Vilain (Austrian Studies, Bd. 13), Leeds 2005, S. 37–54.

18 Geboren Wien, 6. März 1781, gestorben Wien, 5. Februar 1862.

19 Ignaz Franz Castelli, ‚Verzeichnis aller von mir verfaßter und bearbeiteter Theaterstücke, mit Beisetzung wo selbe gegeben wurden‘, in: ders., *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Bd. 4, Wien 1861, S. 219–237. Vgl. auch Walter Martinez, *I. F. Castelli als Dramatiker*, Diss., Wien 1932.

20 Doering (Anm. 6), S. 76.

eine größere Reise nach Frankreich, die ihn auch nach Paris führte, und war Herausgeber und fleißiger Mitarbeiter diverser Almanache und Zeitschriften. Castelli übersetzte insgesamt mehr als 30 Stücke von Scribe, wobei man allgemein feststellen kann, dass Castellis Übersetzungstätigkeit mit den üblichen Bearbeitungsroutinen der adaptierenden Übersetzungsweise im 19. Jahrhundert konform geht.²¹

1823 übersetzte Castelli Scribes Lustspiel *Valérie*,²² welches am 13. März 1823 am Burgtheater in Wien erstaufgeführt wurde und am 29. Mai 1866 seine 59. und letzte Aufführung erlebte.²³ Im französischen Original findet man in der Hauptfigur, der blinden Valérie, ein junges Mädchen, das sehr realistisch und nüchtern in die Zukunft blickt, auch wenn sie sich gelegentlich Träumereien hingibt. Bei Castelli scheint die gesamte Komposition der Figur darauf angelegt zu sein, beim Publikum Mitgefühl und Anteilnahme für das vom Schicksal schwer gebeutelte blinde Mädchen zu erregen. Die bei Scribe bereits ziemlich melodramatische Erkennungsszene zwischen Valérie und ihrem verschollenen Geliebten Ernest erscheint bei Castelli übertrieben affektiert. »[...] Qui que vous soyez ... si vous n'êtes pas lui, ne me répondez pas, et laissez moi mon erreur ... Ernest, est-ce toi?«²⁴ Bei Castelli wird daraus: »[...] Wer Sie auch immer sind, wenn Sie nicht Ernest sind, so antworten Sie mir nicht und lassen Sie mir meinen süßen Irrthum. – Ernest bist Du es?«²⁵ Der Comte gibt sich ihr zu erkennen, die Überraschung und Freude ist groß, und Valérie sagt, er solle ihr alles erzählen, sie habe sich schon so lange nach seiner Stimme gesehnt. Bei Scribe lautet die Stelle: »Valérie, écoutant toujours. Parle ... parle encore, j'ai besoin de t'entendre; il y a si longtemps que ta voix n'a retenti à mon oreille!«²⁶ Castellis Gabriele formuliert gefühlsbetonter: »Rede! – Rede fort! ich will Dich hören; o es ist schon so lange, daß deine sanfte Stimme mein Ohr nicht berührte.«²⁷ Wenn der Comte daraufhin erwidert, dass er sie im Schlosse aufsuchen wollte, »dans ces lieux qui me rappelaient tant de souvenirs«, werden bei Castelli daraus »viele süße Erinnerungen«. Bei Scribe spricht der Comte von »trois années d'absence«, bei Castelli bezeichnet der Baron ihre Trennung als »diese ewigen drei Jahre«. Es ist außer der Häufung an Eigenschaftswörtern

21 Vgl. Barbara Tumfart, »... aus fremden Gärten in unsern deutschen Boden von mir verpflanzt«. Ignaz Franz Castelli als Übersetzer französischer Theaterstücke, in: *Übersetzen im Vormärz*, hg. von Bernd Kortländer und Hans T. Siepe (Jahrbuch FVF 13, 2007), Bielefeld 2008, S. 85–116.

22 *Valérie*. Comédie en trois actes et en prose par MM. Scribe et Mélesville. Uraufführung: Paris, Théâtre français, 21. Dezember 1822, in: Eugène Scribe, *Valérie*. Comédie en trois actes. Avec notes et vocabulaire par A. W. Kastan, Berlin 1888.

23 Zum Textvergleich wurde folgende Ausgabe herangezogen: Ignaz Franz Castelli, *Gabriele*. Drama in drei Akten, nach der Valérie der Herren Scribe und Melesville, Wien 1866 (= *Wiener Theater-Repertoire* 164).

24 Scribe, *Valérie* (Anm. 22), S. 25.

25 Castelli, *Gabriele* (Anm. 23), S. 11.

26 Scribe, *Valérie* (Anm. 22), S. 25.

27 Castelli, *Gabriele* (Anm. 23), S. 11.

wie „süß“, „sanft“ und „ewig“ auffallend, dass die beiden Gesprächspartner im französischen Original bei der höflichen und eher distanzierten Anrede per Sie bleiben, während sich die zwei Liebenden bei Castelli duzen. Die Gefühle, die sie einander entgegenbringen, sollten dadurch glaubhafter und unmittelbarer dem Publikum vermittelt werden. Eine weitere Änderung betrifft die Person des Dieners Ambroise, der bei Scribe seine Herrin Valérie zwar verehrt und ihr treu dient, bei Castelli aber zu dem Typus der rührenden Dienergestalt umfunktioniert wird. Ambroise erzählt in der 4. Szene von seiner eigenen Heilung, die er als Blinder bei einem Arzt in Paris erlebte, und möchte Valérie überreden, doch auch nach Paris zu reisen. Valérie glaubt nicht an solche nebulösen Heilungsaktionen und schickt Ambroise fort, da er doch genug zu tun hätte. Ambroise erwidert darauf: „Merci, mademoiselle; car on vient de nous donner des ordres pour ce comte de Halzbourg qu'on attend ... Ce seigneur qui vient, dit-on, pour épouser madame; et c'est tout au plus si j'aurai le temps nécessaire.“²⁸ In der deutschen Version von Castelli geht der Diener Ambros nicht mit solchen nüchternen Worten ab, sondern er betont noch einmal, wie wichtig es ihm wäre, dass Gabriele auch einmal nach Paris zu jenem Wunderarzt reisen würde: „[...] Man erwartet den Herrn Baron von Norderoose, der die gnädige Frau heiraten soll, wie man sagt! Da müssen die Zimmer bereitet werden. Ich gehe also, Fräulein – aber wir kommen schon ein andermal auf das Capitel zurück. Sie müssen nach Paris und wenn ich selbst dazu den letzten Heller meines Lohnes beitragen sollte.“²⁹ Scribes Stück endet damit, dass die Hauptpersonen einander die Hand reichen, bevor der Vorhang fällt; in der deutschsprachigen Version von Castelli wird der glückliche Ausgang ungleich pathetischer zelebriert: „Gabriele. (mit einem zärtlichen Blick auf ihn) Damals hatt' ich Dich noch nicht gesehen. (Sie sinkt an seine Brust.) (Der Vorhang fällt).“³⁰

Ebenfalls aus dem Jahr 1823 stammt Castellis Übersetzung der Comédie-vaudeville *L'Amant bossu*,³¹ die unter dem Titel *Der buckelige Liebhaber* am 28. Jänner 1822 am Wiener Burgtheater erstaufgeführt wurde.³² Gerne wird von den deutschsprachigen Bearbeitern die Figur des Vaters bzw. des Onkels geändert. Hat der Vormund bei Scribe nur eine möglichst vorteilhafte Heirat seines Mündels als Ziel, so sind die deutschen, speziell die österreichischen Väter und Onkeln bei weitem wohlwollender und haben mehr das persönliche Glück der Kinder vor Augen. Auch dem Onkel aus dem Stück *L'Amant bossu*

28 Scribe, *Valérie* (Anm. 22), S. 10.

29 Castelli, *Gabriele* (Anm. 23), S. 5.

30 Ebd., S. 19.

31 Eugène Scribe, *L'Amant bossu*. Comédie-vaudeville en un acte en société avec M. Perlet [pseud.: Mélesville], uraufgeführt am 22. Oktober 1821 im Théâtre de Madame (Théâtre du Gymnase), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II/8, Paris 1876.

32 Die Posse in einem Akt wurde bis zum 19. Jänner 1832 insgesamt 21-mal aufgeführt. Ignaz Franz Castelli, *Der buckelige Liebhaber*, in: ders., *Dramatisches Sträußchen für das Jahr 1823* (8. Jg.), Wien 1823.

widerfährt eine solche Änderung, indem er mehr seine Gefühle zur Nichte zeigen muss. In der 10. Szene lässt M. de Plinville seine Nichte Aglaé zu sich rufen. Aglaé spricht ihn an: „Vous m’avez fait demander, mon oncle“, worauf der Onkel nur erwidert: „Oui, ton absence m’inquiétait ... Eh bien, es-tu un peu remise de ton effroi?“³³ Bei Castelli klingt das Gespräch zwischen Nichte und Onkel weitaus herzlicher: „Adamine. Sie haben mich rufen lassen, Herr Onkel! Plin. Ja, – weil ich dich recht lieb habe, – weil ich dein Glück will. – Deine Abwesenheit beunruhigte mich, hast du dich von deiner Bestürzung schon erholt?“³⁴

In der übernächsten Szene erklärt Aglaé Célicourt, dass der Onkel überhaupt nicht von ihm begeistert ist, und Célicourt überlegt daraufhin, wie er dem Onkel am Schluss die Wahrheit sagen will, ohne dass dieser ihm wegen der Täuschung grollt: „Célicourt. Sans doute, et ce n’est pas sans raison; et puisqu’il n’aime pas les bossus, je suis sauvé, et le vrai Pichard est perdu: car je me déferai quand je le voudrai du seul défaut qu’on puisse me reprocher, tandis que lui ... Oh! qu’il arrive maintenant, je ne le crains plus.“³⁵ Bei Castelli echauffert sich Holst in ziemlich abstrusen Vergleichen, seine Rede klingt im Vergleich zum Original affektiert und unnatürlich: „Holst. Aus Herzensgrund. – Dem Herrn Onkel gefallen also die Buckeligen nicht, wohlan! jetzt ist der wahre Bronner erst ganz verloren, ich werfe ihn von mir, den Berg, der auf mir lastet, der schöne Kern tritt aus der häßlichen Schale an’s Tageslicht, sinkt zu seinen Füßen, und erhält seinen Segen. – Ich fürchte nichts mehr.“³⁶ Ähnliche Textstellen sind auch in anderen Übersetzungen Castellis zahlreich zu finden. Die bewusste Spekulation mit dem Rührenden führte zu einer gesteigerten Akzeptanz beim österreichischen Theaterpublikum und trug maßgeblich zu den langjährigen Bühnenerfolgen von Castellis Bearbeitungen bei.

Hermann Herzenskron als Übersetzer

Weniger erfolgreich und nachhaltig in seinem theatralen und übersetzerischen Schaffen war Castellis Zeitgenosse und Dichterkollege Hermann Herzenskron,³⁷ der, obwohl er gut in das kulturelle Leben der Hauptstadt integriert war, aufgrund privater Unglücksfälle und zerrütteter finanzieller Verhältnisse sich bereits ab den 1840er Jahren vom Theater verabschiedete und bis zu seinem Tod völlig zurückgezogen lebte. Mit seinem dramatischen Debüt, dem Lustspiel *Modethorheiten*, gelang ihm im Jahr 1822 ein großer Erfolg, das Stück wurde am Theater in der Leopoldstadt mehr als 100-mal aufgeführt. Neben ei-

33 Scribe, *L’Amant bossu* (Anm. 31), S. 213.

34 Castelli, *Der buckelige Liebhaber* (Anm. 32), S. 30.

35 Scribe, *L’Amant bossu* (Anm. 31), S. 217.

36 Castelli, *Der buckelige Liebhaber* (Anm. 32), S. 34.

37 Geboren Wien, 12. Juli 1789, gestorben Wien, 17. Jänner 1863.

ner Vielzahl an dramatischen Dichtungen, meist Bearbeitungen nach fremden Originalen, lieferte er auch zahlreiche Beiträge für Taschenbücher, Almanache und Journale.³⁸ In seinen Bearbeitungen wendet er ähnliche Strategien der Sentimentalisierung mit dem Ziel der Steigerung der Rührung beim Publikum an wie sein Kollege Castelli. Als Beispiel kann seine Übersetzung der zweiaktigen Comédie-vaudeville *Le plus beau jour de la vie*³⁹ dienen, welche unter dem Titel *Der schönste Tag des Lebens* am 27. Jänner 1826 am Wiener Burgtheater erstaufgeführt wurde.⁴⁰

In diesem Stück geht es um familiäre Turbulenzen am Hochzeitstag. Antonine, die Tochter von Monsieur und Madame de Saint-André, soll an Stelle ihrer älteren Schwester Estelle den vermögenden Monsieur Bonnemain heiraten. Der Liebhaber von Estelle, Frédéric, glaubt jedoch, dass Estelle die Braut ist, und versucht die Hochzeit durch anonyme Briefe und letztendlich persönlich zu unterbinden. Einige Verwechslungen und Missverständnisse zwischen den Liebenden und dem jungen Brautpaar folgen, werden aber rasch in der letzten Szene aufgeklärt. Unzählige sind die Textstellen, in denen Herzenskron Scribes sachlich-nüchternen Stil in seiner Gefühlsintensität zu steigern versucht. So äußert Madame de Saint-André über die Heirat ihrer Tochter, dass sie sie gut versorgt wisse, aber doch auch sehr vermissen werde: „Je ne dis pas cela pour vous, mon genre; certainement ma fille aura une existence superbe, une voiture, de la considération, l’amour que vous avez pour elle, un hôtel à la Chaussée-d’antin, et une loge à tous les théâtres; mais c’est moi qui suis à plaindre.“⁴¹ In der deutschen Version von Herzenskron macht sich die Mutter zwar auch Gedanken über die zukünftige gesellschaftliche Position und das finanzielle Auslangen der Tochter, beklagt sich aber doch weit ausführlicher über die damit einhergehende Trennung von ihrem Kind:

Und doch kann ich mein Wort nicht zurück nehmen. Meine Tochter ist zwar glänzend versorgt, ich hoffe es. – Eine prachtvolle Equipage, ich hoffe es. Ein kostbares Landhaus, ich vermuthe es – in allen Theatern ihre Loge – ich erwarte es – unumschränkte Gebietherin über ihr großes Vermögen, ich glaube es. – Sie sehen nun selbst, daß nur ich die Unglücksel’ge, die Bedauernswerthe bleibe, da mir die Trennung von ihr, mein Leben unerträglich macht.⁴²

38 Seine gesammelten Stücke erschienen in der sechsbändigen Ausgabe *Dramatische Kleinigkeiten*, Wien 1826–1839.

39 *Le plus beau jour de la vie* von Scribe und Varner wurde im Théâtre de Madame (Théâtre du Gymnase) am 22. Februar 1825 uraufgeführt. Für den Textvergleich wurde folgende Ausgabe verwendet: Eugène Scribe, *Le plus beau jour de la vie*. Comédie-vaudeville en deux actes en société avec M. Varner, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II/14, Paris 1878.

40 Hermann Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens*, in: ders., *Dramatische Kleinigkeiten*, Bd. 2, Wien 1828.

41 Scribe, *Le plus beau jour de la vie* (Anm. 39), S. 52.

42 Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens* (Anm. 40), S. 99.

In der 7. Szene beklagt sich die Schwester der Braut, Estelle, dass sie von den ganzen Hochzeitsvorbereitungen sehr ermüdet sei: „Que je suis heureuse, au milieu du fracas de cette journée, de me trouver seule un instant avec toi!“⁴³ Bei Herzenskron tut sie dies auf ungleich pathetischere Art und Weise: sie ist überglücklich, endlich „am Busen meiner geliebten Schwester ruhen zu können.“⁴⁴

In der 5. Szene des II. Aktes taucht Frédéric, der Liebhaber von Estelle, auf, der glaubt, dass seine Geliebte am selben Tag geheiratet hat. Gekränkt über den vermeintlichen Treubruch will er, da er die Hochzeit nicht verhindern konnte, nun abreisen.

Frédéric, seul. Il faut partir, et sans lui avoir dit adieu; mais je veux qu'elle sache tout ce que j'avais fait pour mériter sa main. (Il se met à une table, qui se trouve à la droite du théâtre, et écrit.) Apprenons-lui que ma fortune, mon rang dans le monde ... c'est cela. Mais comment lui faire remettre ce billet?⁴⁵

Frédéric betont in dieser Rede einmal mehr seine gesellschaftliche Stellung und seinen finanziellen Status, bürgerliche Tugenden, die in Scribes Bühnenstücken immer im Vordergrund stehen und für die Figuren wichtige Leitmotive darstellen. In der Version von Herzenskron werden diese Eigenschaften allerdings nicht berücksichtigt, die Kränkung des verschmähten Liebhabers wird auf eine rein gefühlsmäßige Ebene transferiert:

Lehrfeld. Ja, ich bin entschlossen, – ich verlasse die Stadt, ohne ihr Lebewohl zu sagen. Ich will sie aber beschähmen, zermalmen, – eine edlere Rache will ich wählen – sie soll erfahren, was ich für sie zu thun willens war – und wie unglücklich ihr Treubruch mich machte (Er setzt sich an das Tischchen.) Hier ist Feder u. Papier! Die Reue soll sie quälen, wie mich ihre Falschheit. – (Er schreibt.) Wie spiele ich das Briefchen in Louisen's Hände?⁴⁶

Frédéric ersucht in der darauffolgenden Szene Antonine, ihrer Schwester den Brief auszuhändigen: „[...] mais daignez vous charger pour elle de ce billet.“⁴⁷ Bei Herzenskron verläuft diese Szene erneut übertrieben gefühlbetont:

Lehrfeld (fällt ihr zu Füßen). Zu Ihren Füßen beschwöre ich Sie – geben Sie meinem Ansuchen nach. Es ist das Einzige, was ich je von Ihnen mir erbat. Ich stehe nicht eher auf, bis ich Ihre Zusage habe. [...] Dank,

43 Scribe, *Le plus beau jour de la vie* (Anm. 39), S. 60.

44 Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens* (Anm. 40), S. 109.

45 Scribe, *Le plus beau jour de la vie* (Anm. 39), S. 76 f.

46 Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens* (Anm. 40), S. 124.

47 Scribe, *Le plus beau jour de la vie* (Anm. 39), S. 77.

tausend Dank dafür – erinnern Sie sich meiner; ich bin der Unglücklichste aller Menschen. (Rückwärts ab).⁴⁸

In der 9. Szene des II. Aktes tröstet die Mutter die junge Braut, die sich über ihren frisch angetrauten Gatten beschwert, bei Scribe mit den Worten: „Viens, ma chère Antonine; certainement, si j’avais pu prévoir ... mais il te reste l’amitié et les conseils d’une mère.“⁴⁹ In der Version von Herzenskron wird einmal mehr die Redewendung „an den Busen drücken“ strapaziert, wenn die Mutter die Tochter tröstet: „Sie sind ein Tyrann! – Komm meine Tochter, an meinem Busen will ich deinen Kummer lindern und deine Schmerzen heilen.“⁵⁰

Franz August von Kurländers Übersetzungstätigkeit

Ein weiterer wichtiger Akteur im deutsch-französischen Kulturtransfer im 19. Jahrhundert war Franz August von Kurländer, der durch eine Vielzahl an Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Französischen das Wiener Theaterleben ungemein bereicherte. Seine Biografie zeigt starke Ähnlichkeiten mit jener seines Zeitgenossen Castelli, auch war seine schriftstellerische und übersetzerische Tätigkeit ähnlich erfolgreich und verschaffte ihm einen bedeutenden Rang in der zeitgenössischen Wiener Theaterszene. Kurländer wurde am 26. November 1777 in Wien geboren, wo er am 4. September 1836 auch verstarb. Er trat 1800 seinen Dienst als Beamter der Niederösterreichischen Landesregierung an und publizierte von 1811 bis 1818 den *Almanach dramatischer Spiele für Gesellschaftstheater*, dem er von 1819 bis zu seinem Tod das Reihenwerk *Lustspiele oder dramatischer Almanach* folgen ließ. Beide Publikationen enthielten neben eigenen Theaterstücken auch Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Französischen, wobei er es mit der Angabe seiner Quellen nicht sehr genau nahm, was er im Vorwort zum *Almanach* von 1824 auch begründet.⁵¹

Am 10. Oktober 1826 hatte das zweiaktige Vaudeville *Le Mariage de raison* von Scribe und Antoine-François Varner seine Uraufführung am Théâtre du Gymnase. Bereits am 17. April 1827 wurde die Übersetzung von Kurländer unter dem Titel *Die Heirath aus Vernunft* im Burgtheater mit großem Erfolg aufgeführt. Bis 1850 stand das Lustspiel 30-mal auf dem Spielplan des Burgtheaters, war also durchaus als Erfolg für Kurländer zu verbuchen. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Liebesbeziehung zwischen dem jungen Adeligen Édouard (in der deutschen Fassung: Alphons Darwich) und dem Kammer-

48 Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens* (Anm. 40), S. 125.

49 Scribe, *Le plus beau jour de la vie* (Anm. 39), S. 81.

50 Herzenskron, *Der schönste Tag des Lebens* (Anm. 40), S. 128 f.

51 Franz August von Kurländer, *Lustspiele oder dramatischer Almanach für das Jahr 1824* (Jg. 14), Leipzig 1824. – Die Reihe *Lustspiele oder dramatischer Almanach* wurde nach Kurländers Tod noch bis 1841 von Carl Wilhelm Koch weitergeführt.

mädchen Suzette (in der deutschen Fassung: Marianne), das von der Mutter Édouards als Kind aufgenommen wurde und nach deren Tod unverändert bei M. de Bremont, Édouards Vater, ihren Dienst versieht. Édouard ist nun für ein paar Tage bei seinem Vater zu Besuch, offenbart dem Mädchen seine Liebe und sein Begehren, soll aber nach dem Willen des Vaters mit einer standesgemäßen adeligen Dame vermählt werden. In der 3. Szene des I. Aktes unterbricht Bremont ein Zusammentreffen zwischen Édouard und Suzette und erinnert diese an ihre Pflichten als Kammermädchen. „M. de Bremont. Plus tard, et après avoir habillé mademoiselle de Luceval, tu viendras me parler. Va, mon enfant, va d’abord à tes devoirs; c’est essentiel.“⁵² Bei Kurländer wird die Dienstermahnung durch einen moralischen Aspekt erweitert, das Dienstmädchen Marianne beweist in gefühlsbetonter Rede ihre große Dankbarkeit.

Baron. Liebes Kind, es ist schön und gut, wenn der schwächere Theil bisweilen im Stande ist, dem Höheren oder Mächtigeren als Stütze zu dienen, aber dann muß er nicht zu schwach seyn, sonst kann es leicht geschehen, daß der sich Stützende sammt seiner Stütze zu Boden fällt. Nun geh, mein Kind, besorge Deine Geschäfte. Laß dir den Dienst bei meiner Schwester als Hauptsache angelegen seyn. Sie vertritt nun die Stelle meiner Gattin, Deiner Wohlthäterin, die Du gewiß noch nicht vergessen hast.

Marianne. Vergessen? Den Namen Darwich vergessen! Solange dieses Herz fühlen und dieser Kopf denken kann, werden Darwich und Dankbarkeit sie allein ausfüllen. Dankbarkeit reicht selbst über das Grab, daher kann ich sterben, doch nicht vergessen. (ab.)⁵³

Der Soldat Bertrand, der heimlich in Suzette verliebt ist und sie gerne heiraten möchte, wird nun aber von Bremont als Begleiter seines Sohnes auf Reisen geschickt. Pflichtbewusst willigt er in die Pläne des Vorgesetzten ein, äußert sich jedoch enttäuscht über diese Wendung seiner Zukunftspläne: „Bertrand, seul, essayant une larme. Ah! le brave homme! Mais c’est toujours bien désagréable de partir ainsi, au moment ...“⁵⁴ Bei Kurländer bleibt der Fantasie des Zuschauers nicht viel überlassen, denn er lässt den Soldaten ungleich pathetischer über seine verpatzten Heiratspläne sprechen: „Ludwig, allein. Der wackere Herr! Angenehm ist es freilich nicht, gerade in dem Augenblick zu reisen. Bis man zurückkommt – hübsch ist sie. – Eben deswegen, Ludwig, soll es Dich freuen, Deinem General ein Opfer zu bringen, und – ja, ich sage ja, es freut mich auch!“⁵⁵

52 Eugène Scribe, *Le Mariage de raison*. Comédie-vaudeville en deux actes en société avec M. Varner, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II/16, Paris 1881, S. 131.

53 Franz August von Kurländer, *Die Heirath aus Vernunft*. Schauspiel in 3 Aufzügen, in: ders., *Lustspiele oder dramatischer Almanach für das Jahr 1828* (Jg. 18), Leipzig 1828, S. 94.

54 Scribe, *Le Mariage de raison* (Anm. 52), S. 135.

55 Kurländer, *Die Heirath aus Vernunft* (Anm. 53), S. 101.

Als Bremont allerdings die heimliche Liebe seines Sohnes zum Kammermädchen entdeckt, verheiratet er dieselbe mit dem Soldaten Bertrand. Die 3. Szene des II. Aktes beendet er mit den Worten „Adieu, je te laisse chez toi, et avec ton mari“⁵⁶ zu der gerade vermählten Suzette. Bei Kurländer wird der Szenenschluss wieder pathetischer gestaltet, wenn der Baron Darwich sich folgendermaßen von der jungen Braut verabschiedet: „Ich lasse Dich wahrscheinlich nur für einige Augenblicke allein, Dein Mann wird Dir bald Gesellschaft leisten. Hörst Du? Dein Mann. Begegne ihm freundlich und liebevoll. Wem gelänge das leichter, als Dir, die in dem Bewußtseyn, einen der edelsten Menschen glücklich zu machen, ihr eigenes Glück gründet.“⁵⁷

In der darauffolgenden Szene erhält Suzette einen Brief von Édouard, in dem er sie auffordert, ihr durch das Öffnen des Fensters ein Zeichen ihrer Liebe zu geben, ansonsten beginge er Selbstmord. Diese Textstelle ist bereits im französischen Original ungewöhnlich gefühlvoll und leidenschaftlich, in der deutschsprachigen Version wird sie durch zusätzliche Regieanweisungen in ihrer Gefühlsintensität noch gesteigert. So reagiert Suzette auf das Schreiben im Original folgendermaßen: „[...] Ah! le malheureux! il le ferait comme il le dit! et c'est moi qui l'immolerais! Non, quoi qu'il arrive! ... (Elle court à la fenêtre dont elle ouvre le volet.) On vient; est-ce déjà lui? Non, c'est Bertrand; c'est mon mari.“⁵⁸ Im Vergleich liest sich die deutschsprachige Version geradezu kitschig:

[...] Guter Gott, was soll ich beginnen? Wenn der Unglückliche fähig wäre – Seiner leidenschaftlichen Heftigkeit sieht Alles gleich, ja, sein eigener Vater befürchtet einen verzweifelten Schritt – und ich, ich sollte ihn dahin bringen? – Nein, was auch immer daraus entstehen mag, (sie schwankt, geht einen Schritt gegen das Fenster, bleibt stehen, dann öffnet sie es.) Ich weiß kein anderes Mittel. Um mich für immer von ihm loszusagen, sey es gewagt. Ich höre kommen, Gott! Sollte er es schon seyn? (fährt zusammen, als sie Ludwig eintreten sieht.) Mein Mann! Was soll daraus werden.⁵⁹

Letztendlich erkennt Suzette die unlauteren Absichten Édouards und fügt sich in die Ehe mit dem braven Soldaten Bertrand.

Am 8. Dezember 1828 wurde die zweiaktige Comédie-vaudeville *Malvina ou Un mariage d'inclination* von Scribe am Théâtre du Gymnase uraufgeführt. Am 1. September 1829 erfolgte die Aufführung von Kurländers Übersetzung auf dem Burgtheater unter dem Titel *Die Heirath aus Neigung*. Im 20. Jahrgang seines *Dramatischen Almanachs* ließ Kurländer schließlich auch den Spieltext abdrucken. An dieser Übersetzung ist vor allem das Vorwort, das Kurländer

56 Scribe, *Le Mariage de raison* (Anm. 52), S. 163.

57 Kurländer, *Die Heirath aus Vernunft* (Anm. 53), S. 153 f.

58 Scribe, *Le Mariage de raison* (Anm. 52), S. 164.

59 Kurländer, *Die Heirath aus Vernunft* (Anm. 53), S. 155.

in seinem *Almanach* dem Spieltext voranstellt, interessant, da es Aufschluss über seine Bearbeitungsweise gibt. Er bezeichnete darin das Stück als eines der besten von Scribe, sah sich aber aus Rücksichtnahme auf das österreichische Publikum gezwungen, einige Veränderungen im Text vorzunehmen, da er vor allem das Ende des Stückes als zu abrupt erachtete.⁶⁰

Im Haus des reichen Monsieur Dubreuil hat es sich der junge und charmante Monsieur de Barentin bequem gemacht, der sowohl Malvina, der Tochter des Hauses, als auch Marie, der Nichte von Dubreuil, den Hof macht. Als nun Arved, der Neffe Dubreuil's, der in Marie verliebt ist, vom Militär nach Hause kommt, erzählt ihm Dubreuil, dass er glaubt, Barentin habe ein Auge auf Marie geworfen. Bei Scribe beschreibt er die vermeintliche Verliebtheit folgendermaßen: „C'étaient des langueurs, des soupirs; il en était amoureux fou, au point de m'inquiéter.“⁶¹ In Kurländers Textfassung bleibt es nicht bei der reinen Verhaltensbeschreibung des jungen Verehrers, es wird zusätzlich auch sein äußeres Erscheinungsbild beschrieben: „Valmont, ein sehr hübscher, junger Mann, mit blondem Haar und Vergißmeinnichtsaugen [...]“.⁶²

In der 9. Szene des I. Aktes fordern Dubreuil und Malvina den Neffen auf, ihn auf eine Jagdpartie zu begleiten, was dieser allerdings wegen Übermüdung ablehnt. Bei Scribe findet sich dazu eine ziemlich neutral vorgebrachte Entschuldigung: „Arved. J'espère que ma cousine ne m'en voudra pas; j'arrive, je suis fatigué, nous avons marché toute la nuit, et, en enfin de la maison, je vous demanderai la permission de dormir quelques heures avant le dîner.“⁶³ Kurländers Arthur entschuldigt sich auf ungleich pathetischere Weise: „[...] Hoffnung, Freude, Sehnsucht nach dem väterlichen Hause, haben die letzten Nächte jeden Schlaf verscheucht, daher wünschte ich, während sie jagen, zu schlummern, und nur von Ihnen zu träumen.“⁶⁴

Malvina vertraut im Laufe der Handlung ihrem Cousin an, dass sie heimlich Barentin geheiratet hat, und Arved verspricht ihr, für sie beim Vater vermittelnd aufzutreten: „Arved. [...] Ma cousine, y pensez-vous? je n'ai rien fait encore; mais bientôt, je l'espère ... (La relevant, et l'embrassant.) Du courage! du courage, et attendez-nous.“⁶⁵ Bei Kurländer fällt auch diese Szene wieder emotionaler aus, wenn Arthur die verzweifelte Cousine mit folgenden Worten zu trösten versucht:

Keine Beschämung. Noch verdiene ich Ihren Dank nicht, denn noch

60 Franz August von Kurländer, ‚Vorrede‘, in: ders., *Lustspiele oder dramatischer Almanach für das Jahr 1830* (Jg. 20), Leipzig 1830.

61 Eugène Scribe, *Malvina ou Un mariage d'inclination*. Comédie-vaudeville en deux actes, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II/18, Paris 1881, S. 11.

62 Franz August von Kurländer, *Die Heirath aus Neigung*. Schauspiel in drei Aufzügen, in: ders., *Lustspiele oder dramatischer Almanach für das Jahr 1830* (Anm. 60), S. 48.

63 Scribe, *Malvina ou Un mariage d'inclination* (Anm. 61), S. 260.

64 Kurländer, *Die Heirath aus Neigung* (Anm. 62), S. 56.

65 Scribe, *Malvina ou Un mariage d'inclination* (Anm. 61), S. 298.

ist nichts entschieden. Ich folge meinem Oheime, ihm die – Schuldige zu nennen. Flehen Sie einstweilen zum Himmel, daß er mir so viel Überredungskraft verleihe, Ihr trauriges Schicksal in wirksame Worte einzukleiden, damit Sie in der nächsten Viertelstunde keinem zürnenden, sondern einem versöhnten Vater gegenüber stehen, und ich dann aus Ihrem Munde die tröstende Versicherung vernehme: „Sie bereuten es nicht, Ihr Schicksal meinen Händen anvertraut zu haben“.⁶⁶

Als es in der Folgeszene zu einer Unterredung zwischen Malvina und ihrem erzürnten Vater kommt, wirft sich die junge Frau vor seine Füße und bittet um Verzeihung, die ihr der Vater letztendlich auch gewährt. „Dubreuil. (la relevant.) Ah! malgré moi, je t’aime encore; et je n’ai plus que la force de te plaindre. Quel sort tu t’es préparé, ma fille!“⁶⁷ Kurländer erreicht durch eine Erweiterung der Regieanweisung eine generelle Steigerung der Gefühlslage der ganzen Versöhnungsszene:

Dubert. (Von Gefühlen überwältigt, hebt er sie auf). Vaterliebe ist stärker als jedes andere Gefühl – und Reue versöhnt Gott, den gerechtesten Vater, daher muß sie auch den Menschen bestimmen, zu verzeihen. Ich bin zu schwach, länger zu zürnen, aber ich werde nie aufhören, Dich zu bedauern – Welch ein Schicksal hast Du Dir bereitet!⁶⁸

Auch in dieser Szene reichert der Übersetzer die Personenreden durch wiederholte Anrufung Gottes an, eine Tendenz, die sich auch in der Schlusszene fortsetzt, wenn Dubert seine Kinder segnet, bei Scribe Dubreuil die Kinder aber zum Tanzen und Feiern einlädt. Dieser Abschluss der deutschsprachigen Version steht in einem krassen Gegensatz zur Originalversion: „Dubreuil, se levant; Malvina passe à sa droite. Entendez-vous? c’est ce bal, c’est ce monde que j’avais invité pour un autre motif. Allons leur présenter les nouveaux mariés, et tous mes enfants. [...]“⁶⁹ Bei Kurländer endet das Stück mit folgenden Worten des Vaters:

Dubert. Zu mir, meine Kinder. (Arthur u. Manon nahen sich. Malvine bleibt entfernt stehen.) Ich rief meine Kinder alle, ich nahm keines davon aus; (Malvine stellt sich neben Arthur), denn ich soll Euch segnen. Vatersegnen ist ein bewährter Geleitsmann auf der Pilgerreise des Lebens. (Er faltet die Hände mit einem Blicke zum Himmel.) Ich vererbe ihn an Euch. (Zu Arthur) Wenn ich hinüber bin, sey Du, mein edler Sohn, ihre Stütze, ihr Leitstern, wie Du es mir warst. (Arthur gibt ihm die Hand.) Nun guter Gott, rufe mich bald zu Dir.⁷⁰

66 Kurländer, *Die Heirath aus Neigung* (Anm. 62), S. 119.

67 Scribe, *Malvina ou Un mariage d’inclination* (Anm. 61), S. 300.

68 Kurländer, *Die Heirath aus Neigung* (Anm. 62), S. 123.

69 Scribe, *Malvina ou Un mariage d’inclination* (Anm. 61), S. 304.

70 Kurländer, *Die Heirath aus Neigung* (Anm. 62), S. 128.

Wie die Textbeispiele verdeutlichen, fügen sich auch Kurländers Übersetzungen und Bearbeitungen in die allgemein gültige Arbeitsweise der österreichischen Übersetzer ein. Die Texte werden sehr rasch und flüchtig übersetzt, eigenmächtige Eingriffe in den Handlungsablauf finden gehäuft statt, und die Personen werden in ihrer Charakterisierung wesentlich verändert. Gefühlsmäßig stark gefärbte Äußerungen ersetzen in regelmäßigen Abständen Scribes eher nüchtern und zurückhaltend wirkende Dialoge, wobei in allen untersuchten Texten die Reden der deutschsprachigen Figuren von äußerst pathetischen und mitunter schwülstigen Formulierungen geprägt sind. In Kurländers Bearbeitungen fällt zudem eine Vorliebe für die Betonung der Religiosität der Figuren auf, die in den französischen Vorlagen zur Gänze fehlt. Die Frömmigkeit als eine wichtige Grundlage des sentimentalen Rührstücks des 18. Jahrhunderts wurde von Kurländer regelmäßig und bewusst zur Affektsteigerung in seinen Bearbeitungen eingesetzt. Sowohl in der Gestik wie in der Mimik kam es in allen untersuchten Bearbeitungen zu einer Intensivierung der Stimmungslage. Alle erwähnten Änderungen wurden von den Bearbeitern in erster Linie aus Gründen der Publikumsakzeptanz unternommen. Eine heiterempfindsame Stillage des Stückes führte zu einem größeren Publikumserfolg. So wird im *Allgemeinen Theater-Lexikon* Humor als Grundlage eines Lustspiels folgendermaßen definiert: „das Komische, wenn es mit dem Rührenden und Gemüthlichen eine Verbindung eingeht, nennen wir Humor“.⁷¹ Kurländer führt seine Beweggründe in der Vorrede zu seinem *Almanach* von 1829 dementsprechend aus. So lobt er Scribes Stücke für ihren sprachlichen Witz und die raschen Handlungsabläufe, kritisiert aber auch die mangelhafte Ausführung der Charaktere, eine Tatsache, die ihn zu einer entsprechenden Änderung im obengenannten Sinne veranlasste. Er attestiert Scribes Theaterstücken, wie allen französischen Lustspielen, einen „Mangel an Motiven und die wenige Haltung der Charaktere“⁷² und betont die Notwendigkeit, die Personen in den Stücken realitätsnäher und dem Publikum ähnlicher gestalten zu müssen, „als Menschen mit menschlichen Schwächen zu schildern, nicht als Geburten der Phantasie“.⁷³ Er bemerkt zudem einen Unterschied zwischen französischem und deutschsprachigem Publikum, der ihn zu diesen Änderungen veranlasste: „Unser Publikum betrachtet das Schauspielhaus als einen Unterhaltungsort, den es fröhlich verlassen will, daher lacht es gern bis zu Ende. Die Fröhlichkeit ist eine angenehme Begleiterinn auf dem Heimweg.“⁷⁴ Anders als bei Nestroy, der in seiner schöpferischen Vorlagenbearbeitung den Akzent auf das satirisch-parodistische Element legte und dessen witzig-sarkastische Stillage der Beto-

71 *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, hg. von Robert Blum, Karl Herloßsohn und Hermann Marggraff, 6 Bde., Altenburg, Leipzig 1839–1842, Bd. 4, S. 260.

72 Franz August von Kurländer, ‚Vorerinnerung‘, in: ders., *Lustspiele oder dramatischer Almanach 1829* (Jg. 19), Leipzig 1829, S. III–X, hier S. V.

73 Ebd., S. VI.

74 Ebd., S. VII.

nung der gesellschaftskritischen Momente diente, standen die drei untersuchten Übersetzer und Bearbeiter ganz im Dienste der kommerziellen Aufrechterhaltung des Theaterbetriebes des Biedermeier. Das französische Vaudeville diente hier einzig und allein dem Zweck der Unterhaltung des Wiener Publikums, die darin vermittelten bürgerlichen Tugenden wurden in den untersuchten deutschsprachigen Versionen beibehalten, die empfindsam-heitere Grundstimmung durch eine pathetische Dialoggestaltung und eine gefühlsbetonte Figurencharakterisierung noch zusätzlich verstärkt. Neben der Bekräftigung von bürgerlichen Schlüsselwerten wie Moral und Tugend sollten mitfühlende Anteilnahme und Ergriffenheit beim Zuschauer erweckt werden. Beispielsweise ist die Figur des gütigen und gläubigen Vaters in *Castellis* und *Kurländers* Bearbeitungen eine klassische Figur des literarischen Biedermeier, die in abgewandelter Form regelmäßig in anderen deutschsprachigen Theaterstücken anzutreffen ist. Bleibt dem französischen Zuschauer aufgrund der nüchternen Figurencharakterisierung und des raschen Spieltempos wenig Zeit, sich mit der Gefühlsebene des Stückes auseinanderzusetzen, so wird in den Bearbeitungen für die Wiener Bühnen durch die Akzentuierung der emotionalen Ebene und die Pathetisierung der Figurenrede das Tempo des Handlungsverlaufes stark vermindert und dadurch eine „genüssliche Aufnahme gespielter Emotivität“,⁷⁵ deren die französischen Originale entbehren, massiv gesteigert.

75 Ruprecht (Anm. 7), S. 174.

Sigurd Paul Scheichl

Sprache als Fey’rtagswandel und Festkleid. Eine Metapher bei Nestroy und bei Franz Michael Felder

Für Walter Methlagl
zum 20. März 2012

Zu dem berühmten Satz des Titus Feuerfuchs im *Talisman* (*Stücke 17/I*, II, 17): „Ich steh’ jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da thun’s die Alletagsworte nicht, da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagswandel anzieh’n.“ findet sich eine weniger erstaunliche als bezeichnende Parallele in der 1868/69 geschriebenen (erst lange nach dem Tod des Autors veröffentlichten) Autobiografie *Aus meinem Leben* des Vorarlberger Schriftstellers Franz Michael Felder (1839–1869).

Um die Stelle zu verstehen, muss man wissen, dass Felder, ein schon als Jungendlicher von Literatur faszinierter Bauer aus dem hinteren Bregenzerwald, einem verkehrsmäßig damals noch wenig erschlossenen Gebiet, im Alltag ausschließlich eine sehr ausgeprägte, außerhalb seiner engeren Heimat, also schon im nahen, freilich städtischen, Lindau, nur schwer verständliche altertümliche alemannische Mundart gesprochen hat.¹

Die reale Situation, an die sich der sehr sprachbewusste² Felder erinnert, gleicht – als Eintritt in ein völlig anderes Milieu – ein wenig der Begegnung Titus’ mit Frau von Cypressenburg: Der damals höchstens zwanzigjährige Felder ist zu Fuß viele Stunden nach dem bayerischen Lindau, der größten für ihn leicht erreichbaren Stadt, gegangen, betritt dort die alteingesessene Rieger’sche Buchhandlung und kommt mit deren Inhaber Stettner ins Gespräch. Im fiktiven wie im realen Fall begegnet ein begabter Mensch mit geringen Bildungschancen der Welt der ‚Bildung‘ (die freilich im Umfeld der Frau von Cypressenburg in hohem Maß eine Welt der Einbildung ist):

Die Mundart meiner Heimat vermied ich, so gut als es einer kann, der nur im Dialekt zu denken und zu reden gewohnt ist. Jeder Bregenzerwälder lernt zwar als Schüler jedes Wort ins Hochdeutsche übersetzen, so gut es die vielbedeutenden Bezeichnungen erlauben, da er aber später entweder die gewohnte Wortfolge beibehält oder ein etwas unnatürliches Bücherdeutsch mit endlosen Sätzen redet, so nimmt sich’s etwas wunderlich aus,

1 Über Felders literarisches Werk und über sein sozialreformerisches Bemühen kann man sich im Web gut informieren. Vgl. auch den in Anm. 2 zitierten Sammelband.

2 Vgl. u. a. Walter Methlagl, „Die Welt in mir und ich in der Welt.“ Felders Sprachwelten“, in: *Franz Michael Felder (1839–1869). Aspekte des literarischen Werkes*, hg. von Ulrike Längle und Jürgen Thaler, Wien 2011, S. 83–98.

wenn er einem Fremden zu Ehre seinen Gedanken ein Festkleid anziehen will. (S. 195)³

Felder, der bewusst durch Lektüre eine höhere Bildung angestrebt hat (während es bei Nestroy keinen Hinweis auf solche Bestrebungen seiner Figur Titus gibt), ist beschämt, dass selbst die Kinder des Buchhändlers ein Deutsch reden, „wie ich’s nur einem Gelehrten zugetraut hätte“, bricht die Unterhaltung schnell ab, geht und leidet noch im Gasthaus unter der „Furcht, mich bei weiß Gott wem lächerlich zu machen.“

Die Formulierung Felders ist selbstverständlich ganz unabhängig von Nestroy, dessen Posse kennenzulernen ein noch so literatursüchtiger Bauer im Bregenzerwald keine Gelegenheit gehabt hätte. (Felders wenige Reisen führten ihn nach Leipzig und nicht nach Wien.) Auch waren Possen nicht die Art von Literatur, für die sich Felder interessiert hat – wenn sie für ihn überhaupt als Literatur gegolten hätten. Umso aussagekräftiger ist der Griff zum gleichen Bild (wenn auch nicht zum gleichen Wort) bei ihm und bei Nestroy, einem Bild, das zugleich eine gesellschaftliche Norm und das Unbehagen an ihr zum Ausdruck bringt, gehört(e) doch der festliche Anzug zum Sonntag, was aber nicht hindert, dass man sich in ihm nicht wohlfühlt, ihn als unbequem empfindet.

Bemerkenswert sind sowohl die Parallele zwischen den Formulierungen als auch die Unterschiede in der (sprachlichen) Situation. Die fast identische Metapher zeugt von sprachlicher Verunsicherung, vom Bewusstsein, bestimmte – vom Sprechenden in gewissen Situationen als allein adäquat empfundene – Redeweisen seien in seinem Mund fremd und gekünstelt, bei ihrem Gebrauch fühle man sich so unbehaglich wie im Sonntagsanzug. Die von beiden Autoren gewählte Formel drückt (bei Titus Feuerfuchs) Distanz zum wo nicht (bei Felder) Angst vor einem anderen, dem Standarddeutschen näheren Register aus (denn Bühnendeutsch wird man weder in der schwäbischen Buchhandlung gesprochen haben noch wird es bei Frau von Cypressenburg verwendet). Bei beiden Autoren wird der Registerwechsel als Problem empfunden, im einen Fall der Wechsel vom Dialekt zum Standard, im anderen von der Alltagssprache zu einer gehobenen Stilebene, selbstverständlich kein unwesentlicher Unterschied.

Wieweit ein solches ausgeprägtes Bewusstsein für den Registerwechsel und die Angst davor, sich lächerlich zu machen, ein spezifisch österreichisches (oder süddeutsches) Gefühl ist, muss ich offenlassen; gegen eine Verallgemeinerung spricht, dass die sprachliche Situation der beiden Autoren – in Wien und im Bregenzerwald – doch sehr unterschiedlich gewesen ist. (Den zeitlichen Abstand von fast 20 bzw. 30 Jahren zwischen Posse, 1840, und Ereignis, ca. 1857/58, sowie Niederschrift der Erinnerungen, 1868/69, glaube ich

3 Franz Michael Felder, *Aus meinem Leben*, hg. von Walter Strolz (= Franz Michael Felder, *Sämtliche Werke*, 12 Bde., Bd. 4), Bregenz 1974. Auf diese Ausgabe verweisen die im Fließtext angegebenen Seitenzahlen.

in Hinblick auf das hier diskutierte Problem vernachlässigen zu dürfen: Das 19. Jahrhundert war weniger schnelllebig, und überdies vollzogen sich Entwicklungen bei den Bauern in einem fernen westlichen Kronland langsamer als in der Hauptstadt des Reichs.)

Selbstverständlich ist – abgesehen vom Unterschied der Gattungen – die Funktion der beiden Stellen jeweils eine sehr andere. Felder zweifelt an seinem sprachlichen Genügen (und denkt dabei sehr klug über die Verankerung seines Denkens in der Mundart nach), er spricht über eine reale Kommunikationssituation, mit der er nach dem Besuch in Lindau (der ja zehn Jahre vor der Niederschrift der Erinnerungen stattfand) oft konfrontiert sein sollte, z. B. auf seinen Reisen nach Leipzig. Es geht um die sprachlichen Fähigkeiten, die er als Schriftsteller deutscher Sprache brauchte, um in der Standardsprache ein Publikum außerhalb seiner Heimat zu erreichen (was ihm ja in den letzten Jahren seines kurzen Lebens, vor der Niederschrift seiner Autobiografie, vor allem mit seinen drei Romanen gelungen ist).

Nestroy unterstellt seiner Figur derartige Zweifel an ihren sprachlichen Möglichkeiten nicht, sein Titus spricht ja (wie der Dramatiker selbst) zwar nicht Standarddeutsch, aber auch nicht Dialekt (weder einen bäuerlichen noch den der städtischen Unterschicht), sondern ein Wienerisch, das in Wien mündlich Standard gewesen ist, in einer Hauptstadt, in der es außer ein paar Zuwanderern keinem Menschen einfiel, das (nicht gerade geliebte) Standarddeutsch zu verwenden, in der das auch in keiner Kommunikationssituation, nicht einmal bei Hof,⁴ nötig war. Das „Fey'rtagsgwandel“ von Titus' Sprache, wie er sie gegenüber Frau von Cypressenburg zu gebrauchen gedenkt, ist zwar auch das Standarddeutsche (von dem er allerdings selbst in den Szenen mit ihr gelegentlich abweicht), aber in erster Linie denkt Titus Feuerfuchs an eine rhetorisch ausgefeilte Sprache, die er dann freilich in einer Weise benützt, die seine Repliken zur Parodie machen. Die Gattung Drama gestattet es Nestroy, den Gebrauch des „Fey'rtagsgwandels“ in Form von Stilbrüchen vorzuführen;⁵ die stärker reflektierende, nicht-fiktionale Gattung Autobiografie muss es bei der Konstatierung der unterschiedlichen Stilebenen sein Bewenden haben lassen; wir erfahren nicht, wie Felder in der Lindauer Buchhandlung gesprochen hat.

Hier geht es nicht darum, Titus' Rhetorik im Einzelnen zu analysieren, sondern es ist an dem parallelen Gebrauch der Metapher vom „Fey'rtagsgwandel“ / „Festkleid“ der Sprache zu zeigen, dass es in der Realität, wahrscheinlich im

4 Vgl. Helmut Rumpler, *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804–1914* (Österreichische Geschichte, [Bd. 8]), Wien 1997, S. 29, über Kaiser Franz I., der zwar Wienerisch gesprochen, aber das Standarddeutsche nicht beherrscht habe.

5 Zum Stilbruch als Verfahren bei Nestroy vgl. Sigurd Paul Scheichl, ‚Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy‘, in: *Johann Nestroy (1801–1862). Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin (Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, Bd. 12), Paris 1991, S. 119–130.

oberdeutschen Raum häufiger als im Norden des Sprachgebiets, tatsächlich das ‚Sprachgefühl‘ gegeben hat, das Nestroy an dem bewussten Registerwechsel seiner Figur in der Fiktion exemplifiziert: eben die Einsicht in die Notwendigkeit, trotz aller Unsicherheit in bestimmten Situationen das Register wechseln zu müssen, eine Erfahrung, die angesichts der wachsenden Mobilität im 19. Jahrhundert immer mehr Menschen gemacht haben (wohl auch Nestroy selbst auf seinen Gastspielreisen außerhalb Österreichs). In der Stadt – so nahe Lindau auch dem Bregenzerwald liegt – war es nötig, die in der Dorfschule als ‚fremde‘ Sprachform erlernte Standardvarietät des Deutschen tatsächlich zu gebrauchen; Titus’ „Fey’rtagsgwandel“ bezieht sich auf eine analoge Notwendigkeit im Kontakt mit einem anderen Milieu. Titus wird uns in dieser Hinsicht eindeutig als, auch sprachlicher, ‚Aufsteiger‘ vorgeführt; Felder stellt sich bis zu einem gewissen Grad als solcher dar, als einer allerdings, der vor den sprachlichen Konsequenzen des ‚Aufsteigens‘ zurückschrickt (zumindest zu dem Zeitpunkt seines Lebens, von dem er hier erzählt). Sowohl die fiktive Figur Titus Feuerfuchs als auch der sich erinnernde reale Franz Michael Felder haben Angst davor, sich durch den Gebrauch eines ‚falschen‘ Registers lächerlich zu machen, dieser gegenüber Menschen, die sich in der Standardsprache artikulieren, jener vor einer Gesellschaft, die einem (überholten) literarischen Deutsch huldigt.

Auch wenn an dieser Stelle nicht im Einzelnen auf Felder eingegangen werden kann, lohnt sich in Hinblick auf Titus’ Lage im Cypresenburg’schen Hause der Blick auf drei weitere Stellen in der Autobiografie des Vorarlberger Schriftstellers vielleicht doch. An der einen wird von Diskussionen in einem Gasthaus seines Heimatortes Schoppernaut erzählt, wo es „gegen veraltete Vorurteile und Meinungen losging. Jeder teilte selbst gemachte Erfahrungen mit. Es wurden im Dialekt kurze und längere Reden gegen erkannte gesellschaftliche Übelstände gehalten, [...]“ (S. 250) Dass Felder ausdrücklich das Register erwähnt, das die geistig regeren Bewohner des Ortes für solche Debatten wählten – „im Dialekt“! –, deutet an, dass er der Mundart sehr wohl zutraut, auch komplexe Sachverhalte präzise zu formulieren. Man könnte die Stelle als Gegenstück zur kommunikativen Niederlage in Lindau lesen.

Das mag noch mehr von der folgenden Passage gelten, in welcher der Autor sich an den Umgang mit der Familie seiner Braut Nanni (Anna Maria Moosbrugger) erinnert: „Die Leute, die mit mir verkehrten, redeten in Nannis Mundart, die erst jetzt auch recht die meine wurde, während ich früher stets daran herumgekünstelt hatte.“ (S. 275) Hier bekennt sich Felder geradezu zum Sprachgebrauch im Dorf.

Ganz deutlich wird die Distanzierung von sprachlichem ‚Herumkünsteln‘ schließlich dort, wo Felder von Nannis Bruder Kaspar Moosbrugger erzählt, der Jus studiert, also die bäuerliche Umwelt schon vor Jahren verlassen hatte und als Beamter außerhalb von Vorarlberg tätig war. Dieser „studierte Schwager“, der zu einem engen Freund Felders und zu seinem Bundesgenossen bei

allen Reformbestrebungen werden sollte, eröffnete bei einem Familienfest den Tanz:

Er konnte es noch wie ein echter Wälder; das tat uns allen fast noch wohler, als wenn wir unsere Mundart von ihm hörten. Mancher verlernt diese unglaublich schnell, wenn er über die Berge kommt, und läßt sich dann in einem steifen Hochdeutsch hören, welches von den Bauern allerdings nicht besonders, aber doch mehr bewundert wird, als es verdiente. (S. 280)

Es gehört zu seiner Entwicklung, die Felder hier beschreibt, dass er – der sich in seinen Werken nur selten des Dialekts bediente und zum Zeitpunkt des Abfassens der Erinnerungen schon mehrere Erzählungen und Romane in der Standardsprache veröffentlicht hatte – sich von einem gesprochenen „steifen Hochdeutsch“ distanziert und wieder zur Hochschätzung des Dialekts findet. Eine Ursache dafür mag sein Engagement als Sozialreformer und Lokalpolitiker sein, das im Dorf nur erfolgreich sein konnte, wenn die Bauern im Dialekt angesprochen wurden.⁶

Ich wiederhole, dass die sprachliche Situation für einen Bregenzerwälder Bauern ganz anders war als für seine Wiener Zeitgenossen. Aber trotz dem viel größeren Abstand zwischen der ländlichen Mundart und der Standardsprache zeigen die Passagen aus der eindrucksvollen Autobiografie Felders, dass Fragen des zu wählenden sprachlichen Registers damals nicht nur Titus Feuerfuchs und seinen Autor (diesen auch in vielen anderen Stücken) beschäftigten, dass der Witz in der Fiktion des Stücks einer Situation in der Realität entsprach.

Übrigens markiert die jeweils andere Stilschicht der Wörter „Fey'rtagsgwandel“ und „Festkleid“ sehr deutlich den Unterschied zwischen der von Felder erlebten und der von Nestroy imaginierten Situation. Mit „Festkleid“ bezeichnet Felder eben die sprachliche Ebene, die er trotz aller Verbundenheit mit dem Dialekt im Alltag für sein Werk anstrebt, während „Fey'rtagsgwandel“ eben jener Stilschicht angehört, die Titus bei Frau von Cypressenburg gerade nicht zu gebrauchen gedenkt – womit bereits die Wortwahl die Unehrlichkeit des geplanten Registerwechsels entlarvt. Nestroys Entscheidung für das wienische Wort mit der Diminutivendung drückt eine Skepsis gegenüber der sprachlichen Verkleidung aus, die Felder fremd ist, vielleicht wegen der Standardferne seines Dialekts fremd sein muss (während Nestroys Titus ja über

6 Vgl. zu dieser Frage auch Walter Methlagl, ‚Mundart und Hochsprache in Franz Michael Felders Erzählstil. Versuch einer literarhistorischen Interpretation‘, in: *Tradition und Entwicklung. Festschrift für Eugen Thurnher zum 60. Geburtstag*, hg. von Werner M. Bauer, Achim Masser und Guntram A. Plangg (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 14), Innsbruck 1982, S. 325–341. Auf die hier behandelte Stelle geht Methlagl nicht ein, zitiert aber auf S. 339 aus einem Brief Felders von seiner Reise nach Leipzig im Juli 1867 mit ganz ähnlichen Beobachtungen über „ungezwungen und rein hochdeutsch“ redende Kinder.

eine, wenn auch regionale Standardvarietät verfügt, die er gegen einen fremden Standard und dessen Stilnormen ausspielt).

Unabhängig von der Frage des Registerwechsels – es sei denn, man wolle gebundene Sprache als eigenes Register verstehen, wofür einiges spricht – findet sich die Metapher, ausgebaut, 1905 auch bei Alfred Polgar, wiederum einem österreichischen (Wiener) Autor. In seiner Besprechung einer Aufführung des *Grafen von Charolais* von Beer-Hofmann heißt es: „Der Vers ist das Feiertagsgewand des Gedankens, bei besonders festlichen Gelegenheiten anzulegen. Hier aber verrichtet der Dialog szenenlang platteste Werktagsarbeit im schlecht sitzenden Versefrack.“⁷ Die Formulierung impliziert, dass das besprochene, vom Rezensenten nicht gerade gerühmte Drama ganz und gar keine solche besonders festliche Gelegenheit ist.

Angesichts des für Polgar insgesamt kennzeichnenden Anspielungsreichtums⁸ könnte die Stelle durchaus eine Nestroy-Anspielung sein, wofür auch das „Feiertagsgewand“ als ins Standarddeutsche umgeformtes „Fey’rtagsgwandel“ spricht. Obwohl die Besprechung einige Jahre vor der literarischen Aufwertung des Vorstadtdramatikers durch Kraus’ *Nestroy und die Nachwelt* geschrieben worden ist, könnte Polgar die Worte Titus Feuerfuchs’ gekannt haben, gab es doch schon die Nestroy-Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer, war der *Talisman* auch in Reclams Universal-Bibliothek zugänglich und wurde Nestroy ohnehin gespielt. Dass der Gebrauch der Metapher hier eine andere Funktion hat als bei Nestroy und bei Felder – nicht sprachliche Unsicherheit artikulieren, sondern über die stilistische Fehlentscheidung eines Autors spotten soll –, braucht in diesem Zusammenhang nicht erörtert werden.

Die Parallelen stellen selbstverständlich keineswegs die Originalität der von Nestroy seinem Titus in den Mund gelegten Metapher in Frage. Vielmehr bestätigt die auf eine reale Situation bezogene Stelle aus Felders Autobiografie die Fiktion der Posse. Der Beleg vom anderen Ende des heutigen Österreich beglaubigt Titus als Zeugen verwickelter sprachlicher Verhältnisse und damit neuerlich Nestroy als deren Chronisten.

7 Alfred Polgar, ‚Feuilleton. Der Graf von Charolais‘, *Wiener Allgemeine Zeitung*, 18. Mai 1905, S. 2 f., zit. nach Elisabeth Attlmayr, *Alfred Polgars Theaterkritiken. Auffassung vom Theater – Stil – Überarbeitungstechniken*, Diss. (unveröff.), Univ. Innsbruck 2012, S. 280–284, hier S. 281.

8 Dazu Attlmayr, ebd., S. 156–191. Nestroy-Anspielungen weist Attlmayr allerdings keine nach.

Martin Stern

**Saure Trauben oder Die Illusion „verfluchter Kerl“ zu werden.
Zu Johann Nestroys Mussi Weinberl in der Posse *Einen Jux will er sich machen* (1842)**

Dieses famose Lustspiel ironisiert nicht nur das sogenannte Manchestertum, den neuen merkantilen Liberalismus mitten in einer noch völlig paternalistischen Gesellschaft – und damit einen Fall krasser Ungleichzeitigkeit –, sondern der Vorgang der Entfremdung der Arbeit selber, wie ihn Marx gleichzeitig analysierte, wird darin überraschend evident. An die Stelle des guten alten Handwerks tritt die Dienstleistung des Wiederverkäufers. So gilt hier der Reflexion über den „Handelsstand“ und das „Merkantilische“ ein Großteil der Reden der Hauptfiguren. Die „Helden“ der Stücke Nestroys sind mehrheitlich früh reich gewordene und zu Beginn schon wieder privatisierende Rentiers, Kapitalisten, Partikuliers; sie sind dank ihres Geldes aus dem gefährlichen Erwerbsskampf retirierte, aufs Trockene gegangene, sicher gelandete Fortuna-Schiffer – um in der Nestroy kongenialen Barock-Allegorik zu bleiben. Das kann der Monolog des bisherigen Commis Weinberl in der 10. Szene des I. Aktes illustrieren. Er ist zugleich ein Beispiel dafür, wie bei Nestroy Sprache über sich selber reflektiert:

Vor dem Handelsstand kriegt man erst den wahren Respect, wenn man zwischen Handelsstand und Menschheit überhaupt eine Bilanz zieht. Schauen wier aufn Handelsstand, wie viel giebt's da Großhandlungen, und schauen wier auf die Menschheit, wie wenig große Handlungen kommen da vor; schauen wier aufn Handelsstand vorzüglich in der Stadt, diese Menge wunderschöne Handlungen, und schauen wier auf d'Menschheit, wie wenig wahrhaft schöne Handlungen giebt's da; – schauen wier au'm Handelsstand, diese vielen Galanterie-Handlungen, und schauen wier auf d'Menschheit, wie handeln s' da oft ohne alle Galanterie, wie wird nahmentlich der zarte, gefühlvolle, auf Galanterie Anspruch machende Theil, von dem gebildetseynsollenden, spornbegabten, cigarrosuzelnden, roßstreichelnden, jagdhundcagliolirenden Theil so ganz ohne Galanterie behandelt. Jetzt wenn man erst die Handlungen der Menschheit mit Gas beleuchten wollt, ich frag, wie viel menschliche Handlungen halten denn eine Beleuchtung als wie eine Handlung auf'm Stockmeisenplatz aus?¹ – Kurzum, man mag Vergleiche anstellen, wie man will, der Handels-

1 Dort befand sich das international berühmte noble Modewarengeschäft „Zur schönen Wienerin“, das mit Gas erleuchtet war.

stand is was Erhabenes, wiew haben einen hohen Standpunct, wiew von der Handlung, und ich glaub' bloß wegen dieser schwindelnden Höhe fallen so viel von der Handlung. (*Stücke 18/I*, I, 10)

„Von der Handlung fallen“ war in der damaligen k. k. Monarchie die geläufige, volks-etymologische Lehnübersetzung aus dem Französischen „faire faillite“, „être en faillite“ für Konkurs machen, sich im Konkurs befinden (eigentlich im „Zusammenlauf“, von lat. concurrere, wegen des Zusammenlaufs der Gläubiger). Im Deutschen sagte man im 19. Jahrhundert allgemein „fallieren“. Wer aber nicht über die nötige Bildung verfügte, wie der hier redende Commis Weinberl, den schickte seine Sprachfantasie eigenmächtig auf die Suche nach dem Ur-Wort für das peinliche Ereignis. Und er fand es im Ausdruck des Fallens. Das aber war zugleich ein im Theater wichtiger Begriff. Denn die Dramaturgie spricht seit langem von der Fallhöhe in der Tragödie. Und das erlaubte ja wohl den Vergleich zwischen Bühne und Kontor, Drama und Handelswesen, zumal im Liberalismus mit seinen nicht gerade seltenen Konkursen. Die Analogie aber brachte das Dramatische dieses Handelswesens prächtig zum Ausdruck, das Riskante, aber auch das Noble, ja Heroische. Denn fallen kann ja nur, wer auf einem „hohen Standpunkt“ war: Die Barock-Parodie ist damit perfekt!

Dabei besteht der Hauptinhalt des Monologes darin, dem Publikum die Diskrepanz zwischen Soll und Haben² in *moralischer* Hinsicht ins Bewusstsein zu rufen, das leider nur zum Schein Erhabene des Zustandes der menschlichen Gesellschaft. Nestroy an anderer Stelle (in *Liebesgeschichten und Heurathsachen*): „es glaubt's kein Mensch was der Mensch alles braucht bis ein Mensch halbwegs ein Menschen gleichsieht“. (*Stücke 19*, I, 12) In Weinberls Monolog sind es die menschlichen Handlungen, die kaum die neomodische Gasbeleuchtung Wiens ertragen, ohne schäbig zu erscheinen. („Schäbian“ ist eine besonders hübsche Nestroy'sche Bezeichnung für einen, der das Licht zu fürchten hat.) Das Merkantile scheint erhaben über jede Kritik, aber der Text schürt den Verdacht, es selbst habe das Humane verdrängt. Und so ist der erste Satz dieses Monologes denn auch voll Ironie, man kriege Respekt vor dem „Handelsstand“, wenn man ihn „mit der Menschheit überhaupt“ vergleiche.

Um Funktionen statt individueller Eigenschaften und Moral geht es in *Einen Jux will er sich machen*. Lehrling – Commis (Angestellter) – Buchhalter – Prokurist – Associé (Teilhaber) – Eigentümer, das ist die Aufstiegsleiter, auf die sich der „Kommerz-Zögling“, wie Nestroy ihn nennt, gestellt sieht und auf der er vom Glück hinaufgeschoben und vom Pech wieder hinuntergestoßen wird. Hält das einer überhaupt aus? Nur wenn das ganze Dasein – wie in der Posse – vom Zufall regiert und damit zum Schwank wird. Und dafür sorgten bei diesem Meister des Volkstheaters bewährte Motive und Abläufe. Sie wirk-

2 Gustav Freytags berühmter Kaufmannsroman dieses Titels erschien 13 Jahre danach 1855 in drei Bänden.

ten auch hier schlagend. Bis 1862, dem Todesjahr Nestroys, wurde das Stück 161-mal gespielt.

In der Mitte steht der „Handlungsdieners“ Weinberl mit seiner Frustration, seinen Sehnsüchten, seinen Ersatzbefriedigungen, seinem scheinhaften Aufstieg. Hier wird das Konstrukt von Hierarchie zum Witz. Selbst innerhalb der Gemischtwarenhandlung, in der er dient, gibt es Beförderungen und können schwindelerregende Karrieren stattfinden. Der Chef oder Prinzipal hat zu Beginn der Posse besonders gute Laune, denn er will heiraten. Und dieser Anlass, die Aussicht auf mehr Privatleben, hat bei ihm dem Wunsch gerufen, einen mitverantwortlichen Teilhaber im Geschäft zu wissen, dem man als einem am Erfolg Interessierten vertrauen kann. So wird er den bisherigen Commis Weinberl zum Associé befördern, den bisherigen Lehrbuben Christopherl zugleich zum Commis. Die Ekstase, mit welcher beide ihr Avancement bejubeln, kontrastiert aber komisch mit der mickrigen Veränderung ihrer Lage. Sie ist lächerlich. Von Gehaltserhöhung oder Arbeitszeitverkürzung hört man nichts, nur von der Verschönerung ihrer Titulatur: Der frühere „Mussi“ Weinberl (die wienerische Anrede für Männer im unteren Stand) wird von nun an zum Herrn Weinberl, der früher geduzte Christopherl wird „Mussi Christopherl“ und geehrt. Das ist schon alles Erwähnenswerte. Aber auch diese bescheidene Aussicht überwältigt die beiden seelisch. Sie verleiht Weinberl quasi ein ganz neues Zeitbewusstsein. Er sieht sich vor einer neuen Stufe des Daseins. Denn er hat in seiner Fantasie einen geradezu unerhörten Sprung nach vorn getan: „Buchhalter, das war immer der Chimborasso meiner Wünsche, und jetzt blickt der Associé wie aus einem Wolken thron mitleidig auf den Buchhalterstandpunct herab.“ (*Stücke 18/I*, I, 13) Das ist die Kulissenwelt des Zauberstücks. Mit dessen Prospekten ist die Seele derer geschmückt, die das Vorstadttheater als Erlebnis- und Abenteuerersatz konsumierten. Den Augenblick aber zwischen der bisherigen und der künftigen Existenzform muss der Glückliche jetzt benützen zu einem spontanen Akt, der quasi im Zeitraffertempo einbringen soll, was bisher gefehlt hat: zu etwas Großartigem, Sinnfreiem, Zwecklosem – zu einem Jux. „Grad jetzt auf der Gränze zwischen Knechtschaft und Herrschaft, mach ich mir einen Jux. Für die ganze Zukunft will ich mir die leeren Wände meines Herzens mit Bildern der Erinnerung schmücken.“ (ebd.) So spricht Herr Weinberl, der neuernannte Associé, in derselben Szene. Seine Meinung, die Herrschaft sei selbst der Lohn der zuvor erduldeten Knechtschaft, ist natürlich ein fader Trost für nicht erfolgende substantielle Verbesserungen, was er insgeheim ja weiß: „Der Diener ist Slav des Herrn, der Herr Slav des Geschäfts.“ (ebd.) Und weil er das weiß, bleibt als einziger Ausweg eine der Scheinkarriere angemessene Erhöhung seines Ichgefühls. Doch diesem Gefühl mangelt Ursache und Substanz. So klagt er denn vor dem kopfschüttelnden Lehrbuben:

Wenn ich nur einen viffen Punct wüßt in meinem Leben, wenn ich nur ein Paar Täg sagen könnt, da bin ich ein verfluchter Kerl gewesen, – aber

nein ich war nie verfluchter Kerl. Wie schön wär das, wenn ich einmahl als alter Handelsherr mit die andern alten Handelsherrn beym jungen Wein sitz, wenn so im traulichen Gespräch das Eis aufg'hackt wird von dem Magazin der Erinnerung, wenn da die Gwölbthür der Vorzeit wieder aufgesperrt [wird] [...] wenn ich dann beym lebhaften Ausverkauf alter Gschichten sagen könnt, o ich war auch einmahl ein verfluchter Kerl, ein Teuxelsmensch, ein Schwerack – ich muß – ich muß um jeden Preis dieses verfluchtekerl Bewußtseyh mir erringen. (ebd.)

Weinberl geht also auf die Souvenirjagd. Er sucht nach einem überlebensgroßen Selbstportrait – eine klassische Situation. Die Ironie Nestroys macht hier vor nichts halt. Auch das Liebespaar des Stücks wird schonungslos karikiert. Mit dessen Irreführung beginnt der erste Tag im Leben des Möchtegern-„verfluchter Kerl“. Er verkleidet sich als Vormund des Mädchens Marie und gibt sein Einverständnis zu ihrer Heirat, die der wirkliche Vormund Herr von Zangler rabiatt bekämpft hat, und er setzt damit die Kette der Verwicklungen des Stücks in Gang, die es braucht, damit es fürs Publikum vergnüglich wird. Dabei wird so ziemlich jede und jeder in ein schiefes Licht gerückt. Die Damen in der Stadt, denen sich Weinberl auf der Flucht ins Abenteuer an den Hals wirft, die Hausknecht-, Kutscher- und Wächtergestalten, die Geschäftsfreunde des Herrn von Zangler – alle sind hauptsächlich auf Profit bedacht, alles lebt über seinem Fuß und lechzt nach Geld oder Geltung. Wer sich aber für etwas Höheres ausgibt, ist sofort von falschen Verehrern umringt, und man hat sie rascher bei der Hand, als man sie wieder loswird.

Besonders amüsant ist dabei das „merkantilische“ Verhalten der Figuren in der Krise. Es wird in dem Bankett offenbar, das die Damen sich von den zwei hochstapelnden Merkur-Jüngern spendieren lassen. Weinberl hat nur noch ein paar Gulden. Die Damen bestellen aber verschwenderisch. Weinberl erkennt, dass die Konsumation seine Zahlungsfähigkeit bei weitem übersteigt. Nur noch die Flucht kann ihn retten. Doch als diese beschlossene Sache ist, triumphiert erst recht die Lust, jetzt über die Schnur zu hauen. Er beteuert zweideutig: „Uns is das egal was es kost. Sie werden sehn, wier binden uns an keinen Preis.“ (ebd., II, 17)

Es gibt in Weinberls Epoche die normalen Spitzbübereien, aber auch solche, die „ins Abnorme“ gehen, wie Herr von Zangler feststellt (ebd., III, 11). Wer dabei erwischt wird, ist verloren – „Wenn keine Leiter vom Himmel fällt“, wie Weinberl anmerkt (ebd., III, 12). Doch dann bringt tatsächlich die Figur des Liebhabers der Tochter die rettende Leiter. Glücklicher Zufall, wie nur selten im Leben, aber in der Komödie obligat. Sie darf auf Logik und Kausalität, ja auf Motivierung verzichten, denn sie ist selber „Jux“. Indem sich ihre Figuren für einen Augenblick freisetzen von Anstand und Norm, werden sie Lebenskünstler, deren Hauptgenuss darin besteht, sich dem Zufall zu überantworten. Allerdings gibt es auch da eine Grenze. Das Gemüt des kleinen Mannes, und das bleiben ja Weinberl und sein Kumpan, erträgt nur eine begrenzte Quantität

an Aufregung, an „Verfluchtheit“. So wird die Freiheit des Abenteuers den beiden am Schluss auf einmal unheimlich, als dieses eine kriminelle Wendung nimmt. Denn sie sind zwar neuerdings auf dem schlüpfrigen Weg der Amoralität, aber noch in keiner Weise ausgekochte Gauner. Doch sie haben Glück. Die Einbrecher, die sich ins Handlungsgewölbe ihres Prinzipals einschlichen, das Weinberl und Christopherl ohne dessen Erlaubnis zugesperrt hatten, um sich in der Stadt einen Jux zu machen, können von ihnen überwältigt und der Justiz abgeliefert werden. So sind sie – ebenso unfreiwillig, wie sie kurz zuvor zu Zechprellern wurden – jetzt zu Hütern der Ordnung geworden. Und diese Ordnung hat sie damit wieder eingefangen. Weinberl ist mehr als bedient mit dem in drei Tagen „Freiheit“ Erlebten. Das Füllhorn des Theaterzufalls hat sein Gemüt mit Abenteuerlichem so reich gesegnet, dass er den Käfig seiner Existenz quasi als Ort der Erlösung wieder betritt, den er am Anfang der Posse als Hölle der Langeweile verwünschte. Mussi Christopherl betrachtet das Ganze nüchtern: „Na, wir habn uns ein Jux gmacht und kommen im Übrigen grad so gscheidt wieder z’Haus, als wier ausgangen seyn.“ (ebd., III, 15) Herr Weinberl ist kein Simpel, sondern ein philosophischer Kopf. Er forscht weiter: „Jetzt frag ich aber zahlt sich so a Jux aus, wenn man ihn mit einer Furcht, mit 3 Schrocken, 5 Verlegenheiten und 7 Todsängsten erkauft?“ (ebd.) Er war zu lange schon im „merkantilischen“ Geschäft, wo Verlust und Gewinn, Soll und Haben in der Balance zu bleiben haben. Er wird das kaufmännische Rechnen nicht mehr los. Das ist seine „déformation professionnelle“. So kommt er schließlich über das Unberechenbare des Abenteuers der Freiheit zu einer selbstkritischen Bilanz: „Jetzt hab’ ich das Glück genossen ein verfluchter Kerl zu seyn, und die ganze Ausbeute von dem Glück is, daß ich um kein Preis mehr ein verfluchter Kerl seyn möchte. Für einen Commis schickt sich so was nicht!“ (ebd., III, 16)

Der Charakter des Menschen ist das Produkt seiner Verhältnisse. Der Beruf definiert die Philosophie. Die Sehnsucht nach dem Jux war für den kleinen Angestellten Weinberl ein offenbar nicht erfüllbares Bedürfnis, unerfüllbar wegen seiner auf Bravheit gestimmten Seele, die wahre Freiheit gar nicht aushält, weil sie darauf nie vorbereitet wurde. So endet die Posse zwar an der Oberfläche mit einem Wirbel von Lustigkeit, doch aus der Nähe betrachtet mit der typischen Nestroy’schen sarkastischen Resignation. „Saure Trauben“, sagt der Fuchs in der Aesopischen Fabel, weil sie für ihn zu hoch hängen. Und diese Resignation bekommt hier noch einen Extra-Tropfen Wermut beigemischt, da Weinberl am Schluss auch noch im Garn der Ehe eingefangen wird, der Ehe mit einer Witwe, deren gefährlich dezidierten Charakter die voraufgehende Handlung der Posse bereits deutlich genug gezeigt hat. Nun ist es endgültig aus mit der Freiheit. Und das sei „der wahre Jux“, meint zweideutig Weinberl im letzten Satz. Er hat das doppelt bekommen, was er am Anfang loswerden wollte: die Sklaverei – ein böses heiteres Ende!

Maria Piok

Helmut Qualtinger als Nestroy-Interpret¹

Das künstlerische Werk Helmut Qualtingers ist immer wieder mit Nestroy in Verbindung gebracht worden:² Dies gilt in erster Linie für den Schauspieler Qualtinger, der sowohl auf der Film- als auch auf der Theaterbühne häufig in Stücken des Wiener Dramatikers aufgetreten ist. Dass Qualtinger (der angeblich schon als Neunjähriger Nestroy gelesen hat)³ als Gymnasiast seine erste Rolle in einem Nestroy-Stück übernimmt und bereits in den 1940er Jahren als ambitionierter Regisseur kleinerer Bühnen Possen des Autors bearbeitet und inszeniert,⁴ zeugt von einer sehr frühen Auseinandersetzung mit dem Werk Nestroys, die schließlich auch ihren Niederschlag in den schriftstellerischen Arbeiten Qualtingers findet. Seine Texte weisen unübersehbare Gemeinsamkeiten mit jenen Nestroys auf – zu beobachten ist dies vor allem mit Blick auf die sprachsatirischen Verfahrensweisen, mit denen Qualtinger eine literarische Traditionslinie fortsetzt, die im Wiener Vorstadttheater des 19. Jahrhunderts ihren ersten Höhepunkt erreicht hat.⁵

Qualtingers Begeisterung für Nestroy zeigt sich auch in seinen Lesungen, bei denen er – neben Texten von Autoren wie Horváth, Kraus und Soyfer, deren Interesse für das Wiener Vorstadttheater vielfach belegt ist – mit Vorlie-

1 Überarbeitete Fassung des am 28. Juni 2010 in Schwechat gehaltenen Vortrags. Für Hinweise und Anregungen danke ich vor allem Jürgen Hein, Johann Hüttner, Fred Walla und Sigurd Paul Scheichl.

2 Zu Qualtingers Auseinandersetzung mit Nestroy siehe vor allem Arnold Klaffenböck, „... es ist eine Art Wahlverwandtschaft.“ Helmut Qualtinger und Johann Nestroy. Eine Spurensuche zu Helmut Qualtingers 75. Geburtstag am 8. Oktober 2003, *Nestroyana* 24 (2004), S. 62–77.

3 Ebd., S. 62.

4 Ebd., S. 62 ff.

5 Vgl. Sigurd Paul Scheichl, ‚Ohrenzeugen und Stimmenimitatoren. Zur Tradition der Mimesis gesprochener Sprache in der österreichischen Literatur‘, in: *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge*, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Gerald Stieg (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 21), Innsbruck 1986, S. 57–97. Siehe auch Sigurd Paul Scheichl, ‚Die Travnick-Dialoge. Rede-Parodie in den fünfziger Jahren‘, in: *Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger (1928–1986)*, hg. von Arnold Klaffenböck, Wolfgang Kos, Ulrich N. Schulenburg und Alexandra Hönigmann, Wien 2003, S. 66–73; Sigurd Paul Scheichl, ‚Ist Qualtingers „Mörder“ ein Nestroy-Mörder?‘, in: *Wildern in luso-austro-deutschen Sprach- und Textrevieren. Festschrift zum 60. Geburtstag von Erwin Koller*, hg. von Cristina Flores, Braga 2007, S. 175–186. Zu Qualtingers frühen Texten vgl. Arnold Klaffenböck, *Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945 bis 1970*, Wien 2003.

be aus Nestroy-Stücken vorträgt.⁶ In Themenlesungen, für die der Rezitator Auszüge aus Texten verschiedener Autoren kombiniert, greift er wiederholt auf Nestroy zurück – beispielsweise für die Ö1-Sendung *Literatur am Flohmarkt*, bei der er Werke unterschiedlichster Epochen vorstellt und mit Nestroy die Zeit des Vormärz präsentiert.⁷ Für Lesungen, die Qualtinger 1976 gemeinsam mit Vera Borek in Deutschland und in der Schweiz bestreitet, wählt er ebenfalls mehrmals Nestroy-Passagen aus;⁸ zusammen mit Walter Kohut liest er bei einer Deutschland-Tournee aus der Posse *Frühere Verhältnisse*, die ihm als Vorspann für *Der Herr Karl* dient.⁹ Als abendfüllende Leseaufführungen präsentiert Qualtinger 1965 erstmals im Kleinen Haus des Schillertheaters *Die Familien Leim, Zwirn und Knieriem*, 1976 im Stuttgarter Renitenz-Theater den *Schützling*.¹⁰ Es folgen Auftritte mit *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1981/82 im Wiener Schauspielhaus). Anlässlich der Wiener Festwochen 1983 liest Qualtinger im Schauspielhaus *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, ein Jahr später *Robert der Teuxel* in Hans-Peter Heinzls „Kabarett & Komödie“ am Naschmarkt.¹¹ Noch 1986 spricht Qualtinger von dem Vorhaben, zusammen mit Hans Kann, der ihn schon bei mehreren Lesungen am Klavier begleitet hat, Nestroys *Höllenangst* im Wiener Konzerthaus zu geben, was jedoch durch den frühen Tod des Künstlers verhindert wird.

Viele Lesungen Qualtingers sind nicht aufgezeichnet worden; von seinen Nestroy-Rezitationen waren lediglich *Der confuse Zauberer* (gemeinsam mit einer im April 1967 aufgenommenen Version der *Früheren Verhältnisse*, in der Qualtinger mit Otto Tausig, Bibiane Zeller und Hedy Marek auftritt) und *Robert der Teuxel* im Handel erhältlich.¹² Insofern lassen sich nur bedingt allgemeingültige Aussagen zu Qualtingers Nestroy-Interpretationen machen – erschwert wird dies auch dadurch, dass es sich bei den Aufzeichnungen um Studio- und nicht um Live-Aufnahmen handelt, die kaum Rückschlüsse hinsichtlich der Wirkung des Vortrags auf die Hörerschaft zulassen. Qualtinger, dessen Arbeiten von Anfang an von einem starken Bezug zum Publikum geprägt waren, dürfte auch bei seinen Lesungen Wert auf eine größtmögliche Bühnenwirksamkeit gelegt haben, die er mit ganz unterschiedlichen, bei den Aufnahmen oft nicht mehr nachvollziehbaren Mitteln zu erreichen versuchte:

6 Maria Piok, *Gesprochene Sprache und literarischer Text. Helmut Qualtinger liest Horváth, Soyfer, Kraus und Kub* (Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption, Bd. 8), Wien 2011, S. 28 ff.

7 Arnold Klaffenböck, „Ein „Theater der Dichtung“: Der Rezitator Helmut Qualtinger“, in: *Quasi ein Genie* (Anm. 5), S. 128–139, hier S. 128.

8 Ebd.

9 Vgl. Hans Weigel, Kommentar im Programmheft des Akademietheaters, Juni 1966. Auch abgedruckt im Booklet der CD *Helmut Qualtinger als Nestroyinterpret* (Preiser Records, 90372).

10 Klaffenböck (Anm. 7), S. 129.

11 Ebd., S. 128.

12 *Robert der Teuxel* erschien nur als Schallplatte, nie als CD. Beide Aufnahmen sind mittlerweile vergriffen.

Er verlieh seinen Lesungen mitunter „Performance-Charakter“,¹³ indem er Leinwandprojektionen einblenden ließ oder (wie beispielsweise Fotografien von der *Robert-der-Teuxel*-Lesung im K&K-Theater 1984 belegen)¹⁴ Requisiten und Kostüme einsetzte. In jedem Fall von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind Gestik und Mimik des Schauspielers, die die Wirkung des Vortrags wesentlich beeinflussen konnten; einen Eindruck davon vermitteln die (wenigen) Videoaufzeichnungen, die Qualtinger als Vorleser zeigen.

Auf das Publikum abgestimmt war mit Sicherheit auch die Auswahl der Stücke, wobei Qualtinger großen Wert darauf legte, seinen Hörern einen wenig bekannten Text zu präsentieren: Die meisten der vorgetragenen Stücke gehören nicht zum engeren Nestroy-Kanon¹⁵ – Qualtinger, der sich prinzipiell gern für die Texte entschied, die seiner Ansicht nach in der literarischen Öffentlichkeit kaum rezipiert wurden, war offenbar auch darum bemüht, den ‚unbekannten‘ Nestroy einer breiteren Öffentlichkeit zu erschließen. An Karl Kraus, der sich im Rahmen seines ‚Theaters der Dichtung‘ auf ähnliche Weise für die Wiederentdeckung Nestroys eingesetzt hatte, dürfte sich Qualtinger bei der Auswahl nicht näher orientiert haben – mit Ausnahme von *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* und *Der confuse Zauberer* wurden von Qualtinger keine Stücke gelesen, die Kraus in sein Programm aufgenommen hatte.¹⁶

Anders als Kraus hält sich Qualtinger bei seinen Rezitationen in der Regel sehr eng an den jeweiligen Text, der zwar gekürzt, aber nicht maßgeblich verändert wird. Im Falle des *Confusen Zauberers* – eine Lesung, die ich im Folgenden näher analysieren möchte – trägt Qualtinger nicht die Kraus'sche Bearbeitung, sondern eine Version vor, die weitgehend der von Rommel und Brukner in den *Sämtlichen Werken* edierten Fassung entspricht. Gestrichen werden lediglich einige wenige Liednummern und Dialogpassagen¹⁷ sowie die

13 Thomas Ballhausen, ‚Resonanz. Körper. Helmut Qualtinger als Vorleser‘, in: *Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen*, hg. von Günter Krenn, Wien 2003, S. 211–224, hier S. 215.

14 Vgl. Georg Biron, ‚Blues für einen Partisanen‘, in: *Der Qualtinger. Ein Porträt*, hg. von Michael Kehlmann, Georg Biron, Franz Hubmann und Barbara Pflaum, Wien 1987, S. 79–200, hier S. 148.

15 Vgl. Sigurd Paul Scheichl, ‚Der „Kanon“ der Nestroy-Stücke‘, *Nestroyana* 18 (1998), S. 5–16.

16 Vgl. ebd., S. 6.

17 Umfangreichere Textkürzungen sind selten: Die 6. Szene des I. Aktes wird von Beginn an bis „Richtig, da kommt er schon“ (S. 231) gestrichen, die 3. Szene des III. Aktes von „Konfusius: Ich glaub' nicht, die gnädige Frau ...“ bis zum Schluss, die 6. Szene bis „In England, nicht wahr?“. Auffallender sind die Änderungen in Hinblick auf die Gesangseinlagen: Beim Lied des Seerüberchors im I. Akt fehlt nur die zweite Strophe (S. 237), während das Quodlibet (S. 260 ff.) und der Chor der Geister im II. Akt (S. 263 f.) zur Gänze gestrichen werden. Im Lied von Konfusius (S. 288 f.) ändert Qualtinger die Zeilen „Wär' ich a Frauenzimmer, stünd' ich als Muster auf der Erd', // Das ist a stark's Stuck, denn ich bin net viel wert“ zu „Allein es wird alles verkannt auf der Erd', // und drum sag'n viel Leut', i wär' a net viel wert“ um; die letzte Strophe streicht er. Ebenfalls übersprungen wird das Lied der Flatterhaftigkeit

meisten Regieanweisungen, die sich auf die dramatische Umsetzung der jeweiligen Szene beziehen und auf die bei einem Vortrag ohne weiteres verzichtet werden kann.

Nicht von Relevanz sind bei einer Lesung auch bühnentechnische Anforderungen, die gerade im Fall des *Confusen Zauberers* nicht zu unterschätzen sind und die theatralische Umsetzung des Stücks erschweren. Vor allem die nur schwer nachvollziehbare Handlung und die Figurendarstellung¹⁸ dürften Regisseure davon abgehalten haben, dieses Stück zu inszenieren: Die Konzentration auf das sprachliche Experiment, dem Handlungsführung und Figurenzeichnung deutlich untergeordnet sind, führen dazu, dass *Der confuse Zauberer* (schon zu Lebzeiten Nestroys mit geringem Erfolg, später dann so gut wie nie mehr aufgeführt) an sich für das Theater wenig geeignet scheint (vgl. *Stücke* 3, 124). Eine Lesung bietet jedoch Gelegenheit, das Stück ungeachtet seiner vermeintlich geringen ‚Bühnentauglichkeit‘ zu präsentieren und, dank der Reduktion optischer Eindrücke, das Hauptaugenmerk auf das Spiel mit der Sprache zu lenken, um Nestroys „Wortkraft“ deutlich werden zu lassen, die laut Kraus „nie besser bestanden hat als in eben dieser Periode der Durchfälle und mittleren Erfolge“.¹⁹

Viele Szenen erweisen sich dabei als durchaus Bühnenwirksam – man denke in diesem Zusammenhang etwa an eine Lieblingspassage Kraus,²⁰ die Fiaker-Szene, die, von Qualtinger den Regieanweisungen entsprechend in weinerlichem Tonfall rezitiert, besonders witzig wirkt:

Fiaker (sehr traurig). Fahr'n ma, Sö?
[Schmafu (ebenso).] Ja.
[Fiaker.] Wohin?
[Schmafu (wie oben).] Nach Haus'.
[Fiaker.] Wo loschieren denn Euer Gnaden?
[Schmafu (in Tränen ausbrechend).] Schmeck'!
Fiaker (mit unterdrückten Tränen). Da fahr' ich g'rad der Nasen nach.
[Melancholie.] O, weh mir!
Schmafu [(sich mühsam fassend, zum Fiaker).] Was verlangst denn?
Fiaker [(in Tränen ausbrechend).] Sieben Gulden!
Schmafu [(weinerlich).] Halunk! Die paar Schritt'!
Fiaker (sich die Tränen trocknend). 's ist der Habern gar teuer.

(S. 292) im letzten Akt. Erwähnenswert ist auch, dass Qualtinger Konfusius' Lieblingsphrase von seiner unglücklichen Liebe jedes Mal um ein paar Sätze erweitert, in denen er Konfusius darüber klagen lässt, dass der Altersunterschied zwischen ihm und seiner Angebeteten zu groß sei.

18 Vgl. dazu Sigurd Paul Scheichl, „Schmafu und Schmamock. Sprachkomik und Figurendarstellung im *Confusen Zauberer*“, *Nestroyana* 26 (2006), S. 25–35.

19 Karl Kraus im Nachwort zu seiner Bearbeitung des *Confusen Zauberers*. In: Karl Kraus, *Theater der Dichtung. Nestroy. Zeitstrophen* (= Schriften, Bd. 14), hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1992, S. 169.

20 Vgl. ebd.

Schmafu [(mit etwas Fassung).] Fünf Gulden gib ich, kein' Kreuzer mehr.
 [Fiaker.] Sechs Gulden dreißig Kreuzer, anders nicht.
 [*Schmafu* (trostlos auf und ab gehend).] Da geh' ich lieber zu Fuß.
 [Fiaker.] Jetzt geben Euer Gnaden die sechse und halten S' Ihnen nicht auf.
 [*Schmafu* (mit Tränen).] Meinetwegen.
 [Fiaker.] Steigen S' ein! (Öffnet den Schlag des Wagens.)
Melancholie (setzt sich ein). Nur langsam fahren!
Schmafu. Ich wünsch' mir nichts als den Tod! [(Steigt ein.)] Acht geben, Fiaker, daß du nicht umwirfst.
 Fiaker [(weinend).] Hiö!
Melancholie [(weinend).] O weh!
Schmafu [(weinend).] O je! (SW I, 235 f.)²¹

Den Kontrast zwischen dem an sich belanglosen Thema – das in der Wiener Literatur beliebte Feilschen um den Preis für die Fiakerfahrt (vgl. *Stücke* 3, 459) – und dem Verhalten der Figuren, deren Weinen in dieser Situation völlig unangemessen ist, kann Qualtinger im mündlichen Vortrag besonders deutlich machen; die Komik der Szene kommt dadurch besser zur Geltung als bei der stillen Lektüre der Passage.

Insgesamt ist Qualtinger darum bemüht, die Wirksamkeit der Szenen mit prosodischen Mitteln zu verstärken, etwa indem er seine Stimme zur Spannungssteigerung bedrohlich anschwellen lässt oder jene Szenen, in denen Hektik und Chaos herrschen, sehr schnell vorliest. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist bei der Vermittlung von Stimmungen selbstverständlich auch die Klavierbegleitung von Hans Kann, die den Vortrag untermalt. Zur genauen Bestimmung ihrer Funktionen bei der Lesung wären jedoch eigene und detaillierte Analysen notwendig, zumal die Musik nicht nur dort eingesetzt wird, wo es auch die Regieanweisung fordert (etwa wenn Schmafu auf dem Weg zur Felsenhöhle ist, in der die Flatterhaftigkeit gefangen gehalten wird, oder wenn er mit ihr im Luftschloss aufsteigt), sondern sehr oft auch bei dem Auftritt einer neuen Figur, sodass diesem besonderes Gewicht beigemessen wird und bereits Wesensmerkmale der Figur erahnt werden können.

Qualtingers „präzisestes Charakterisierungs- und Entlarvungsinstrument“²² bleibt jedoch seine Stimme: Er verleiht jeder Figur eine charakteristische Sprechweise, die er nicht willkürlich, sondern mit Blick auf das Wesen der jeweiligen Figur auswählt. Nicht von ungefähr spricht der tollpatschige Konfusius Stockfisch in naivem Tonfall und verhaspelt sich unentwegt, während Schmafu und der Eigensinn, der Rolle der starrköpfigen Kontrahenten

21 Alle Textauszüge sind unverändert den *Sämtlichen Werken* von Brukner und Rommel entnommen; von Qualtinger nicht gelesene Passagen werden in eckige Klammern gesetzt.

22 Ulrich Weinzierl, ‚Höret die Stimme. Zum Tod von Helmut Qualtinger‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Oktober 1986.

entsprechend, bestimmt und energisch auftreten; Lord Punschington lässt Qualtinger immer jovial, den rachsüchtigen Comifo treffenderweise besonders aggressiv klingen.

Über die Art und Weise des Vortragens kann der Rezitator aber nicht nur Aufschluss über Wesensmerkmale einer Figur geben, sondern gleichzeitig auch Wertungen und Einschätzungen seines Publikums beeinflussen: Die gepresste Sprechweise des Eigensinn etwa lässt die Figur wenig sympathisch erscheinen; ähnliches gilt für den militärischen Ton der beiden Seeräuber oder die krächzende Stimme der Wüscheltrud – in all diesen Fällen weicht Qualtinger meist relativ stark von der Indifferenzlage, also seiner eigenen natürlichen Tonlage ab, was einen negativen Eindruck beim Hörer hinterlässt.²³ Typisch für Qualtinger ist darüber hinaus, dass er sich an gängigen Vorstellungen von stereotypen Sprechweisen orientiert, etwa indem er der Wüscheltrud eine Hexen-, dem ersten Seeräuber eine bellende Kommandostimme verleiht. Der verzauberte Schmafu, der als „Gigal“²⁴ in seinem Lufts Schloss in Saus und Braus lebt, ändert bei Qualtinger analog zum Wandel seiner äußeren Erscheinung die Stimme: Bezeichnenderweise redet er nun im näselnden Aristokratenwienerisch – eine Stimmgebung, die in fast allen Qualtinger-Lesungen zur Charakterisierung der hochnäsigen Adeligen und Beamten herangezogen wird.²⁵

Eine Besonderheit bei der Lesung des *Confusens Zauberers* ist, dass Qualtinger bisweilen den Figuren eine eigene Sprachfärbung zuordnet, die nicht unbedingt im Text als solche angelegt ist: So lässt er nicht nur, wie zu erwarten, im Fall von Lord Punschington und seiner Nichte Betty ihre Herkunft über eine englische Färbung der Aussprache deutlich werden, sondern auch den ersten Seeräuber unüberhörbar aus Deutschland kommen, obwohl im Text Nestroys diesbezügliche Hinweise fehlen. Für Comifo wählt Qualtinger ebenfalls einen starken fremdländischen Akzent (dass Qualtinger von den Vermutungen der Nestroy-Forschung wusste, dass die Figur des Comifo eine Parodie auf den italienischen Taschenspieler Bartolomeo Bosco [vgl. *Stücke* 3, 377] oder den Grafen Batthyany sein könnte,²⁶ und sich davon hat inspirieren lassen, ist wohl auszuschließen). Der Einsatz verschiedener Akzente hat den positiven Effekt, dass die Figuren sofort wiedererkannt und ihre Repliken deutlich von den Äußerungen ihrer Gesprächspartner unterschieden werden können. Zu-

23 Vgl. Hartwig Eckert / John Laver, *Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation*, Weinheim 1994, S. 33.

24 Wienerisch für „Modenarr, Geck, Stutzer“, vgl. Maria Hornung, *Wörterbuch der Wiener Mundart*, Wien 1998. Qualtinger ersetzt das im Nestroy'schen Text verwendete Wort „Patenlippel“ durch „Gigal“.

25 Vgl. Piok (Anm. 6).

26 Einer These Wallas zufolge könnte die Figur des Siegwart in *Der Tod am Hochzeitstage* (der Vorläufer Comifos) als eine Anspielung auf den neuen Lebensgefährten Wilhelmine Nestroys, den Grafen Batthyany, verstanden werden. Vgl. dazu Fred Walla, „Johann Nestroys Spiel mit der Biographie: *Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind*“, *Seminar* XV (1979), S. 97–113.

dem ergeben sich dadurch an vielen Dialogstellen wirkungsvolle Kontraste, die Qualtinger oft verstärkt, indem er die Figuren mit ganz unterschiedlicher Lautstärke oder Sprechgeschwindigkeit reden lässt.

Kontrastierend gegenübergestellt werden häufig auch standardsprachliche Repliken und solche, die stark wienerisch gefärbt sind; wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass Qualtinger (wie fast immer in seinen Lesungen) dazu tendiert, die Figuren bei der mündlichen Präsentation wesentlich stärker als im Nestroy'schen Text wienerisch reden zu lassen, was unter anderem dazu führt, dass jene Stellen, bei denen die Sprecher zur Standardsprache wechseln, besonders auffallen. Eine komische Wirkung wird dabei insbesondere dann erzielt, wenn die Figuren, die in ihrem Bemühen um eine gewählte Ausdrucksweise zunächst ein vornehmes Hochdeutsch sprechen, am Ende ihrer Replik schlagartig ins Wienerische zurückfallen:

Schmafuf (auf die Tischglocke zeigend). Der Schall dieser Glocke erinnert mich an das Feuer ihrer Augen, dieser Teppich erinnert mich an den Ton ihrer Stimme, dieser Sessel an ihre Liebenswürdigkeit – ach! Alles – alles – erinnert mich an sie. [(Zur *Melancholie*.)] *Melancholie*, schnupfen wir eins! (SW I, 249)

Qualtinger verschärft den Stilbruch dieser Szene, indem er den ersten Teil der Passage mit pathetischem Nachdruck, die letzten Worte Schmafus hingegen in natürlich-gelassenem Tonfall und mit sehr starker Wiener Färbung („*Melancholie*, schnupfmer ans!“) liest – Nestroys satirische Auseinandersetzung mit einer gekünstelt wirkenden Literatursprache, die als ein der Selbstdarstellung dienlicher, aber alltagsferner ‚Bildungsjargon‘ entlarvt wird, bringt Qualtinger in seiner Interpretation somit deutlich zum Ausdruck.

Ganz ähnlich verfährt er bei den Versuchen des ansonsten alles andere als redengewandten Konfusius, den vermeintlichen Räuberhauptmann Schmafuf mit schönen Worten zu bekehren:

[*Konfusius*.] Ruhig! Einigkeit ist das erste bei einer Banda.

[*Schmafuf* (erstaunt).] Was!

[*Konfusius*.] Soldaten durchstreifen das Gehölz.

[*Schmafuf*.] Ich verstehe kein Wort, was der Kerl zusamm' red't.

[*Konfusius*.] Du verstehst mich nicht? Bist du vielleicht entschlossen, dein schändliches Handwerk aufzugeben? Bessere dich, es ist die höchste Zeit. Du hast viel geschnipft, ich sehe es aus der Pracht, die dich umgibt, aber das Blut der Ausgeraubten und das Geld der Ermordeten wird dich ereilen. Beherzige das, Bösewicht, und jetzt gib mir ein Frühstück her. (SW I, 275)

Als effektiv erweist sich hier, dass Qualtinger Konfusius in überzeichnetem Predigerton sprechen lässt – seine behelfenden Aussagen, die sowohl im Widerspruch zu seinen letzten Worten als auch zur alltagsnahen Sprechweise des

Schmafu stehen, wirken dadurch wie auswendig gelernte, formelhafte Worthülsen, auf die der konfuse Zauberer zurückgreift, weil er außerstande ist, die Situation aus eigenem Ermessen sprachlich zu bewältigen. Qualtinger unterstreicht somit das Floskelhafte des moralischen Appells, um das Pathos der Szene zu ironisieren, das durch den (in schroffem Wienerisch gesprochenen) Befehl „und jetzt gib mir ein Frühstück her“ endgültig durchbrochen wird.

Die Kontrastierung von Standardsprache und regionaler Färbung dient stellenweise auch dazu, die Diskrepanz zwischen der idealen, aber unwirklichen Zauberwelt auf der einen und der Realität auf der anderen Seite zu markieren. Bei Schmafu, Konfusius und dem Eigensinn unterstreicht Qualtinger das Wienerische und somit auch den gesprochen sprachlichen Charakter ihrer Repliken, die dadurch zumeist alltäglichen Sprechweisen nachgebildet zu sein scheinen. Dem stehen einige Figuren gegenüber, bei denen Qualtinger auf eine regionale Sprachfärbung verzichtet – dies gilt fast ausnahmslos für die Treue und für einige Geister, vor allem aber für Amanda und Amoroso, deren Sprachduktus sich ganz deutlich von jenem der allzu menschlichen Figuren Schmafu und Eigensinn unterscheidet:

*Amanda.*²⁷ Je mehr Hindernisse sich türmen, desto mehr Stärke gewinnt meine Liebe, und dem Schicksal zum Trotz –

Eigensinn. Und die schöne Amanda ist auch eigensinnig? Wohlan, so steht ihr alle in meinem Schutz.

Amanda und Amoroso. O, so helfen Sie uns, mächtiger Zauberer!

Eigensinn. Nein, just nicht!

Amanda und Amoroso. O, weh mir!

Dienende Geister (von außen). Zurück! Zurück! Es darf niemand herein!

Schmafu (von außen). Nutzt nichts, ich muß hinein! [...]

Schmafu (wirft zwei Geister zu Boden). Ich schlag' alles nieder, was mir in den Weg tritt. (SW I, 227 f.)

Dass Qualtinger sich ausgerechnet bei dem Liebespaar für eine realitätsferne, artifiziell klingende Sprechweise entscheidet, ist insofern treffend, als die beiden als einzige Figuren im Stück, die weitgehend positive Züge aufweisen, eine Sonderstellung einnehmen (vgl. *Stücke 3*, 124): Über das Pathos des Amoroso (das freilich zur stereotypen Vorstellung vom verzweifelt Liebenden passt) wird verdeutlicht, dass die Figur viel eher Teil einer Bühnenkonvention ist, während Konfusius, Schmafu und der Eigensinn ebenso wie viele ihrer – nicht weniger negativ gezeichneten – Bedienten aufgrund der realistischen Sprechweise, die Qualtinger ihnen zuordnet, als satirische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verstanden werden können. Die „fundamentale Satire auf menschliche Beziehungen“ und das „düstere Bild vom Menschen“,²⁸ das Nestroy im *Confusen Zauberer* entwirft, bleibt bei Qualtinger somit eindeutig gewahrt.

27 Bei Qualtinger wird diese Replik von Amoroso gesprochen.

28 So Sigurd Paul Scheichl in *Stücke 3*, 124.

Nicht zu überhören ist außerdem der ironische Unterton, der bei vielen der mit pathetischem Nachdruck gelesenen Passagen mitschwingt und unverkennbar Distanz zum Ausdruck bringt. Dies ist vor allem bei jenen Textstellen der Fall, in denen die Figuren mit überschwänglicher Sentimentalität reagieren – beispielsweise wenn Schmafu zu seiner geliebten Flatterhaftigkeit hinabsteigt:

(Er eilt gegen den Vorhang.)

Flatterhaftigkeit, geliebte Flatterhaftigkeit, zeige dich mir!

(Der Vorhang geht auf, in einer kostbar verzierten Grotte sieht man die Flatterhaftigkeit in idealem, buntfärbigem Gewande reich geschmückt auf einem Ruhebetto schlummern. Man vernimmt einige Takte einer schmelzenden Harmonie.)

Nein, sie ist zu schön! (SW I, 231)

Interessanterweise beschränkt sich Qualtinger hier nicht nur darauf, über die Art des Vorlesens die Repliken der Figuren der Lächerlichkeit preiszugeben, sondern ironisiert mittels starker Tonhöhen sprünge auch die Regieanweisungen, sodass der parodistische Charakter des Stücks betont wird.

Dies gilt letztlich auch für den Schluss des *Confusen Zauberers*: Dem Wesen der Nestroy'schen Happy Ends²⁹ trägt Qualtinger dadurch Rechnung, dass er das Lied des Chors, in dem der Sieg der Treue besungen wird, mit der Stimme und dem Akzent des Amoroso singt; sein überzeichnetes Pathos weist unüberhörbare parodistische Züge auf und lässt das Ganze als wenig ernst zu nehmen erscheinen. Verstärkt wird dies schließlich durch den – dem romantischen Ende völlig widersprechenden – gleichgültigen Tonfall des Schmafu, mit dem er Amoroso und Amanda zusammenführt: „Kinder, jetzt könnt's heiraten, wenn's wollt's.“ (SW I, 303)

²⁹ Vgl. W. Edgar Yates, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy End“, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1988, S. 71–86.

Alexander Marinovic

Das is' klassisch.

Zwölf klassische Nestroy-Aufführungen auf DVD

150 Jahre ist Nestroy tot – aber erst seit rund 50 Jahren ist sein Nachleben in Bild und Ton dokumentiert. Die Aufführungspraxis zu Nestroys Lebzeiten, die er als sein eigener Protagonist prägte, ist uns visuell vor allem aus den lithografischen Beilagen zur *Wiener Theaterzeitung* vertraut, in seinen späteren Lebensjahren zusätzlich durch eine kleine Serie von fotografischen Rollenporträts. Während des ersten Jahrhunderts nach seinem Abgang von der Bühne hat sich nicht viel an der Form der Dokumentation geändert. Die Theaterfotografie blieb weiterhin das einzige Medium, das die Nestroy-Pflege optisch festhielt. Schillers Worte im Prolog zum *Wallenstein* über die Vergänglichkeit der Bühnenkunst behielten noch lange ihre Gültigkeit: „Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab, / Und wie der Klang verhallet in dem Ohr, / Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung, / Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk.“

Erst das Fernsehen, das in seinen Anfängen den Bildungsauftrag als seine vornehmste Aufgabe verstand, brachte die Wende und bewahrt seit rund einem halben Jahrhundert den Ruhm so mancher Nestroy-Aufführung. Im Archiv des ORF ruhen viele Schätze an alten Aufzeichnungen, die hin und wieder auch das Licht der Öffentlichkeit erblicken – neuerdings meist im neuen Spartenkanal ORF III.

Einige dieser im Film dokumentierten klassischen Inszenierungen sind mittlerweile unabhängig vom Fernsehprogramm verfügbar. 150 Jahre nach Nestroys Tod ist genau ein Dutzend aufgezeichneter Nestroy-Inszenierungen auf DVD im Handel erhältlich. 50 Jahre österreichischer Nestroy-Pflege sind so dokumentiert – und damit die Wandlungen des Inszenierungs- und Spielstils.

Zum Nestroy-Jubiläum lässt sich anhand der vorhandenen Auswahl ein vergleichendes Resümee dieser Entwicklung ziehen. Nicht berücksichtigt sind dabei filmische Gestaltungen von Nestroy-Stücken (etwa von *Lumpacivagabundus*) sowie Inszenierungen nichtprofessioneller Bühnen (die Aufführungen der Nestroy-Spiele Schwechat werden seit dem Jahr 2000 auf DVD festgehalten).

Wer und was

Die Auswahl der veröffentlichten Aufführungen hängt vielfach von Zufälligkeiten ab: Welche Aufführung wurde aufgezeichnet, welche ist noch erhalten,

welche Theater haben Aufzeichnungen zur Veröffentlichung freigegeben, waren Schauspieler oder Regisseure ein Auswahlkriterium? Natürlich ist auch die Spielplangestaltung im letzten halben Jahrhundert maßgeblich.

Vergleicht man die Nestroy-Stücke auf DVD mit dem „Kanon“ der Nestroy-Stücke, wie ihn Sigurd Paul Scheichl¹ entwickelte, ergibt sich eine gewisse Übereinstimmung: Aus der Liste der neun „A-Nestroys“ – wie Scheichl sie nennt – sind fünf veröffentlicht (einige sogar zweimal): *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Der Talisman*, *Das Mädl aus der Vorstadt*, *Einen Jux will er sich machen* und *Der Zerrissene*. Dazu kommt mit *Höllenangst* ein Stück aus der „erweiterten Liste“ Scheichls. Seltener auf der Bühne zu erleben sind die Possen *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* und *Kampl*. Eine absolut isolierte Stellung nimmt in dieser Rangordnung der posthum uraufgeführte Einakter *Zeitvertreib* ein, der eher unter die „C-Nestroys“ gehört und seine Aufnahme in die Veröffentlichungen wohl dem prominenten Darsteller der Nestroy-Rolle verdankt.

Im Wiener Theaterleben kommt der Besetzung eine hervorragende Bedeutung zu. Die zentrale Rolle, die sich Nestroy auf den Leib geschrieben hatte, bestimmte auch nach dem Tod des Dichters den Erfolg der Aufführung. Der Großteil der Aufzeichnungen stammt aus einer Zeit, als es noch den „Nestroy-Rollen-Spieler“ gab und die Wiener Bühnen stolz auf ihren Fachvertreter waren. In der klassischen Burgtheatertradition war Josef Meinrad die Verkörperung der Nestroy-Rolle: er ist zweimal vertreten, als Weinberl und als Schnoferl. Öfter noch findet man mit Helmut Lohner einen großen Nestroy-Darsteller der folgenden Generation. Ihn kann man durch die Lebensalter begleiten: als Titus Feuerfuchs im jungen Fach, als Herrn von Lips im mittleren Fach und als Kampl im älteren Fach. Auch Lohners oftmaliger Partner und Regisseur Otto Schenk ist in zwei Nestroy-Rollen dokumentiert (als Schnoferl und als Diener Bumml im *Zeitvertreib*), obwohl man ihn als Typus der Scholz-Rolle zuordnen würde (die er im *Zerrissenen* und in *Kampl* auch spielt). Alle anderen Nestroy-Darsteller sind je einmal vertreten. Darunter sind mit Karl Paryla (als Lorenz in *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*) und mit Hans Putz (als Wendelin in *Höllenangst*) zwei berühmte Nestroy-Darsteller aus der Ära vor der Verbreitung des Fernsehens – schätzen wir uns glücklich, dass diese Dokumente erhalten geblieben und nun sogar veröffentlicht sind! Im Unterschied zu diesen beiden assoziiert man den großen Menschendarsteller Attila Hörbiger nicht spontan mit Nestroy-Rollen, sein Knieriem war auch die große, berühmte Ausnahme. Karlheinz Hackl (als Herr von Lips) und Nicholas Ofczarek (als Wendelin) spielten und spielen häufig Nestroy-Rollen, ohne aber auf diesen Typus festgelegt zu sein.

Unter den Darstellern der Scholz-Rollen finden sich sogar Schauspieler, die

1 Sigurd Paul Scheichl, „Der „Kanon“ der Nestroy-Stücke“, *Nestroyana* 18 (1998), S. 5–16.

noch in Nestroys Jahrhundert geboren wurden. Ferdinand Maierhofer (Melchior in der *Jux*-Inszenierung des Burgtheaters 1956) kam 19 Jahre nach Nestroys Tod in Graz zur Welt und spielte in den Anfängen seiner Karriere am Theater in der Josefstadt und am Carltheater, wo die Aura Nestroys in dem ersten „posthumen“ Nestroy-Darsteller Carl Blasel (1831–1922, Ensemblemitglied des Carltheaters seit 1869) noch fortlebte. So sind die ältesten Aufnahmen durch Traditionslinien sogar noch mit der Nestroy-Zeit verknüpft.

Die Frauenrollen sind bei Nestroy oft schablonenhaft gezeichnet. Trotzdem beweisen so profilierte Komödiantinnen wie Elfriede Ott (mit Kurzauftritten in Quodlibets in den Stücken *Lumpacivagabundus*, *Höllenangst* und *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*), Christiane Hörbiger (auch sie als temperamentvolle Quodlibet-Sängerin im *Talisman* und *Mädl aus der Vorstadt*) und Inge Konradi (allerdings in der Hosenrolle des Christopherl!) die Bühnenwirksamkeit kleinerer Rollen.

Betrachtet man die Regisseure, steht zahlenmäßig Leopold Lindtberg mit drei Inszenierungen aus der Frühzeit an der Spitze (*Jux*, *Lumpacivagabundus* und *Mädl*). Er formt Nestroy stets komödiantisch, mit den Schauspielern im Zentrum, und achtet auf scharf gezeichnete Charaktere (auch der Nebenrollen). Die Optik belässt er im Biedermeier, arbeitet aber durch die Betonung des sprachlich-literarischen Moments (sichtlich auch in der Tradition von Karl Kraus) die Zeitlosigkeit von Nestroys Kritik an menschlichen Schwächen heraus. Bearbeitungen und Ergänzungen stützen sich – auf hohem literarischem Niveau – meist auf Nestroy selbst, indem die Spielfassungen textliche und musikalische Einlagen aus anderen Stücken ausborgen.

Zweimal vertreten ist in der Regie Otto Schenk (*Der Talisman* und *Der Zerrissene*), der Nestroy ebenfalls komödiantisch, aber mit größerer Schärfe präsentiert – schon durch seinen Protagonisten Helmut Lohner (gegenüber Meinrad bei Lindtberg) bedingt. Turbulente Szenen zelebriert der Opernregisseur mit größtem Behagen.

Ansonsten ist von keinem Regisseur mehr als eine Nestroy-Inszenierung veröffentlicht. Die Regisseure der Aufführungen aus den 1960er Jahren drängen sich nicht stilbildend hervor, obwohl prominente wie Heinrich Schnitzler und Axel von Ambesser darunter sind. Anders Jürgen Flimm: Er wurde Ende der 1980er Jahre von den Salzburger Festspielen bewusst als deutscher Regisseur für einen Wiener Autor gewählt und zeigte an der Salzach, wie sich ein Rheinländer das Leben an der Donau im Biedermeier vorstellt. Die gedehnte Spielweise war eher am russischen Naturalismus orientiert.

Radikal mit der Tradition brach Martin Kušej bei seiner *Höllenangst*-Version, der jüngsten Aufzeichnung unter den Nestroy-Aufführungen: Ist das der Nestroy des 21. Jahrhunderts?

Wo und wann und was fehlt

Die zwölf Aufführungen stammen von drei Bühnen: dem Burgtheater, dem Theater in der Josefstadt und dem Salzburger Landestheater (im Rahmen der Salzburger Festspiele). Jedes Theater ist mit vier Nestroy-Vorstellungen vertreten.

Zunächst lernt der Zuschauer das klassische Nestroy-Ensemble des Burgtheaters um 1960 kennen. *Einen Jux will er sich machen*, die älteste Aufführung unter den hier veröffentlichten, wurde bereits 1956 inszeniert und ist als Film ohne Publikum gedreht worden. Alle anderen sind Vorstellungsaufzeichnungen des Fernsehens, die damals teilweise sogar direkt gesendet wurden, so auch das nur wenig später aufgeführte *Mädl aus der Vorstadt*. Die anderen zwei Burg-Nestroys bilden ein Kontrastprogramm aus dem 21. Jahrhundert: *Der Zerrissene* und *Höllenangst*, Beispiele für zeitgenössische Interpretationen.

Das Theater in der Josefstadt bietet ebenfalls zwei Inszenierungen aus den frühen 1960er Jahren. *Höllenangst* ist um das zentrale Komikerduo Hans Putz / Hans Moser inszeniert, im Mittelpunkt der Posse *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* stehen Karl Paryla und Paul Hörbiger. Die junge Josefstadt vertreten in diesen beiden Aufführungen Elfriede Ott, Michael Heltau, Bibiane Zeller und Peter Matic. Ende der 1960er Jahre wurde Nestroys *Zeitvertreib* aufgezeichnet, gekoppelt mit einem Feydeau-Einakter. *Kampl* ist der Josefstadt-Beitrag des 21. Jahrhunderts in der Inszenierung durch Herbert Föttinger, damals noch nicht Direktor.

Die Dokumente der Salzburger Festspiele haben im Zentrum die beiden Schenk-Inszenierungen des *Talisman* und des *Zerrissenen* aus den 1970er bzw. 1980er Jahren, flankiert vom *Lumpacivagabundus* aus dem Nestroy-Jahr 1962 als Prolog und dem preußisch geratenen *Mädl aus der Vorstadt* als Epilog (1989). Die Salzburger Ensembles sind traditionell aus Schauspielern unterschiedlichster Bühnen zusammengesetzt, alle aber wienerischer Provenienz, ob sie damals in Wien (Burg, Josefstadt, Volkstheater) spielten, in Deutschland (wie Christine Ostermayer) oder in der Schweiz (wie Schenks zweifacher Protagonist Helmut Lohner und auch Christiane Hörbiger).

Das Panorama der Nestroy-Interpretationen ist also in jeder Hinsicht weitgespannt: zeitlich, örtlich und personell, auch in der Stückauswahl. Dennoch darf man – ehe wir uns einzelnen Analysen und Vergleichen zuwenden – fragen: Wer oder was fehlt?

Unter den Stücken nicht viel – wenn man sich an Scheichls Kanon orientiert. Von den früheren Werken vermisst man am ehesten *Zu ebener Erde und erster Stock*, von den reifen Possen *Liebesgeschichten und Heiratssachen* sowie *Der Unbedeutende*, aus dem Spätwerk *Frühere Verhältnisse* (NB: Von allen genannten Stücken liegen ausgezeichnete Aufzeichnungen im ORF-Archiv).

Anders verhält es sich bei den Bühnen: Hier fehlt ein ganzer Traditionsstrang der Nestroy-Interpretation. Ohne das Volkstheater und Gustav Man-

kers bahnbrechende Inszenierungen der weniger prominenten Stücke in den 1960er und 1970er Jahren bleibt das Bild unvollständig: Man vermisst so grandiose Interpreten wie Heinz Petters, Herbert Propst und Hilde Sochor auf DVD.

Aber auch das Burgtheater kommt etwas zu kurz. Die durch Achim Benning in einer Reihe von Inszenierungen begründete psychologisierende Nestroy-Regie wäre jedenfalls zu Vergleichszwecken dokumentierenswert. Durch das Fehlen seiner Arbeiten sind manche Burgschauspieler zu wenig oder gar nicht berücksichtigt: Der Nestroy-Darsteller Robert Meyer ist nur in der Scholz-Rolle des Gluthammer vertreten, Franz Morak gar nicht. Und der begnadete Scholz-Rollen-Spieler Fritz Muliar ist in keiner seiner Paraderollen zu sehen, genauso wenig der jüngst verstorbene Otto Tausig in einer Nestroy-Rolle.

Drei Vergleichspaare

Auf den zwölf DVD-Editionen finden sich neun verschiedene Stücke, weil drei Werke in jeweils zwei unterschiedlichen Inszenierungen veröffentlicht sind. Gegenüberstellungen drängen sich auf.

Am gravierendsten divergieren die 45 Jahre auseinander liegenden Aufführungen der Revolutionsposse *Höllenangst* im Theater in der Josefstadt (1961) und im Burgtheater (2006). Die Eingangsszene im Vergleich: Die dramaturgisch simple Expositionserzählung des zu Unrecht verfolgten Freiherrn von Reichthal wird in der Josefstadt routiniert und anspruchslos im Ambiente der verwinkelten Kleinstadtkulisse abgeliefert. Leben kommt erst auf die Bühne mit dem Auftritt Hans Mosers als Flickschuster Pfrim. Wenige Sätze und doch ein Charakter: ein Kleinbürger, der sich in dem reaktionären Unrechtsstaat durchlaviert und durchsäuft, man spürt von Anbeginn seine renitente Untertänigkeit, schwankend zwischen Aufbegehren und Resignation. Die anschließende Dienerszene ist bieder gespielt. Der Bösewicht und das von ihm verfolgte Liebespaar werden mit sanfter Ironie überzeichnet, ohne sie als Figuren zu desavouieren. So kaschiert man die unübersehbaren dramaturgischen Schwächen.

Das Burgtheater steckt die Posse in einen hölzernen Kastenraum. Präludiert wird sie von Louie Austen, der mit Mikrofon „Dead man walking“ singt (er liefert in dieser Posse mit Gesang den Gesang, da alle Couplets gestrichen sind und nur mikrofontestützte englische Zwischenaktlieder überbleiben). In der Einleitungserzählung befremdet die bundesdeutsche Sprachfärbung. Sie würde weniger stören, unterließe der Darsteller den Versuch, Wienerisch zu imitieren. Der Auftritt des alten Pfrim bringt keine Belebung, sondern eine Enttäuschung, denn Martin Schwab versucht auch Wienerisch und spricht Schwäbisch. Die Dienerszene wird – wieder im steifen Kunstidiom – mit vollem Einsatz gespielt, der sich zur Brachialkomik mit Gebrüll steigert, sobald der Bösewicht auftritt.

Das halbnackte Liebespaar turnt zwischen den Regalbrettern des Holzkistenbaus und versucht, dem herumballernden Bösewicht auszuweichen.

Martin Kušej's Inszenierung ist sehr körperbetont, sie ist trendig, flott und laut. Bühnenbild, Lichtgestaltung und Soundeffekte treten in den Vordergrund, Slapstick ersetzt die Charakterzeichnung. Die Höllenangst als permanente existentielle Bedrohung grundiert die Aufführung. Die Regie bleibt beim Text, dieser aber bleibt Nebensache: Nestroys Sprache – das Kostbarste seiner Stücke – wird nicht gestaltet. Tiefgründiger Text wird für vordergründige Gags geopfert. In der Nestroy-Rolle des Wendelin bringt Nicholas Ofczarek die Aufsässigkeit und das Revoluzzertum gut zur Geltung, nur ist auch er allzu oft zum Schreien angehalten.

Die alte Josefstadt-Aufführung macht das unglaubliche und verworrene Stück nicht besser als es ist, aber sie nützt die Situationen komödiantisch aus und lässt die Protagonisten aus dem Vollen schöpfen. Die Verwirrung des Wendelin, der sich mit dem Teufel im Bunde glaubt und mit seiner Hilfe gegen das Schicksal aufbegehrt, kostet Hans Putz – ständig am Abgrund absurder Verzweiflung balancierend – mit dämonischer Lust aus. Und das ganze Ensemble kann singen: Die Musik als integraler Bestandteil des originalen Nestroy lebt vor allem im Quodlibet, in dem Elfriede Ott trotz Minirolle ihre mitreißende Spielfreude ausleben kann. Die Aufführung kommt nicht so tiefböse und schwarz daher wie die neue Inszenierung und berührt trotzdem mehr, weil Menschen auf der Bühne stehen, nicht Geschöpfe ihres Regisseurs.

Ein anderes Vergleichspaar bilden die Inszenierungen des *Zerrissenen* bei den Salzburger Festspielen (1984) und im Burgtheater (2001). Wie bei *Höllenangst* dominiert auch bei dieser Aufführung des Burgtheaters in der Regie von Georg Schmiedleitner das Bühnenbild das Geschehen: ein riesiges Ringenspiel, das sich in den Bauernhof zerlegt. Und wieder wird rücksichtslos extremer körperlicher Einsatz von den Schauspielern verlangt: Der Hauptdarsteller Karlheinz Hackl – oft unentschieden zwischen Lässigkeit und Überzeichnung – hat sich mit nacktem Oberkörper im Schlamm zu wälzen und den Kopf in den Mistkübel zu stecken. Ansonsten alles recht zeitgenössisch aufgemascherlt: Auch dieser Regisseur erliegt dem Irrtum, man müsse einem alten Stück nur ein heutiges Gewand anziehen und schon sei man aktuell.

Umgekehrt packte es Otto Schenk in Salzburg an: Er entwickelte in einem alten Stück mit seinem zeitgebundenen Erscheinungsbild die dramatischen Figuren und Konstellationen psychologisch, um die historische Aktualität in die Gegenwart wirken zu lassen. Der stereotype Kritikerhinweis, eine Nestroy-Aufführung sei verstaubt, weil mit Biedermeierkostüm und -musik versehen, wird hier faktisch widerlegt. Schärfe des Wortwitzes in Helmut Lohners prägnanter Artikulation steht in ausgewogener Balance zur turbulenten Raufszene mit Otto Schenk als Gluthammer. Die Regie räumt dem handfesten Spaß seinen Platz ein, etwa in der berühmten Falltürenszenen des III. Aktes. Fritz Muliar komplettiert das Komödiantentrio, das bei aller Spiellaune diszipliniert

jede Pointe aus dem Text und Kontext der Posse entwickelt. Lach- und Nachdenktheater über einen Menschen, dem vor Geld das Gefühl abgestorben ist, der leben und lieben erst wieder lernen muss – ob sich das im Biedermeier begibt oder im 21. Jahrhundert.

In Salzburg gelang nur fünf Jahre später Jürgen Flimm der Nachweis, dass ein Biedermeierkostüm noch keinen Nestroy macht. Die Posse *Das Mäd'l aus der Vorstadt* produzierte er 1989 als Ausstattungsstück mit echten Blumen und echten Tränen, aber nicht als echten Nestroy. Das Gefühl für das richtige Tempo und die Sprachmelodie geht dieser Aufführung ab – einem so profilierten Hauptdarsteller wie Otto Schenk zum Trotz. Er ist allerdings auch nicht der Typus des etwas windigen, aber doch gutmeinenden Winkeladvokaten Schnoferl (was wäre er für ein Kauz in eigener Regie gewesen!). Mit allzu wenig Gegenwehr lässt er sich in die breit ausgewalzte melodramatische Milieuschilderung hineinziehen. Die übrige Besetzung ist zu schwach, um dem Stanislawski-Nestroy aus Norddeutschland gegenzusteuern – und das in Salzburg, wo die Besetzung ohne jede Beschränkung erfolgen konnte. So wird aus einer der bestgebauten Nestroy-Possen die tränenselige „Rettungshistorie“ einer verfolgten Unschuld.

Auch hier gibt es das Gegenstück einer zweiten Inszenierung (die bei vollständigem Text 20 Minuten weniger Spielzeit benötigt). Es ist allerdings keine neugeprobte Festspielaufführung, sondern eine Repertoireaufführung mit leichten Abnützerscheinungen. Die Premiere im Theater an der Wien fand 1962 statt, die Aufzeichnung im Burgtheater 1963. Dennoch zeigt sich, wie Leopold Lindtberg als damals bester Nestroy-Regisseur im Einklang mit seinen Darstellern Charaktere formen konnte. Ist der Schnoferl Josef Meinrad auf den Leib geschrieben – oder spielt er ihn nur so überzeugend, dass man sich eine andere Besetzung kaum vorstellen kann? Richard Eybner, sonst ein Sympathieträger, spielt den miesen Herrn von Kauz wirklich unsympathisch und lässt lustvoll den schmierigen Charme des alten Steigers durchblitzen. Auch der blasse Jüngling gewinnt in dieser Inszenierung Kontur: Ernst Anders als Herr von Gigl, der Inbegriff des „Liebhabers ohne Adress“, ist so verdattert und gleichzeitig liebenswert, wie man ihn sich nur wünschen kann.

So nah die Aufführung am Text ist, bei der Musik bedient sie sich auch anderer Nestroy-Stücke: Das originale Quodlibet zwischen Rosalie und Schnoferl im II. Akt ist ersetzt durch das Fischamend-Lied des Überall aus *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, als Duett arrangiert. In dieser Nummer mit der entfesselten Christiane Hörbiger und mit Josef Meinrad kulminieren Tempo und gute Laune, die über der ganzen Aufführung liegen. Abgründigen Nestroy wird man hier nicht finden, aber komödiantisches Theater mit Tiefgang.

Sechs Kontraste

Stärker eingegriffen hat Leopold Lindtberg bei seiner Salzburger Festspielinszenierung des *Lumpacivagabundus* im Jahr 1962. Er lässt den bösen Geist durch die gesamte Handlung spuken, indem er ihn andere Rollen übernehmen lässt (wie den Hausierer und den Herrn Windwachel) bzw. kleine Szenen für ihn einfügt. Glänzend die Art, wie Lumpacivagabundus in der Feenwelt erscheint: Durch die Worte „Wozu der Lärm, was steht dem Herrn zu Diensten?“ ist die Assoziation zu *Faust* beschworen. Die Parallele zwischen der Wette im Feenreich des Stellaris und jener im Prolog im Himmel ist in dieser Interpretation unübersehbar, auch die Eingangsszene des *Jedermann* zwischen Gott dem Herrn und dem Tod schwingt in Salzburg unausgesprochen mit. Eine Koinzidenz liegt noch darin, dass in dieser Aufführung die Titeldarsteller des „Faust“ und des „Jedermann“ des Festspielsommers 1962 im liederlichen Kleeblatt vertreten sind: Attila Hörbiger als alter, aber zeitloser Knieriem, Walther Reyer als draufgängerischer Leim. Die Inszenierung ist ein Musterbeispiel, wie auf literarisch fundierte Art dramaturgische Schwächen überspielt und thematische Brücken geschlagen werden können, ohne den Autor zu desavouieren oder sich unter Nestroys Niveau den Lachmuskeln des Publikums anzubiedern.

Solche Glanzleistungen sind in Salzburg mit seinem unerschöpflichen Besetzungszettel am ehesten möglich – einen Regisseur mit „G’spür“ für Nestroy vorausgesetzt. Otto Schenk hat dieses „G’spür“ erstmals nachprüfbar bewiesen in seiner mittlerweile klassischen *Talisman*-Inszenierung 1976. Da sie durch mehrfache Fernseh-Wiederholungen bekannt ist, muss man nicht viele Worte verlieren über diese perfekt ausbalancierte Aufführung zwischen unterhaltsam kulinarischem und treffsicher scharfem Nestroy. Helmut Lohner kann sowohl aggressiv als auch akrobatisch sein und ist rein äußerlich ein Wiedergänger Nestroys. Christine Ostermayer spielt die Salome herb ohne jede Süßlichkeit und deshalb besonders berührend. In einer Inszenierung wie dieser erkennt man das Potenzial selbst kleinster Rollen, das leider nur selten eingelöst wird: Dolores Schmidinger als Töchterchen Emma bringt dieses höhere Ganserl mit wenigen Sätzen zum Leuchten, und Otto Schenk macht aus dem Plutzerkern eine Studie der hinterfotzigen Bosheit, die auf Qualtinger-Typen vorausweist. Alle musikalischen Einlagen sind vollständig und bravourös geboten, besonders das Quodlibet. Als Folge wird allerdings der bei Nestroy meist schwächere III. Akt etwas zu gewichtig und lang.

Ein Kontrastpaar bilden zwei volksstückhafte Possen an der Josefstadt: *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* aus dem Nestroy-Jahr 1962 und *Kampl* aus 2004. Das zentrale Nestroy/Scholz-Paar ist in beiden Fällen höchstrangig besetzt, Karl Paryla und Paul Hörbiger in der frühen, Otto Schenk und Helmut Lohner in der jüngeren Aufführung.

Die *Faschingsnacht* ist durchaus konventionell, aber routiniert von Hein-

rich Schnitzler in Szene gesetzt mit den damals üblichen stimmungsmalenden Bühnenbildern. Sehenswert wird die Aufzeichnung durch Schauspieler, die Nestroy im Blut haben. Karl Paryla prunkt als ebenso ehr- wie eifersüchtiger Holzhacker Lorenz mit einer überwältigenden Suada und einem unzählbaren Spieltrieb; sein für die Rolle viel zu hohes Alter vergisst man völlig. Ein wahres Kabinettstück liefert er gemeinsam mit der als Soubrette überzeugenden Elfriede Ott in dem Ball-Duett, dessen Arrangement auch die Hand des erfahrenen Regisseurs verrät.

Vierzig Jahre später fällt ein Volksstück viel karger aus. Vor weißen Wänden inszeniert Herbert Föttinger *Kampl* in einer stark gekürzten Fassung, die den Überblick im komplizierten Handlungsgeflecht eher erschwert. Atmosphärisch orientiert man sich an Horváth, sprachlich an der Arbeitersaga. Originalmusik hat in Inszenierungen des 21. Jahrhunderts keinen Platz mehr. Auch wenn die Kritiken 2004 euphorisch waren – einige Jahre später bleibt der Betrachter der Aufzeichnung seltsam distanziert. Das Komikerpaar Schenk und Lohner war bei seinen Salzburger Auftritten weit überzeugender.

Noch einmal Schenk an der Josefstadt – in einer Nestroy-Rolle, die Nestroy nie spielte, weil der späte Einakter *Zeitvertreib* das Rampenlicht zu seinen Lebzeiten nicht erblickt hat. Die Koppelung mit dem Feydeau-Einakter *Herzliches Beileid* erzeugt ein merkwürdiges Paar, verbunden durch einen Hauch französisierender Frivolität. Sie erinnert daran, dass sich Nestroy zeit seines Lebens stark vom französischen Theater inspirieren ließ. Die Anzüglichkeiten, die der Diener Bumml als Stubenmädchen verkleidet gegenüber den zahlreichen Weißnäherinnen äußert, sind wohl auf diese Anregungen zu verbuchen. Otto Schenk gibt als „Stubenmädlnmann“ dem Affen sehr viel Zucker, und die Bearbeitung von Hans Weigel tut das Übrige. Hermann Kutscher hat diese *Petitesse* 1969 inszeniert.

Die älteste noch im (Kino-)Film erhaltene Nestroy-Inszenierung stammt aus jener Spielzeit, in der das wieder aufgebaute Burgtheater eröffnet wurde. Im Juni 1956 hatte Leopold Lindtbergs modellhafte Inszenierung der *Posse Einen Jux will er sich machen* mit der Idealbesetzung Meinrad / Konradi Premiere. Leider ist der für den Schulgebrauch gedrehte Film stark gekürzt (um rund eine halbe Stunde), sodass der raffinierte Einsatz der Drehbühne nicht zur Geltung kommt. Damit hat Lindtberg, Meister der Dramaturgie, den häufigen Schauplatzwechsel überspielt und einen kontinuierlichen temporeichen Ablauf ermöglicht. Bei den musikalischen Einlagen ging er wieder erfolgreich fremd: Das hinreißende Duett von Weinberl und Christopherl „Ja mit die Madeln, da is richtig, richtig, richtig“ ist eigentlich das Couplet des Dalkopatscho aus der Parodie *Der gefühlvolle Kerkermeister*.

Auch hier zeigen plastisch gezeichnete Charaktere Schicksale im Miniaturformat. Als Beispiel sei Adrienne Gessner genannt, die das Fräulein von Blumenblatt bloß mit wenigen Pastelltupfern malt, die trotzdem unauslöschlich im Gedächtnis haften. Und die vom alten Ferdinand Maierhofer, seines

Zeichens der allererste Nestroy-Schauspieler des Burgtheaters (seit 1919), beharrlich wiederholten Worte ließen sich als Motto über die Aufführung setzen: „Das is klassisch!“

Im Handel erhältliche DVD-Editionen:

Bei **Arthaus Musik – Reihe Salzburger Festspieldokumente:**

Der böse Geist Lumpazivagabundus (1962)

Der Talisman (1976)

Der Zerrissene (1985)

Das Mädl aus der Vorstadt (1989)

Bei **Hoanzl – Edition Burgtheater:**

Einen Jux will er sich machen (1957)

Das Mädl aus der Vorstadt (1963)

Der Zerrissene (2001)

Höllenangst (2006)

Bei **Hoanzl – Edition Josefstadt:**

Höllenangst (1961)

Die verhängnisvolle Faschingsnacht (1962)

Zeitvertreib (1969)

Kampl (2005)

Außerdem sind auf DVD folgende Aufzeichnungen von den **Nestroy-Spielen Schwechat** erhältlich (Bestellung: cb@nestroy.at oder Nestroy-Komitee Schwechat, A-2320 Schwechat, Ehrenbrunnengasse 24):

Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (2000)

Nachtwandler (2001)

Höllenangst (2003)

Nur keck! (2004)

Der confuse Zauberer (2005)

Liebesgeschichten und Heurathssachen (2006)

Das Geheimnis des grauen Hauses (2007)

Umsonst (2008)

Heimliches Geld, heimliche Liebe (2009)

Das Gewürzkrämer-Kleeblatt (2010)

Der Mann an der Spitze oder Lady und Schneider (2011)

Buchbesprechungen

Tobias Philipp von Gebler: *Der Minister. Ein Theatralischer Versuch in fünf Aufzügen*. Mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 27). Hannover: Wehrhahn 2011. 92 Seiten. ISBN 978-3-86525-188-6. € 16.
 Gottlieb Stephanie der Jüngere: *Der Deserteur aus Kindesliebe. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*. Mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 30). Hannover: Wehrhahn 2011. 104 Seiten. ISBN 978-3-86525-242-5. € 16.

Mit Geblers *Der Minister* und dem *Deserteur aus Kindesliebe* von Stephanie dem Jüngeren gibt Matthias Mansky zwei Dramen heraus, die sehr gut in die seit 1998 im Wehrhahn Verlag publizierten „Theatertexte“ passen und die die Reihe gleichzeitig um einen wichtigen Aspekt erweitern: das josephinische Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; bisher ist dort überhaupt nur ein österreichischer Autor, Paul Weidmann, vertreten. Während diese Reihe mit Dramen u. a. von Iffland, Kotzebue und Luise Adelgunde Viktorie Gottsched zeitgenössisch erfolgreiche Stücke wieder zugänglich macht, wird so der Blick auf das Aufklärungstheater Österreichs gelenkt, das sich durch kulturelle Differenzen und ein divergierendes Schriftstellerverständnis von der deutschen Aufklärung und dem anschließenden Sturm und Drang unterscheidet.

Die Reihe „Theatertexte“ hat es sich zur Aufgabe gemacht, Theaterstücke zu publizieren, die im 18. Jahrhundert mit Erfolg aufgeführt wurden, die heute aber weder in der Theaterpraxis noch in der Forschung eine Rolle spielen, nicht zuletzt, weil der Zugriff auf diese Stücke wegen fehlender Ausgaben bisher kaum gewährleistet war. Insofern schließen sie eine Lücke und können Grundlage für weiterführende theater- und literaturwissenschaftliche Forschungen sein. Die beiden vorliegenden Bände machen durch die österreichische Perspektive in besonderer Weise deutlich, dass hier Aspekte der deutschsprachigen Theaterlandschaft präsentiert werden, die Vorstellungen des Theaters zur Zeit Schillers und Goethes komplettieren.

Beide Dramen, *Der Minister* von Tobias Philipp von Gebler (1771) und *Der Deserteur aus Kindesliebe* von Gottlieb Stephanie dem Jüngeren (1773), den man heute wohl nur noch als Verfasser des Librettos zu Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* kennt, fallen in die Zeit der josephinischen Aufklärung und übernehmen im Zusammenhang mit der österreichischen Theaterreform der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt didaktische und moralische Funktionen. Über diese Aspekte wird man in den instruktiven Nachworten, die die Dramen ergänzen, in Kenntnis gesetzt. Sie geben ausführliche Informationen zu Autor, Stück und Aufführungsbedingungen, indem auf zeitgenössische Rezensionen wie auch auf die Forschung Bezug genommen wird. So wird im Fall von Stephanies *Deserteur* die zeitnahe zur späteren kritischeren Aufnahme des

Stücks ins Verhältnis gesetzt. Außerdem werden Bezüge zum Theatersystem der Zeit hergestellt, indem etwa auf die Besetzung bestimmter Rollenfächer und typisierte Figuren wie den *Miles gloriosus* hingewiesen wird.

Die Nachworte liefern Analysen der Stücke, die über das übliche Maß einer Nachbemerkung hinausgehen und auch im Verhältnis zu anderen Nachworten der Reihe „Theatertexte“ besonders umfassend und aufschlussreich ausfallen. So erfährt man nicht nur, dass Stephanies Tätigkeit als Schauspieler im Kontext der ‚Wiener Theaterdebatte‘ verstanden werden muss, die gegen ein extemporiertes Theater Partei bezieht, sondern auch, inwiefern der *Deserteur aus Kindesliebe* im Kontext des Soldatenstücks zu situieren ist, indem Bezüge zu anderen Soldatenstücken wie Lenz’ *Die Soldaten* und Sedaines/Monsignys *Le Déserteur* hergestellt werden; in Letzterem trat Stephanie selbst auf. Mit Bezug auf das Schlusstableau kann der Herausgeber außerdem Akzentverschiebungen und eine Ausweitung der privaten Intimität auf die staatspolitisch-öffentliche Sphäre nachweisen. Gleichzeitig werden die Stellung zu politisch-gesellschaftlichen Anforderungen des josephinischen Aufklärungstheaters und Bezüge zur späteren Dramaturgie des bürgerlichen Rührstücks verdeutlicht. In Geblers *Der Minister* kann Mansky die literarische Sonderentwicklung der josephinischen Aufklärung dokumentieren und Zusammenhänge zwischen der Stellung des Dramenautors und seiner hohen beruflichen Position als Vizekanzler der Hofkanzlei aufzeigen. Anhand genauer Fassungsvergleiche, die der Herausgeber anstellt, werden eine Entwicklung hin zum empfindsamen Schauspiel sowie Tendenzen des rührenden Lustspiels generell ablesbar. In den Nachworten erweist sich der Herausgeber in jeder Hinsicht als Kenner der Stücke und der jeweiligen Kontexte.

Beide Ausgaben verzichten zwar auf Abdrucke der zitierten Rezensionen und weiterer Materialien, während diese in einigen Bänden der Reihe durchaus abgedruckt werden, aber es finden sich lange Zitate aus den Rezensionen, die einen guten Einblick in die Rezeption der Stücke geben. Auch liefert der Herausgeber keine Kommentierung der Dramen und optiert stattdessen für eine allein durch das jeweilige Nachwort informative Ausgabe der Stücke mit wissenschaftlichem Anspruch, die gleichzeitig eine gute Lesbarkeit garantiert – in Orthografie und Interpunktion werden nur offensichtliche Versehen korrigiert sowie Anredeformen vereinheitlicht.

Die beiden Bände liefern mit den im 18. Jahrhundert häufig aufgeführten und in mehrere Sprachen übersetzten Stücken aufschlussreiche Dokumente der Wiener Theaterverhältnisse um 1770. Es besteht kein Zweifel, dass die Publikation dieser Theaterstücke, die in der heutigen Literatur- und Theatergeschichte kaum noch erwähnt werden, einen Gewinn für die literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung darstellt und sowohl die Auseinandersetzung mit Theaterpraktiken fördern als auch den Blick auf bisher unterbelichtete Teile der Theaterlandschaft des 18. Jahrhunderts erhellen wird.

Karl Friedrich Hensler / Wenzel Müller, Taddädl der dreysigjährige A B C Schütz (1799). Klavierauszug, Hg. von David McShane und Matthias J. Pernerstorfer (Der 30-jährige ABC-Schütz. Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater, Bd. II / Theatralia, Bd. 2). Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2011. 181 Seiten. ISBN 978-3-99012-025-5. € 24,90.

Die Erforschung des populären Unterhaltungstheaters, speziell des populären Musiktheaters des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, ist nach wie vor ein Desiderat. Die in der Theaterrealität der Zeit dominierenden Stücke von Theaterdichtern wie Joachim Perinet, Karl Friedrich Hensler, Ferdinand Eberl, Karl Meisl oder Adolf Bäuerle und Komponisten wie Paul Wranitzky, Wenzel Müller, F. X. Süßmayr, Ferdinand Kauer, Joseph Weigl, Joseph Drechsler, Adolf Müller etc. (um nur einige Namen aus dem Bereich des Wiener Theaters zu nennen) bilden wissenschaftlich immer noch weitgehend Terra incognita. Allein schon die textuelle Basis bereitet dabei oft Schwierigkeiten: Aufgrund der Eigenheiten des Genres wie Kommerzialisierung, Konkurrenzdruck, Zensurbedingungen etc. gibt es kaum zuverlässige zeitgenössische Drucke (nur äußerst selten von Musikalien), die hohe aufführungspraktische Flexibilität dieses Theaters entzieht sich geradezu allen traditionellen „Werk“-Begriffen (gerade die erfolgreichsten Stücke existieren eher als Bündel von Varianten als in einer verbindlichen Werkgestalt), und nicht zuletzt führte die Abwertung dieser Stücke als ephemere, nicht weiter ernst zu nehmende Trivialkunst auch zu einer „zerstreuten“ Rezeption. Selbst bei den Forschungsarbeiten zum sogenannten „Volkstheater“ war es lange Zeit üblich, den Anteil der Musik zu ignorieren und sich weitgehend auf die reinen Texte zu beschränken.

Deshalb ist es sehr zu begrüßen, dass das Don Juan Archiv in Wien es sich nun zur Aufgabe gemacht hat, eines dieser Erfolgsstücke komplett in seiner diachronen Entwicklung neu zu edieren. Ausgewählt wurde *Der 30-jährige ABC-Schütz*, ein Komplex von Stücken, deren fassbare Stoffgeschichte in Wien mit einem Ariendruck von ca. 1750 und einem auf 1754 datierten Manuskript von Kurz-Bernardon beginnt und über eine 1766 anonym gedruckte Wanderbühnen-Lustspielfassung (Weiskern?) zu einer sehr erfolgreichen „Posse mit Gesang“ von K. F. Hensler und W. Müller (1799) führt, die 1839 von Friedrich Ernst Hopp und Adolf Müller sen. neu bearbeitet wurde; 1892 wurde das Stück noch einmal wiederbelebt als Beispiel für ein nun schon als historisch empfundenes „Altwiener Volkstheater“.¹ Der *ABC-Schütz* hat sich also allein in Wien über einen Zeitraum von fast 150 Jahren (freilich mit großen zeitlichen Lücken) auf den Bühnen gehalten; daneben sind Aufführungen in Deutschland, Böhmen und Mähren (samt tschechischen Übersetzungen) belegt.

1 Zur Vorgeschichte der Edition vgl. den Tagungsbericht von Andrea Brandner-Kapfer / Jennyfer Großauer-Zöbinger, „Feuer, Feuer überall! / Narren, Narren ohne Zahl!“ – Tagung des Don Juan Archivs Wien und der Wienbibliothek im Rathaus, *Nestroyana* 30 (2010), S. 237–240.

In dieser 150-jährigen Wirkungsgeschichte bildet das Singspiel von Hensler und Müller die wohl wirkungsmächtigste Ausformung des Stoffes. Große Darsteller traten in diesem Stück des komischen Musiktheaters auf: der berühmte Wiener Kasperl-Darsteller Johann Joseph La Roche als Bauer Kasper, Anton Hasenhuber als Taddädl, in der Neufassung von 1839 dann Johann Nestroy.² Dass Henslers und Müllers Stück auch immer wieder von Darstellern für Benefiz-Aufführungen zu ihren Gunsten ausgewählt wurde (vgl. S. VIII), belegt seine große Popularität.

Durch diese Neuausgabe werden mit Hensler und Müller³ damit zwei der zweifellos repräsentativsten Figuren des unterhaltenden Musiktheaters der Zeit mit einem charakteristischen Stück wieder fassbar. Geschickt werden in dieser „Posse mit Gesang“⁴ über einen reich gewordenen ‚Bauern als Edelmann‘ (und die scheiternde ‚standesgemäße‘ Erziehung seiner Kinder samt obligatorischem Hochzeits-Happy End durch einen Vagabunden als *Deus ex Machina*) Traditionen aus der *Commedia dell’Arte* und dem Wiener komischen Theater mit zeittypischen Themen und Szenenmustern verbunden. Wie sehr dabei die musiktheatralische Konzeption für die gesamte Dramaturgie dieses Stücks konstitutiv ist, zeigt sich u. a. in breit ausgeführten Szenen wie der Tanzlektion oder der parodierten Musikstunde. Und dass man auch beim Publikum der Vorstadttheater um 1800 offenbar mit höherer Bildung rechnete, belegen die Spiele mit falschen Lateinformen (I, 4) oder den durchaus raffiniert verkehrt verwendeten Solmisationsnamen (II, 2). Müllers Musik ist bei aller wirkungsbezogenen Schlichtheit vielfältig in ihrem Formenarsenal, charakteristisch und vital in der Einbindung bekannter Satztypen, Tanzformen und sogar einer gewissen „couleur locale“ (Ländler- und Jodler-Elemente, Zitat des „lieben Augustin“) sowie in ihrer Einbeziehung von als veraltet dargestellten Formen (Menuett, Da-Capo-Arie). Die Auswahl dieses Werks für eine Neu-Edition in seinem stoffgeschichtlichen Kontext ist also klug und sinnvoll und könnte verschiedenartigste neue Forschungsperspektiven stimulieren, gerade was die häufig unterschätzte Funktion der Musik betrifft.

Die Ausgabe ist als dreibändige Edition angekündigt (I. Edition der Texte von 1750 bis 1892, II. Klavierauszug Hensler/Müller, III. Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte) und soll online durch eine Dirigierparti-

2 Nestroy war Bassist und debütierte einst mit der Partie des Sarastro (vgl. Alfred Orel, ‚Opernsänger Johann Nestroy‘, *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 14 (1958), S. 94–113). Dass Nestroy trotzdem 1839 die Partie des Taddädl geben konnte, nach dem Rollenfachdenken um 1800 eindeutig eine Tenorpartie, indiziert den Verlust des Rollenfachdenkens um 1840.

3 Zu Müller vgl. jetzt Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers* (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 5), Wien, Köln, Weimar 2009.

4 So die Gattungsangabe im Wiener Librettodruck von 1799. Die handschriftliche Wiener Partitur verwendet „Singspiel“ als Gattungszuweisung.

tur (Hensler/Müller) ergänzt werden. Auch Notenmaterial für Aufführungen soll künftig erhältlich sein.

Gewissermaßen als Vorhut der Gesamt-Edition ist nun der vorliegende Klavierauszug erschienen. Dabei handelt es sich selbstverständlich nicht um den Neudruck eines historischen Klavierauszuges, da im Genre des kommerziellen Unterhaltungstheaters um 1800 schon aus Konkurrenzangst in der Regel keine Musikalien gedruckt wurden. Der Klavierauszug wurde neu anhand der erhaltenen Partitur-Manuskripte erstellt, und zwar laut Vorwort „in erster Linie für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Stück“ (S. IX). Die neue Ausgabe soll also weniger die klassischen praktischen Funktionen eines Klavierauszugs erfüllen, sondern eher dazu dienen, rasch einen Überblick über das Werk zu bekommen. Deshalb findet sich hier auch, anders als bei traditionellen Klavierauszügen, der komplette Text einer Szene (d. h. auch der gesungenen Partien, darunter sogar nicht vertonte Passagen) vor den einzelnen Musiknummern noch einmal abgedruckt. Dass dieser Klavierauszug in der Tat nicht primär für den praktischen Gebrauch gedacht ist, zeigt sich schnell z. B. an der fehlenden Berücksichtigung von Wendestellen, die sich in vielen Fällen durch kleine Veränderungen im Satzspiegel der Seiten bequem hätten einrichten lassen. In gewissem Widerspruch dazu steht, dass die Herausgeber unbequem am Klavier zu spielende Passagen im Notentext durch Kleinstich abgesetzt haben – das ist im Grunde unnötig, denn für eine rein wissenschaftliche Nutzung des Klavierauszugs wäre dies nicht erforderlich gewesen; falls aber doch einmal ein erfahrener Repetitor diesen Klavierauszug praktisch nutzen sollte, wüsste er sich sicher auch ohne den entbehrlichen Kleinstich zu helfen.

Nun stellt sich damit freilich die Frage nach dem Sinn eines solchen „wissenschaftlichen“ Klavierauszugs. Denn jegliche ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Stück wird in keinem Fall um das Studium der Partitur(en) herumkommen. Der Klavierauszug mag zwar den Überblick über das Stück erleichtern, kann aber das Studium der Partitur(en) nicht ersetzen. Erschwerend kommt hinzu, dass dieser Klavierauszug unter philologischen Aspekten ziemlich fragwürdig erscheint. Denn er präsentiert das Werk in einer Form, die so nie über die Bühnen gegangen ist. Die Herausgeber entnahmen den Text dem zweiten Librettodruck Wien 1799, während sie für die Musik primär eine deutlich spätere, noch dazu ziemlich flüchtig geschriebene Münchner Partitur von 1814 verwendeten, die sie aber dann wiederum in Einzelfällen mit einer Frankfurter Partitur von 1811 und einer undatierten Wiener Partitur kompilierten. Begründet wird dieses Vorgehen im Vorwort recht bescheiden mit „rein pragmatischen Gründen“ (S. X). Gerade in einem ohnehin so flexiblen und im Status seiner textlichen Bestandteile so variablen⁵ Genre wie dem populären Musiktheater erscheint eine solche Hybridisierung jedoch äußerst

5 So ersetzt, um nur ein Beispiel zu geben, die Frankfurter Partitur konsequent alle Anspielungen auf Wien (samt dem topischen Lob Wiens und des Wiener Publikums am Ende des Finales).

problematisch. Die Verknüpfung von herkömmlicher Druckausgabe und ergänzender Internet-Publikation hätte hier die weit sinnvollere Möglichkeit geboten, das Stück in *einer* authentischen, historisch konkreten Fassung zu präsentieren und andere wichtige Fassungen (die z. T. ohnehin schon online verfügbar sind) ergänzend zur Verfügung zu stellen. Vielleicht lässt sich das Vorgehen der Herausgeber nach der Edition der Partitur samt kritischem Apparat besser beurteilen – der Klavierauszug in dieser Form hält jedoch letztlich weder praktischen Ansprüchen noch philologischen Kriterien stand. Welchen Sinn hat die nachträgliche Konstruktion einer fiktiven, ahistorischen Idealgestalt eines Stücks in einem Genre, das sich mit traditionellen „Werk“-Begriffen gerade nicht erfassen lässt?

Abgesehen von dieser grundsätzlichen Problematik ist die Ausgabe sorgfältig gemacht und großzügig, auch in den Notenteilen gut lesbar gestaltet. An kleineren Versen wären zu korrigieren: in Szene I, 9 auf S. 72 fehlt in T. 120 eine Viertelpause in der zweiten Gesangsstimme (der analoge Takt 122 ist korrekt wiedergegeben); im Liedtext des 9. Auftritts auf S. 107 (erste Zeile der dritten Strophe) ist das alte Schaft-s falsch transkribiert – korrekt muss der Text lauten „Und sind [nicht: find] Euer Gnaden [...]“; auf S. 59 wechseln die letzten Textzeilen in eine kleinere Schriftgröße, die sonst dem Nebentext vorbehalten ist. In der Ouvertüre finden sich einige unnötige Abweichungen vom Text der Münchner⁶ und der Frankfurter⁷ Partitur, die man zwar einer gewissen Lizenz des Klavierauszugs zugestehen mag, die mich aber nicht überzeugen: So dauern laut beiden Partituren in T. 22 und 24 die Basstöne im unteren System nur eine Viertelnote (analog der Oberstimme), ebenso in T. 51, 59 und 81 – im Klavierauszug werden sie grundlos jeweils auf punktierte Viertel gestreckt, fast wie ein auskomponiertes Pedal; in T. 70 und 74 fehlen die Bindebögen der raschen Bassfigur; in T. 75–78 fehlen in der linken Hand die Tonrepetitionen auf der zweiten Zählzeit; die Sforzati in T. 98 ff. und 117 ff. stehen in beiden Partituren eindeutig auf der ersten Zählzeit, während sie der Klavierauszug auf die zweite Zählzeit setzt, was einen völlig anderen Charakter ergibt etc.

Im Anhang des Klavierauszuges sind noch zwei weitere Alternativ-Varianten einzelner Nummern wiedergegeben, Beilagen der undatierten Wiener Partitur. Ihr musikalischer Stil weist auf eine deutlich spätere Entstehungszeit hin; zudem sind hier die Namen der handelnden Personen verändert. Auch dies belegt noch einmal die Flexibilität und Unschärfe der Werkgestalt im komischen Musiktheater, die wesentlich zum Erfolg der Gattung beitrug. Hier könnte künftige Forschung ansetzen, für die die hoffentlich bald vollständige Neu-Edition des *30-jährigen ABC-Schütz* spannendes Material bieten wird.

Jörg Krämer

6 Online verfügbar unter <http://daten.digitale-sammlungen.de/db/0003/bsb00039803/images/> (letzter Abruf: 27.6.2012).

7 Online verfügbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2010/114723/> (letzter Abruf: 27.6.2012).

W. Edgar Yates: „*Bin Dichter nur der Posse*“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie* (Quodlibet, Bd. 11). Wien: Verlag Lehner 2012. 312 Seiten. 21 Farb- und 50 SW-Abbildungen. ISBN 978-3-901749-97-1. € 24,90.

W. Edgar Yates schreibt über Johann Nestroys Leben als Person, Schauspieler, Dramatiker und Theaterdirektor im Wiener Theaterleben seiner Zeit. Yates schränkt ein: Er wolle keine Studie mit ausführlichen Werkanalysen liefern und Interpretationen nur insofern, als sie aus biografischer Sicht relevant sind. „Der Nestroy, der hier vorgestellt wird, ist ‚mein Nestroy‘“ (S. 7). Das lässt an Johann Peter Eckermann denken, der in der Vorrede zu seinen *Gesprächen mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* ankündigt: „Dies ist mein Goethe.“ Yates hat in einem anderen Sinne „Gespräche“ mit Nestroy geführt. Er hat Stücke, deren Vorlagen, Dokumente, die erhaltenen Briefe, die Rezeption und die Theaterkonventionen immer wieder befragt und zum Sprechen gebracht. „Mein Nestroy“: Wenn das einer der besten Kenner von Nestroys Werken und einer der Hauptherausgeber der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe schreibt, dann ist das, gegen den Wortlaut, weit mehr als eine subjektive Aussage. Nach den zahlreichen Beiträgen, die Yates zu dieser „bedeutendsten editorischen Leistung“ in Österreich im 20. Jahrhundert (Wendelin Schmidt-Dengler) geliefert hat, legt er nun eine kenntnisreiche, mit 280 Seiten Fließtext kompakte, über Werkinhalte souverän gebietende, die Leser nicht überfordernde Biografie vor. Der Band ist vom Verlagsbüro Lehner mit Sorgfalt gestaltet, die ausgewählten Abbildungen – eine Reihe davon in Farbe – tragen das Ihre zum Leseverständnis bei.

Yates hat seit langem gewusst, spätestens seit 1997 Hermann Böhm den Schwächen vorliegender biografischer Versuche nachgegangen ist, was für Erwartungen einer neuen biografischen Arbeit entgegengebracht werden. Er hat auch gewusst, dass die meisten der erhaltenen Briefe Theaterangelegenheiten behandeln. Daher ist Yates' Darlegung der Quellenlage (S. 7–13) wichtig, um Erwartungen zu dämpfen. Aber er hat auch klargestellt, dass Resignation fehl am Platz wäre, dass Nestroy nicht in einem Vakuum lebte (S. 10, 11) und man gut daran tut, das gesellschaftliche und geistige Klima, als Kontext für die Person, im Auge zu behalten. Gleichsam im Sinne einer Aufmerksamkeitslenkung weist Yates darauf hin, dass man sich nicht auf eine abspulende Ablaufbiografie (wenngleich die Chronologie eingehalten wird), sondern auf Schwerpunkte einstellen kann: auf 1832, als Nestroy im Theater an der Wien zu spielen anfing, auf 1835, als er mit *Zu ebener Erde und erster Stock* einen Durchbruch erlebte, auf die Jahre 1840 bis 1842, als die Meisterpossen, die heute noch Selbstläufer sind, aufgeführt wurden, und 1854, als Nestroys erfolgreiche Zeit als Direktor des Carltheaters begann. Doch werden nicht nur die Stücke der Schwerpunkt-Jahre, sondern durchaus auch andere behandelt oder zumindest genannt, ohne dass daraus nur Aufzählung wird. Im Kapitel „Satire und Kritik“ (S. 103–110) fallen viele Namen, werden Rollen, Rezensenten und Zeitschriftentitel ge-

nannt, ohne dass dieser Abschnitt zum Überblättern einlädt. Besonders in den Kapiteln „Jugend in Wien“ und „Wanderjahre: das Werden eines Komödianten“ führt Yates vor, wie man auch für die frühen Jahre Nestroys (leider lückenhafte) Rollenverzeichnisse und anderes verfügbares dokumentarisches Material nutzen kann. Ins 4. Kapitel, das ein gutes Beispiel ist für Yates' Fähigkeit, Belegmaterial mit flüssigem Erzählen zu verbinden, sind auch zwanglos Erläuterungen über die Theater-Presse eingebaut. In diesem Kapitel (S. 38–56) bündelt Yates den für den jungen Dramatiker aufschlussreichen „Meilenstein“ *Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid, die verfolgte Wittib*, die Umstände, unter denen *Nagerl und Handschuh* einer seiner größten Erfolge wurde, sowie den dritten Vertrag, den Carl Carl, der Direktor des Theaters an der Wien, mit Perspektiven auf Honorare und deren Anhebungen bis 1838, mit Nestroy abschloss. In diesem Abschnitt finden sich Erläuterungen darüber, was in den Zensureinmahnungen unter „Zote“ und dem stehenden Vorwurf der „Gemeinheit“ zu verstehen ist: keine sprachlichen, sondern gestengebundene Ausdrücke. Nur sehr indirekt, über Bemerkungen in Rezensionen, kann erschlossen werden, dass auf der Bühne etwas stattgefunden haben konnte, was man nach Michail Bachtin „Karnevalisierung“ nennen könnte.

Aufschlussreich sind Yates' Ausführungen über Nestroys Arbeitsweisen, über die er schon in der Einführung zu der von ihm herausgegebenen *Reserve* berichtet hat. Mehrere Male legt Yates aus, was schon Karl Kraus in seinem Großessay von 1912 über Nestroy schrieb: „Er ist umso schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt.“ Dass Yates nicht nur über das Vorlagen liefernde Londoner, sondern auch über das Pariser Theaterleben Bescheid weiß, kommt hinzu. (Der Nestroy-Forschung natürlich schon lange bekannt und vielleicht deshalb nicht erwähnt ist Duverts und Lauzannes *L'Homme blasé* als Vorlage zu *Der Zerrissene*. Aber vielleicht trug zum überwältigenden Erfolg dieser Meisterposse auch bei, dass, wie der Blasierte, auch der Zerrissene literarisch geläufig war. Seit Alexander von Ungern-Sternbergs heute vergessener Novelle *Die Zerrissenen* von 1832 war er ein Zeittyp.) Einige interessante Einblicke in zeitgenössische Theaterpraxis flicht Yates fast nebenbei ein, so z. B. (S. 223), dass Nestroy 1854 zum ersten Mal in einer stark gekürzten einaktigen Fassung von *Das Haus der Temperamente* gespielt habe, deren Text verloren gegangen ist. Dass Dramen gekürzt wurden, war bekannte Praxis (vgl. z. B. Schiller auf dem Burgtheater). Es waren dies Praktiken eines „Regietheaters“, die Gehalte eines Dramas verharmlosen und verändern konnten, immerhin aber nicht durch Hineinschreiben eigener Ergüsse, wie es (inzwischen in die Jahre gekommene) Jungregisseure heutzutage tun – „Regier“-Theater.

Wer mit der zeitgenössischen Aufnahme Nestroy'scher Stücke nicht vertraut ist, den überrascht doch, wie sich aus Yates' dargelegten Rezeptions-(= Rezensionen-)Zeugnissen Auf-und-ab-Kurven ergeben. Nestroy konnte sich unter den Augen seines Publikums und der Kritik – was nicht selten auseinan-

derklafft – keineswegs eines beständigen Beifalls erfreuen. Warum *Eine Wohnung ist zu vermieten* ... ausgezischt wurde, darüber spekuliert Yates nicht, sondern legt mögliche Gründe dar. Als Nestroy nach dem sehr erfolgreichen Stück *Zu ebener Erde und erster Stock* die einzige kritische Rezension unterkam, extemporierte er auf der Bühne eine Replik, deren genauer Wortlaut nicht fixiert ist, von der aber feststeht, dass er dafür drei Tage Arrest ausfasste.

Yates übernimmt für sein 9. Kapitel zwar die Bezeichnung „klassische Posse“ von Franz H. Mautner, erweitert sie aber. Die Stücke in der Zeit von 1840 bis 1842, die bis heute auf den Bühnen Selbstläufer sind, sind für ihn „satirische Komödien in der Form der ‚Posse mit Gesang‘“. In diesem Abschnitt hebt Yates unter anderem hervor, dass in diesen Stücken jene jungen Frauenfiguren auftreten, mit deren einfacher und natürlicher Rede Nestroy seiner Abneigung gegen gestelzte Sprache Ausdruck verliehen hat: Salerl in *Zu ebener Erde und erster Stock*, Salome in *Der Talisman*, Kathi in *Der Zerrissene*. Es gehört übrigens zu den Vorzügen von Yates' Darstellungsstil, dass er, wie Nestroy selbst, nichts von „geschwollenen Diskursen“ (nach *Unverhofft*, II, 13) hält.

Den Satiriker Nestroy charakterisiert Yates mit dem Hinweis auf Friedrich Schillers Begriff von Satire in *Über naive und sentimentalische Dichtung* und meint, das hätten die Kritiker sehr wohl beherzigen können (S. 103). Schon die Worte der Salerl aus *Zu ebener Erde und erster Stock* (I, 5), die Yates anführt, hätten dahingehend verstanden werden können, dass ein Satiriker, bevor er zum Satiriker wird, zuerst Realist sein müsse: „Man muß die Welt nehmen, wie s' is, und nicht, wie s' seyn könnt'.“ Man muss nicht unbedingt Figurensprache mit Autormeinung verwechseln, um an Georg Büchner erinnert zu werden. Zum Zeitpunkt der erfolgreichen Aufführung dieser Posse formulierte Büchner im fernen Zürich sowohl in einem Brief an die Familie als auch in seiner Novelle *Lenz* seinen fast deckungsgleichen Realismus-Begriff, eine der Überraschungen, mit denen Literaturgeschichte aufwarten kann.

Mit dem 1847 aufgeführten Stück *Der Schützling*, in dem Nestroy den Begriff des Fortschritts thematisiert und das Yates „eine der innovativsten Leistungen“ Nestroys nennt, kamen die konservativen Kritiker nicht zurecht. An die Aufführung schloss sich der Beginn der Fehde Nestroys mit der Zeitschrift *Der Humorist* des Moritz Gottlieb Saphir an, und wieder einmal standen, wie Yates ausführt, wegen der neuen, die technisch-industrielle Revolution anscheidenden Inhalte die Diskussionen um die Gattungsbezeichnung „Posse“ an.

Das 12. Kapitel behandelt die umstrittene Rolle Nestroys in der Revolution von 1848, obwohl nicht er, sondern sein Kollege Friedrich Kaiser das Banner für den Anbruch der neuen Verhältnisse schwenkte und nicht er die Theater für die neue Stimmung vergattern wollte. Den Theatererfolg dieses Jahres aber erzielte Nestroy mit *Freiheit in Krähwinkel*. Yates verweist zwar auf das Genre der Krähwinkeliade bei August Kotzebue, legt jedoch dar, dass Nestroy mit der Figur des Eberhard Ultra eine neue Art „Räsonneur“ geschaffen habe

(S. 175 f.) und dass dessen Auslassungen über die Zensur wesentlich zum Erfolg des Stückes beigetragen haben. Andererseits verweist Yates auf die von Nestroy auf Krähwinkel als „karikiertes Metapher für die Großstadt“ (S. 198) verteilte Skepsis, denn Ultras Schlussrede warnt vor der Reaktion. Er (und Nestroy) sollten Recht behalten, Ende Oktober bereiteten die kaiserlichen Truppen unter Windischgrätz der Revolution ein blutiges Ende. Das Carltheater und sein Direktor hatten die Revolution einigermaßen überstanden, für Nestroy setzte sich die Fehde mit Saphirs *Humorist* fort. Über die im Februar 1849 aufgeführte Posse *Lady und Schneider* erschien eine Kritik, die in Nestroy so viel Luft aufstaute, dass er in der *Theaterzeitung* sich ihrer entladen musste. Er schrieb jenen berühmten offenen Brief an Saphir, der als ein besonderes Zeugnis für Nestroys Verbindung von Witz und Sprachgewalt gelten darf. Diese Fehde zog sich ins Jahr 1850 weiter, sodass, da auch einige Misserfolge auf der Bühne dazukamen, Nestroy als Dramatiker galt, dessen Zeit „vorüber“ war. Dem war, wie Yates darlegt, nicht so: *Mein Freund* war durchaus erfolgreich. In diesen Abschnitt baut Yates interessante Ausführungen über das Walten der Zensur ein – schließlich befand man sich im sogenannten „Reaktionsjahrzehnt“. Nestroy argumentierte in einem Brief an den Zensor Matthias Janota, der wieder einmal „Zoten“ aufzuspüren meinte, mit der bekannten Wahrheit, dass auch die Wörter „Vater“ und „Mutter“ Zoten enthalten, denn schließlich verweisen sie auf Zeugung.

Nestroys letzter Erfolg als Autor war *Kampl*, sein längstes Stück überhaupt, aufgeführt 1852. *Heimliches Geld, heimliche Liebe* vom Jahr darauf reichte da nicht heran. Im Jahr 1854 erlitt Carl Carl einen Schlaganfall, und an seinem Theater kündigten sich Veränderungen an, doch starb er noch im selben Jahr. Eine Zwischenlösung in der Leitung des Theaters wurde dadurch beendet, dass Nestroy das Theater auf zehn Jahre pachtete und leitete. Er eröffnete mit *Das Mädrl aus der Vorstadt* und sprach, eine Art Friedensschluss wohl, einen von Saphir verfassten Prolog. Als Theaterdirektor spielt er weiterhin auf der Bühne, als einer der Stardarsteller an rund 1400 Abenden (S. 233 f.). Sind wir nicht überrascht zu erfahren, dass Nestroy als bedeutender Theaterdirektor – und anders als viele seiner Kollegen in der Theatergeschichte Österreichs bis heute – nie Regie geführt hat? Er verstand es zu delegieren, hatte mit Carl Treumann eine Zugkraft, konnte auf die Mitarbeit Marie Weilers weiterhin zählen (obwohl sie von seiner Affäre mit Caroline Köfer erfuhr und keineswegs eine stille Dulderin war), unternahm weite Reisen. Eine davon gibt Yates im Detail wieder – von Scheveningen nach Ischl war es z. B. ein wahres Potpourri an Fortbewegungsmitteln (S. 242).

Im Sommer 1860 gab Nestroy die Leitung des Carltheaters ab, erhielt, nach einer Aufführung zusammengestellter bunter Szenen, ausgiebigsten Abschiedsbeifall und ging nach Graz. Er, der von Sterbensfurcht Geplagte, setzte genaue Anweisungen auf, was im Falle seines Ablebens zu geschehen habe (S. 263). Sich von der „steinernen Gruft zur eisernen Kassa“ wendend, ordnete er auch

seine Hinterlassenschaft, Marie Weiler wurde seine Universalerbin. Nichtsdestoweniger gastierte und spielte er weiter. Einen Schlaganfall am 18. Mai 1862 überlebte er um sieben Tage.

Die Übersicht über Leben und Werk befähigen Yates, am Ende, „trotz der fragmentarischen Dokumentation“, die Nachrufe kritisch zu sichten und eine kompakte Zusammenfassung zu geben. Dabei folgt er, ob mit Intention oder nicht, einigen Topoi aus der „Findekunst“ der klassischen Rhetorik (womit deren gespeicherte Brauchbarkeit für Personencharakterisierungen bestätigt wird): Herkunft und Familiengeschichte – eher traurig; geistiges Umfeld – die gegensätzlichen Einflüsse auf ihn durch Liberalismus und konservative Denkweise vieler seiner Kritiker; Neigungen (*animi natura*) – Schüchternheit im Privaten, Schwächen wie die Neigung zum Piquet, einem anspruchsvollen, nichtsdestoweniger hasardösen Kartenspiel; Wesensart – von Ungeduld bis fallweise Jähzorn gegenüber dem Publikum („die Canaille“), aber auch Herzengüte und Großzügigkeit. Von Nestroys Körperlichkeit (*habitus corporis*), seiner „charakteristischen Beweglichkeit und Ausdruckskraft“ (S. 275, 276), die wiederum seinen „karikierenden Darstellungsstil“ ermöglichte, zeugen Abbildungen.

„Mein Nestroy“, wie Yates zu Anfang betont hat, wird durch diese Biografie der Nestroy aller, ein fester biografischer und theaterhistorischer Rahmen für weitere Studien.

Karlheinz Rossbacher

Januskopf mit Knollennase

Renate Wagner: *Der Störenfried. Johann Nestroy – ein Theaterleben*. Wien: Kremayr & Scheriau 2012. 256 Seiten. Zahlreiche SW-Abbildungen. ISBN 978-3-218-00836-5. € 24.

„*Der kluge Mann der Gegenwart sagt: Was hat denn die Nachwelt für mich getan? Nichts! Gut, das nämliche tu' ich für sie!*“ Das lässt Johann Nestroy eine seiner Bühnenfiguren sagen, doch in seinem Fall stimmt es jedenfalls heute, 150 Jahre nach seinem Tod, nicht mehr. Über Nestroy und sein Werk gibt es Literatur in Hülle und Fülle, wer heute also eine Nestroy-Biografie schreibt, kann einerseits kaum etwas grundlegend Neues ans Tageslicht bringen – die persönlichen Erinnerungsdokumente sind spärlich –, andererseits die bekannten Fakten aber doch durch viele Detailerkennnisse ergänzen, die sich in der reichen Forschungsliteratur und in den zahlreichen Bänden der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe finden. Wenn man sie denn dort suchen würde.

Die Kulturjournalistin Renate Wagner, Autorin einer Biografie über Fer-

dinand Raimund und eines Nestroy-Lexikons,¹ spricht in ihrem Vorwort von „Hekatomben von Sekundärliteratur“, unter denen der Mensch Nestroy und sein Dasein zu verschwinden drohten. Sie möchte „[s]eine Lebensgeschichte von der Wiege bis zur Bahre [...] erzählen“ (S. 9), wobei der „Alltag einer ganz spezifischen Theaterwelt mit ihren enormen Sachzwängen, die seine Existenz bestimmte, ihren Beitrag zur Schilderung zu leisten hat.“ (ebd.) Gliederungsprinzip ist die Reihenfolge der Theaterstücke von 1827 bis 1862: „An diesen Stücken entlang bewegte sich sein Leben, sie sind mehr oder minder die einzigen ‚Stationen‘ Nestroys, um sie herum gruppierte sich seine Existenz. Das Wie, Was, Warum dieser Stücke erzählt über ihn.“ (S. 10) Wagner begnügt sich aber nicht damit, Nestroys Lebenslauf stückechronologisch darzustellen, sie zielt aufs Ganze: „Wer war Nestroy? Wie war er? Wie funktionierte sein Leben?“ (S. 9) Schon hier kommt sie zu einem Schluss, der die Biografie eigentlich überflüssig macht: „Man muss sich im Grunde nur seine Rollenfotos ansehen, diesen schlaksigen Mann mit den stechenden Augen, dessen ganze Haltung eine einzige Herausforderung darstellt, oft grotesk verzerrt, das Gegenteil eines sanften, ruhigen Schönheitsideals der Epoche, um mühelos zu begreifen, wie er auf seine Mitwelt gewirkt haben muss und wer dieser Nestroy war: der politisch unkorrekte Störenfried, der die biedermeierliche Blümchentapete zerfetzte. Dabei hat er gedanklich und sprachlich weit über seine Zeit hinaus gezielt – und ist bei uns angekommen.“ (S. 10) Das ist nicht falsch, aber doch vereinfachend, wie denn Renate Wagner überhaupt mehr zu griffigen, journalistischen Formulierungen als zur Präzision und Differenzierung neigt. Das Biedermeier war nicht nur die Blümchentapete, auch Wenzel Scholz, der dicke Komiker an Nestroys Seite, entsprach nicht dem angeblich „sanften, ruhigen Schönheitsideal der Epoche“, das ohnehin für Komikerrollen in Possen nur beschränkte Gültigkeit hatte. Dass Nestroy auf seinen Rollenbildern jedoch eine Knollennase gehabt habe, wie Wagner behauptet, ist nicht nachvollziehbar: „Der Nestroy der Rollenbilder, die zum allergrößten Teil karikaturistisch gehalten sind, sehen [sic!] anders aus: Da wird man, abgesehen von einer knolligen Nase, die immer betont wird, vor allem auf verrenkte Körperhaltungen aufmerksam, die ihn von jeglichem konventionellen ‚guten Aussehen‘ weit entfernen.“ (S. 19) Dass Nestroy durch sein Spiel und seine Stücke aber die Grenzen des zu seiner Zeit Üblichen sprengte, das arbeitet Wagner gut heraus. Nach der Lektüre des Buches hat man tatsächlich den Eindruck, dem Leben eines „Workaholic“, wie Nestroy schon im Klappentext zeitgeistig genannt wird, gefolgt zu sein, dessen schiere Gedächtnis- und Arbeitsleistung heute unvorstellbar ist – obwohl die Frage erlaubt sein muss, ob jemand, der unter solch ausbeuterischen Arbeitsverhältnissen wie Nestroy und seine Kollegen bei Carl Carl arbeiten musste, tatsächlich ein „Workaholic“ war oder nicht eher eine Art Sklave der Theaterindustrie. Wagner übernimmt auch

1 Renate Wagner, *Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*, Graz, Wien, Köln 2001.

das tradierte Bild von Nestroy als notorischem Frauenhelden, obwohl strenggenommen nur eine einzige Affäre, die mit Caroline Köfer, als solche durch Dokumente ausführlich belegt ist, und ergeht sich auf diesem Gebiet, wie auch anderswo, gerne in Spekulationen. So heißt es z. B. auf S. 233: „Wenn er eine Stecknadel an einem Damenkostüm wahrnimmt, verursacht es ihm (nach ihrer [Anna Grobeckers, U. L.] Aussage) wahre Nervenzuckungen ... (Kann sein, dass er ein ‚Grapscher‘ ist, der sich da schon blutige Finger geholt hat?)“ Oder: „Wenn es stimmt, dass gerade um diese Zeit [als Nestroys Kinder vom Kaiser legitimiert werden, U. L.] der Vater einer am Carl-Theater beschäftigten Schauspielerin eine Vaterschaftsklage gegen Nestroy einbringt, dann bestätigt dies wieder nur den Januskopf – hier Bürger, dort Pan.“ (S. 234) Hier, wie an manch anderer Stelle, treibt Wagners Stil skurrile Blüten: Den (sexuellen) Gegensatz zwischen Bürger und Pan gerade am Kopf festzumachen, entbehrt nicht der unfreiwilligen Komik.

Das führt zur Grundfrage für jeden Biografen: dem Umgang mit den Quellen, und hier zeigt sich der journalistische Ansatz von Wagner deutlich: Weder wird diese Frage irgendwo diskutiert (es gibt nur den pauschalen Verweis auf „Hekatomben von Sekundärliteratur“) noch wird irgendetwas belegt. Das Buch hat keine einzige Fußnote. Am Ende finden sich zwar eineinhalb Seiten mit weiterführender und verwendeter Literatur, aber im Einzelnen müssen der Leser und die Leserin der Autorin einfach glauben. Und dieser Glaube wird einigermaßen erschüttert, sobald man beginnt, einzelne Aussagen nachzuprüfen. Hierzu ein paar Beispiele:

Die Unstimmigkeiten beginnen zwar nicht gerade mit der Geburt, aber bereits mit der Taufe: Wagner schreibt, dass Nestroy in der Michaelerkirche getauft wurde (S. 11), gleich das erste Dokument im Dokumentenband der HKA (die bei „weiterführender Literatur“ zitiert wird) belehrt aber eines Besseren: Dort steht „Im Hause getauft.“² Überhaupt lässt Wagner Vieles im Ungefähren und erlaubt sich manche Ungenauigkeit: So zeigt bereits die zweite Abbildung im Buch nicht, wie Wagner schreibt, „Eines der vielen Rollenverzeichnisse“ (S. 17), sondern ein Theatermanuskript fremder Hand – also nicht einmal Nestroys Handschrift – zum *Zauberer Sulphur*, in *Stücke 6* der HKA, S. 364, abgebildet. Die Abbildung auf S. 177 mit Nestroy und Scholz im Jahre 1848 ist seitenverkehrt abgedruckt. Über die Zeit in Amsterdam heißt es: „Nestroy wird sich hier seine Gage schwer verdienen. Einmal tritt er 47 Spieltage hintereinander auf ...“ (S. 19). Das klingt wie Sklavendienst, wenn man aber bedenkt, dass in Amsterdam am Montag, Mittwoch und Samstag gespielt wurde, dann heißt das lediglich, dass Nestroy vier Monate lang drei Mal pro Woche gesungen hat. Auch über die antisemitischen Unruhen im Deutschen Theater erfährt man bei Wagner nichts Genaues: „(wobei die jüdische Gemeinde so vehement agiert wie ihre Gegner)“ (S. 20), obwohl es hier sogar aus Nestroys Feder eine interessante und viel detailliertere Schilderung gibt. Aus den Erträgen des *Lum-*

2 *Dokumente*, 8.

pacivagabundus konnte sich Direktor Carl Carl (Wagner schreibt Carl Carl) nicht nur „eine Villa in der Gloriettegasse in Hietzing“ kaufen (S. 56), sondern gleich mehrere Häuser, die im Volksmund das „Lumpazidörfel“ hießen.³ Der Zusammenbruch vor dem Gemälde von Muller erfolgte auch nicht im Louvre, sondern in der Luxembourg-Galerie, wie es im Nekrolog von Michael Klapp heißt.⁴

Wie gut es gewesen wäre, auch den einen oder anderen Aufsatz in den *Nestroyana* zu lesen, wird am Schluss deutlich: Hier zeigt Wagner fast ganzseitig, also sehr plakativ, eine Fotografie Nestroys, unter der steht: „Vermutlich das letzte Bild Nestroys, in seinem Todesjahr aufgenommen, zeigt den 61-jährigen als ausgelaugten, todmüden Mann.“ (S. 245) Im Text wird dieser Eindruck noch unterstrichen: das Bild sei „vielleicht das letzte Foto eines erschütternd müde wirkenden, alten Mannes.“ (S. 244) Wie Hans Schreiber 2007 gezeigt hat, handelt es sich dabei nicht einmal um ein Foto „nach der Natur“, sondern um „die photographische Reproduktion eines gezeichneten bzw. gemalten Bildes. [...] Sollte es sich tatsächlich um Nestroy handeln, dann hätte sich sein Äußeres gegenüber der kurz zuvor entstandenen Klee-Portraitserie sehr sichtbar verändern müssen, wofür es allerdings keinerlei Beweise gibt. Näherliegend ist, sofern es sich beim Abgebildeten überhaupt um Nestroy handelt, dass der Schöpfer des auch künstlerisch nicht gerade überzeugenden Bildwerks das Angerer-Portrait Nestroys im Pelzrock [...] als Vorlage benutzte, Haltung und Gesichtszüge des Dargestellten veränderte und so seine persönliche Vorstellung von einem gealterten Nestroy zum Ausdruck bringen wollte.“⁵ Quellenkritik statt Erschütterung wäre besser gewesen, zumal sich durch die Hintertür des Gezeigten auch noch ein moralischer Unterton einschleicht: So, nämlich als „ausgelaugter, todmüder Mann“, endet ein notorischer Störenfried, Workaholic und Schürzenjäger. Ein Rührstückende, das Nestroy wahrlich nicht verdient hat.

Die Informationen über die Theaterstücke sind ebenfalls sehr summarisch. Ein Beispiel: Auf S. 45 fragt Wagner: „Was also liefert Nestroy für die Carl-Bühne? Sehen wir uns die Stücke bis zum *Lumpazivagabundus* an, um eine Vorstellung zu gewinnen, nach welchen Vorgaben und Gesetzmäßigkeiten Gebrauchsdramatik entsteht.“ Über *Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adel-*

3 Vgl. dazu den Brief von Margaretha Carl vom 3. Februar 1835 an Charlotte Birch-Pfeiffer: „Carls Häuser in Hietzing waren schon vergangenes Frühjahr fertig, und wurden im Sommer schon bewohnt“. In: „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?“ *Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6), Wien 2004, S. 73.

4 *Dokumente*, 394.

5 Hans Schreiber, ‚Nestroy und die Photographie‘, *Nestroyana* 27 (2007), S. 114–152, hier S. 135 f. Auch in Heinrich Schwarz, *Johann Nestroy im Bild. Eine Ikonographie*, Wien, München 1977, S. 64, steht das fragliche Bild aus dem Bildarchiv der ÖNB unter Nr. 56 als „(nach Zeichnung oder übermalter Fotografie) 1861/62“.

heid, die verfolgte Wittib, Nagerl und Handschuh und Zampa oder die Braut von Gips erfährt man aber lediglich, dass es Parodien sind – worum es in diesen Stücken geht oder wie diese Parodien funktionieren, wird nicht untersucht. Auch die Bemerkungen über viele andere Stücke sind sehr allgemein gehalten. Oder schlichtweg falsch: So heißt es über den Inhalt von *Der alte Mann mit der jungen Frau*: „Es ist die Tragödie eines alten Mannes, der – eine wahrlich noble Seele – seine junge Frau in Güte mit dem jungen Mann, den sie liebt, zusammenführt – eine nicht unbedingt Nestroy'sche Geschichte. Andererseits wird darin sehr viel politisiert, da es sich bei dem jungen Mann um einen flüchtigen 1848er-Revolutionär handelt [...]“ (S. 189). Weder führt der „alte Mann“ seine „junge Frau“ mit deren Liebhaber zusammen, noch ist dieser ein 48er-Revolutionär. Ein Blick in die HKA hätte zudem noch die Information geliefert, dass das Stück nicht „im Frühjahr 1849“ (ebd.) geschrieben wurde, sondern früher.⁶

Bei einer Biografie mit dem Untertitel „Ein Theaterleben“ hätte man sich auch eine genauere Wiedergabe des zeitgenössischen kritischen Echos auf die Stücke erwartet, mit Zitaten, die heutzutage mühelos in den Bänden der HKA nachzulesen sind und die gerade für das Zeitkolorit und für Nestroys Kampf mit den Rezensenten aussagekräftige Belege geliefert hätten. Der O-Ton wäre allemal besser als ungefähre Zusammenfassungen. Aber auch hier bleibt Wagner stets summarisch und meist knapp. Auch die gängige Einschätzung, dass Nestroy kein guter Theaterdirektor war, dürfte nach Yates' Aufsatz *Der gutmütige Theaterdirektor. Die Anfänge von Nestroys Leitung des Carltheaters* aus dem Jahr 2007⁷ nicht mehr haltbar sein.

Alles in allem ist Wagners Biografie zwar um Lebendigkeit und Anschaulichkeit bemüht, aber ziemlich pauschal, um nicht zu sagen: oberflächlich; in einigen Punkten bleibt sie hinter dem aktuellen Wissensstand zurück. Uneingeschränkt zu empfehlen ist sie eigentlich nur Liebhabern des Ungefähren und der drei Punkte: Diese Interpunktions-Marotte, Kennzeichen dafür, dass ein Gedanke nicht zu Ende gedacht wurde und im Vagen hängen bleibt, findet sich auf fast jeder Seite, manchmal sogar viermal (S. 135).

Ulrike Längle

6 „Die Behauptung, *Der alte Mann mit der jungen Frau* sei ‚nachweislich‘ im Sommer 1849 entstanden, läßt sich nicht halten. Nestroy hat das Stück viel früher begonnen und fertiggestellt; [...]“. *Stücke* 27/1, 96.

7 In: *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 27–38.

Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness. Hg. von Marie-Theres Arnbom, Kevin Clarke und Thomas Trabitsch. Wien: Brandstätter Verlag 2011. 294 Seiten, durchgehend illustriert. ISBN 978-3-85033-581-2. € 39,90.

Es ist seltsam, dass gerade jene Theaterformen, die dem zahlenmäßig größten Publikum das meiste Vergnügen bereitet haben, so selten in den Fokus der Wissenschaft geraten. Was die Operette betrifft: Liegt es an der Quellenlage? Liegt es an der Unkenntnis gegenüber der satirisch-erotischen Operette? Liegt es am schlechten Ruf, den sich zumal die sentimentalisierte Operette in den letzten 100 Jahren bei jenen Zuschauern und Forschern eingehandelt hat, die lediglich die Dekadenzerscheinungen mitbekommen haben, denen die Gattung im Lauf des 20. Jahrhunderts, zumal seit 1933, ausgesetzt war? Aber gibt es das überhaupt: „die“ Operette? Und bezeichnet die Wandlung „der“ Operette zumal nach dem Zweiten Weltkrieg nicht eine weitere Transformation einer Gattung, die eindeutig nicht zu definieren ist? Was sie eigentlich für die Wissenschaft, die sich seit geraumer Zeit für Differenzierungen kulturellsozialer Phänomene zwischen „Oben“ und „Unten“ interessiert, attraktiv machen müsste?

Fragen über Fragen. Nicht dass ein Sammelband wie der nun vorliegende, ein mit seltensten Bilddokumenten üppig ausgestatteter Katalogband einer Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums, die anlässlich der Aufarbeitung des Nachlasses des legendären Wiener Operettensängers und -intendanten Hubert Marischka inszeniert wurde, nicht dass eine Text- und Bild-Anthologie all diese Fragen beantworten könnte. Entscheidend bleibt die Vielfältigkeit, mit der die verschiedensten Auf- und Ansätze das Phänomen „Operette“ ausleuchten. Nestroy und das Wiener Volkstheater spielen hierbei eine grundlegende (wenn auch im Rahmen aller Beiträge nicht die gewichtigste) Rolle, denn Nestroy und seine Kollegen haben mit ihren zahlreichen Adaptionen der Operetten Jacques Offenbachs zur Genese der Gattung Wesentliches beigetragen. Dieser Aspekt wird von Marion Linhardt erläutert, die wichtige Bücher zur Operette vorgelegt hat; in Zusammenhang mit den *Nestroyana* ergibt sich also eine spartenübergreifende Betrachtung, die nicht mehr absurd anmutet, wenn man die Abhängigkeiten der beiden Welten – hier das sich aus den verschiedensten Quellen speisende populäre Lachtheater, dort die sich in Frankreich bedienende frühe Wiener Operettenkultur – genauer ins Auge fasst.

Als Hauptumschlagsort hat sich das Carltheater bewährt, wo 1858 unter der Direktion Nestroy die *Hochzeit bei Laternenschein* und *Das Mädchen von Elisonzo*, 1859 *Die Zauberbergeige* und *Die Savoyarden* (alle in der Bearbeitung Carl Binders), gleichfalls 1859 *Schubflicker und Millionär* und *Der Ehemann vor der Thüre* herauskamen. 1863 folgte, im neu eröffneten Treumanntheater, *Tschin-Tschin* (nach *Ba-Ta-Clan*); weitere Adaptionen schlossen sich an. Als Übersetzer der Offenbachianen hat sich Carl Treumann, der Direktor des gleichnamigen Theaters, verdient gemacht, da er das Genre des musikalischen

Volksstücks mit seinen modernen Bearbeitungen aufs Niveau eines vergnügungssüchtigen wie gewitzten Großstadtpublikums hievte. Nestroy vervollkommnete diese Tendenz, als er in *Orpheus in der Unterwelt* den Jupiter gab und 1862 mit *Häuptling Abendwind* sein letztes Stück vorlegte. Außerdem kreierte er den Wiener Pan in *Daphnis und Chloe* und die Jungfer Barbara Kletzenstingl in *Die Damen vom Stand*.

Marion Linhardt hebt die Bedeutung dieser über ein Dutzend Offenbachianen hervor, indem sie den Paradigmenwechsel erläutert, der das Wiener Volkstheater von Grund auf umkremplete. Sie plädiert dafür, die Operettisierung Wiens nicht – im Sinne der zeitgenössischen und noch der späteren Kritiker – als Degeneration eines angeblich „originalen“ Populärtheaters zu charakterisieren, sondern den Modernisierungsschub, den das Wiener Theater durch die französischen Operetten erfuhr, als Stimulans für das Wiener Theater an sich zu begreifen. Die „Musa vulgivaga“, wie der Volksstückdichter Friedrich Kaiser das ausländische Material nannte, war schließlich bei Nestroy und seinen Kollegen auf einen äußerst fruchtbaren Boden gefallen, der der Gattung Operette bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zu einer ungeahnten Popularität und zu einem Formenreichtum sondergleichen verhelfen sollte. Tatsache ist, dass schon das Wiener Vor-Operettentheater französischen Einflüssen offen gegenüberstand. *Der Talisman*, *Der Zerrissene* und andere Stücke: sie basieren bekanntlich auf Comédies-vaudevilles. Es ist ein Verdienst des Bandes, auf diese internationalen Zusammenhänge und Abhängigkeiten zu verweisen, ohne das je Eigene der Bearbeitungen zu bagatellisieren, die die letzte Schaffensphase Nestroys so typisch markieren. Schon lange vor Ende des Jahrhunderts war der Unterschied zwischen dem „Volkstheater“ und der neuen Operette übrigens obsolet geworden, womit sich Nestroy, Treumann, Binder und all die anderen als Avantgardisten ersten Ranges erwiesen.

Den avantgardistischen Rang einer Gattung herauszustellen, die ursprünglich „nichts für Betschwestern, spröde alte Jungfern und Hypermoralisten“ war, wie es 1885 in der *Süddeutschen Theaterzeitung* hieß, ist ein Verdienst von Forschern wie Kevin Clarke, der den pornografischen Aspekt zumal der französischen, für die Upper Class konzipierten Operetten analysiert hat. Der Sammelband schlägt eine Schneise in soziologische wie künstlerische Entwicklungslinien, indem er den Weg der Operette im groben chronologischen Verlauf nachzeichnet. Eher Chronikalisches steht neben Analytischem, das zwischen unverhohlener Sympathie und kühler Ablehnung changiert. So scheint mir Stefan Freys Kritik an einer Musiktheaterform, die in der Ära Lehárs und Straus' angeblich nur des Kapitalerwerbs wegen praktiziert wurde, zu sehr auf die humorlosen wie einäugigen soziologischen Theoreme Adornos zu verweisen, als dass sie im Blick auf das Ganze und seine enorme Vielfältigkeit taugen würden. Selbst Karl Kraus, der ein vehementer Kritiker der Operette seiner Zeit war, dürfte weniger radikal gedacht haben, indem er immerhin noch – in Abwehr – den Text ernst nahm. Es erstaunt, hat doch Frey mehrere „Ope-

rettenkönigsbiografien“ geschrieben, die dem Thema weniger einseitig nahe kamen. Es verwundert dagegen nicht, dass noch in der „Illusion des Surrogats“ (Frey) jene Kunst durchschimmert, die es – so Stefan Schmidl – auf die ihr eigene Art mit der Realität aufnimmt. Relevanz hat Freys warenwirtschaftsorientierte Deutung dort, wo schon von den zeitgenössischen Kritikern (und Produzenten!) das Geschäftsinteresse gegenüber der „wahren Kunst“ betont wurde – was Meisterwerke niemals ausschloss.

Es kann nicht Aufgabe einer Besprechung der *Nestroyana* sein, den Weg der Wiener und der internationalen Operette – zwei Genres, die sich beständig kreuzten – bis hin zum Musical zu umreißen; dem Leser und Betrachter sei der Band schon deshalb empfohlen, weil hier mit einem meist unelaborierten Vokabular und schönen Bilddokumenten für eine Gattung geworben wird, die ebenso vielfältig ist wie das sogenannte „Volkstheater“. Wer mehr über Ernst Reiterers – im Jahre 1918 im Carltheater uraufgeführte – Operette (genauer: ein „Singspiel“) *Johann Nestroy* erfahren will, sollte Marion Linhardts Aufsatz studieren, der 2011 in *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption* (hg. von Ulrike Tanzer) erschien. Verwiesen sei auch auf jene Operette, die in der Volksoper noch vor der langfristig wirksamen, alle satirischen und modernen Tendenzen eliminierenden Okkupation der deutsch-österreichischen Operettenwelt durch die nationalsozialistische Kulturpolitik herauskam: *Freut euch des Lebens*, eine Pasticcio-Operette mit Musik von Johann und Josef Strauß von Bernhard Grün nach *Einen Jux will er sich machen*. Dass ein Stück von Nestroy zur Vorlage für eine Operette werden konnte, ist durchaus nicht sonderbar: im Lichte der Alt-Wien-Renaissance konnte auch ein Nestroy dem Neo-Biedermeier ausgeliefert werden – das doch nur *eine* Spielart einer Gattung ist, die zwischen Avantgarde und Populärkultur kaum auf einen definitorischen Punkt zu bringen ist. Dass Nestroy an der Entstehung des Genres, das 100 Jahre lang unerhört vital war, elementar beteiligt war: auch dieser Hinweis findet sich in diesem Band, der geeignet sein könnte, der meist zu Unrecht gescholtenen, gelegentlich zu Unrecht ernst genommenen Operette neue Freunde zuzuführen.

Frank Piontek

Evelyn Zechner: „*Kasper saust von Sieg zu Sieg*“. *Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*. Graz: LiTheS 2011 (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Sonderbd. 2). 164 Seiten. ISSN 2071-6346 (http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege_11_sonderbd_2/sonderbd_2_gesamt.pdf; Druckexemplare werden auf Anfrage gegen einen Unkostenbeitrag abgegeben; Kontakt: Beatrix Müller-Kampel, Universität Graz).

Das trifft sich heute wirklich gut,
Ich hab grad meine Prügelwut,
Schau her – die Arme recke ich,
Den Feind zu Boden strecke ich,
Hurra, hurra! Jetzt gehts in Krieg,
Der Kasper saust von Sieg zu Sieg.

Das Zitat steht der zu rezensierenden Arbeit als Motto voran, und der letzte Vers bildet ihren Haupttitel. Es wurde dem Handpuppenspiel *Kasperle zieht in den Krieg* von Felix Renker entnommen und ist insofern signifikant, als es die für das *feldgraue Kasper(l)e theater* charakteristische Strategie zur Politisierung des Jahrmarktspuppentheaters gut erkennen lässt: Die notorische Prügelwut der lustigen Figur wird kanalisiert, indem man ihre traditionellen Gegenspieler gegen ein die Kriegsgegner des Reiches und der Donaumonarchie verkörperndes Figurenarsenal austauscht. Statt Richter, Henker, Tod und Teufel sind es nun Russen, Engländer und Franzosen sowie die Kolonialsoldaten der letzteren, die nach dem genretypischen Schlagabtausch leblos auf der Spielleiste zurückbleiben oder vom Kasper(l) überlistet und gefangen genommen werden. Das Handlungsmuster ist also denkbar einfach, der Verlauf des Geschehens für die Zuschauer vorhersehbar wie ein Ritual – und in dem zitierten Beispiel tun die durchgängig verwendeten Knittelverse ein Übriges, um diesen Eindruck zu unterstreichen. Kaum vorstellbar erscheint es allerdings, dass das Stück im angenommenen Publikationsjahr der Sammlung *Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater*, in der es erschienen ist, noch gespielt worden sein sollte. Die Akzeptanz für hurrapatriotische Parolen – auch in noch so gefälliger Einkleidung – dürfte 1918 wohl einen Tiefpunkt erreicht haben.

Die Verfasserin dieser als Masterarbeit am Institut für Germanistik der Universität Graz entstandenen Studie hat gründlich recherchiert und aus diversen Quellen Informationen zum Einsatz des Puppentheaters zur Unterhaltung der Frontsoldaten zusammengetragen. Die von ihr ausgewählten Stücke sind überwiegend zwischen 1914 und 1916 erschienen, teilweise wurden sie allerdings erst im Nachhinein dokumentiert, und überhaupt gibt es eine ganze Reihe gedruckter Quellen zum *feldgrauen Kasper(l) theater*, das in der Puppenspiel-Literatur der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg mit Interesse aufgenommen

und später von den einschlägigen nationalsozialistischen Aktivisten als Vorbild reklamiert wurde. Sämtliche in der Arbeit behandelten Stücke sind übrigens (wie auch die Arbeit selbst) im Internet verfügbar, in einer Online-Edition der Verfasserin auf der Website der *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* (<http://lithes.uni-graz.at/texte.html>). Im Anhang finden sich Kurzbiografien zu fünf Autoren, beim sechsten konnte die Verfasserin das Pseudonym nicht entschlüsseln. Vier von ihnen sind zwischen 1867 und 1878 geboren, gehören also einer von den diversen lebensreformerischen und kulturkonservativen Bestrebungen der Jahrhundertwende geprägten Generation an. Deutlich älter ist lediglich der Frankfurter Architekt und Mundartdichter Adolf Völckers; es würde sich anbieten, zu untersuchen, inwieweit die unterschiedlichen generationenspezifischen Prägungen sich in den Texten ausdrücken. Regional ist die Spannbreite ziemlich groß; die Verfasser kommen aus Hamburg, Frankfurt, Leipzig, Naumburg und Graz, und in allen Texten wird (in mehr oder minder großem Umfang) mit dialektalen Elementen gearbeitet. Keiner der Autoren war als berufsmäßiger Puppenspieler tätig, stattdessen verdienten sie ihren Lebensunterhalt in verschiedenen bürgerlichen Berufen und publizierten daneben vorzugsweise Texte, die zu Vortrag oder Inszenierung durch Laienspieler bestimmt waren. Die politische Ausrichtung vor und nach dem Ersten Weltkrieg scheint keineswegs einheitlich gewesen zu sein; zwei der Autoren, Felix Renker und Ernst Heinrich Bethge, publizierten zeitweise im Arbeitertheaterverlag A. Jahn (vgl. meine 1992 erschienene Dissertation *Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation. Wandlungen eines Laienspielautors in Kaiserreich, Weimarer Republik und NS-Deutschland*).

In ihrer Einleitung schreibt die Verfasserin – im Rekurs auf Forschungen von Lars Rebehn und Olaf Bernstengel – auch über die Kriegsthematik im Volkspuppentheater des 19. Jahrhunderts und über den Auftritt der Bille'schen Marionettenbühne als Fronttheater. Die Quellenlage ist in diesem Bereich viel komplizierter, weil die Stücke anders als die sozialpädagogisch ambitionierten und politisch oft bekenntnishaften Handpuppen-Spielvorlagen für Laiendarsteller in aller Regel nicht gedruckt wurden. Dennoch sollte auf dem derzeitigen Stand der Puppenspielforschung eigentlich ein Vergleich dieser Theaterpraxis mit der des *feldgrauen Kasper(l)theaters* möglich sein. Zu dieser Möglichkeit trägt nicht zuletzt vorliegende Arbeit bei, die den Forschungsstand in einem auf den ersten Blick ein wenig peripher erscheinenden, in mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht jedoch hochinteressanten Spezialgebiet der Kultur- und Theatergeschichte gut sichtbar werden lässt. Allein das Erschließen der schwer auffindbaren Sekundärliteratur ist ein Verdienst, das die Rezensentin, die vor gut 30 Jahren ihre ersten wissenschaftlichen Gehversuche in angrenzendem Terrain unternahm, uneingeschränkt zu würdigen weiß.

In zweierlei Hinsicht erschiene im Anschluss an diese Arbeit eine präzisere Verortung ihres Untersuchungsfeldes wünschenswert:

- hinsichtlich der Unterscheidung verschiedener „Handschriften“, Vor-

bilder und Strategien ihrer Funktionalisierung (die Arbeit bietet lediglich eine Zusammenschau des Figurenensembles),

- hinsichtlich der sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Verortung (die in der Arbeit herangezogenen Begriffe des nationalen Habitus nach Norbert Elias und der Kollektivsymbolik nach Jürgen Link bedürften zumindest einer Spezifizierung).

Auf diese Weise würden vielleicht Zusammenhänge zwischen dem angestammten Antiautoritarismus der lustigen Figur und den sozialutopischen Implikaten der Kriegsbegeisterung im Milieu der lebensreformerischen Bewegungen erkennbar werden, einem Umfeld, das allem Anschein nach das *feldgraue Kasper(l)theater* erst hervorgebracht hat. Und nicht zuletzt sollte der Umstand, dass dieses sich doch in viel größerem Ausmaß in Deutschland als in Österreich etabliert hat, zu vergleichenden Überlegungen (auch mit Blick auf den nationalen Habitus) Anlass geben. Es kommt nicht allzu oft vor, dass eine Hochschulabschlussarbeit soviel Diskussionsstoff liefert wie diese. Vielleicht bringt das Jahr 2014 ja eine Gelegenheit, die Diskussion über das *feldgraue Kasper(l)theater* noch weiterzuführen.

Gina Weinkauff

40 Jahre Nestroy in Schwechat. Hg. von Christine Bauer. Grafische Gestaltung: Lori Trauttmansdorff. Schwechat: Eigenverlag 2012. 208 Seiten. € 15 (Versandkosten: € 3).¹

Bei den Vorbereitungen zum 40-jährigen Jubiläum der Nestroy-Spiele in Schwechat hatte die Organisatorin Christine Bauer eine weitere Idee: als ein Parallelprodukt des Rückblicks auf 40 Jahre Nestroy-Spiele die im Archiv der Theatergruppe und in privaten Fotoalben der Spieler schlummernden Bilderschätze wieder zu erwecken und der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Dafür waren mehrere Tausend Fotos zu sichten und einzuscannen.

Herausgekommen ist dabei ein querformatiger, rot eingebundener Band von mehr als 200 Seiten mit Texten und Fotos auf hochwertigem Papier, der dazu noch sehr preiswert ist. Er enthält eine Chronik der Nestroy-Spiele seit ihrer Gründung im Jahre 1972, als Walter Mock, der mit seiner Amateur Bühne in Schwechat gastierte, zusammen mit Bruno Dallansky, Sepp Nordegg und György Sebestyen nach einer Aufführung die Idee hatte, man müsse Nestroy aus der Stadt in die Vorstadt holen und im Hof des eben renovierten Schlosses

¹ Erhältlich ist das Buch im Schloss Rothmühle, im Theater Forum Schwechat, in der Buchhandlung am Hauptplatz in Schwechat, in der Stadtbücherei Schwechat oder direkt beim Nestroy-Komitee Schwechat, Ehrenbrunnengasse 24, A-2320 Schwechat, bzw. bei Christine Bauer, E-Mail: cb@nestroy.at.

Rothmühle in Schwechat eine feste Spielstätte dafür etablieren. Walter Mock war es dann, der den Plan umsetzte und mit Peter Gruber einen professionellen Regisseur für sein Amateurensemble engagierte, in späterer Zeit gelegentlich verstärkt durch Berufsschauspieler.

Die einleitende Fotoserie *Einblicke und Seitenblicke* bringt eine collagenartige Anordnung von Bildern der Mitwirkenden, der Schauplätze, Szenen und Aktivitäten aus 40 Jahren. Anschließend dokumentiert der Band alle Inszenierungen von 1973 bis 2012, die jedes Jahr von Regisseur und Ensemble mit einer gewaltigen Kraftanstrengung und viel Enthusiasmus auf die Bretter gestellt werden. Jeder der 40 Aufführungen sind mehrere Doppelseiten gewidmet. Sie enthalten Szenenfotos, Verzeichnisse der Personen und ihrer Darstellerinnen und Darsteller sowie die Namen aller anderen Mitarbeiter neben und hinter der Bühne. Damit wurde den Nestroy-Spielen nach 40 Jahren gewissermaßen ein vorläufiges Denkmal gesetzt. Die Szenenfotos vermitteln auch, dass Kostüme, Bühnenbilder, überhaupt die ganze Ausstattung, im Lauf der Zeit immer anspruchsvoller wurden.

In einem eigenen Beitrag berichtet Peter Gruber, wie er zu Nestroy kam und warum dieser Autor zu einem wesentlichen Inhalt seines Arbeitslebens als Regisseur wurde. Seit er die künstlerische Leitung der Nestroy-Spiele übernahm, war er in seiner Regiearbeit bestrebt, von den bei Nestroy oft praktizierten Biedermeier- und Possen-Klischees wegzukommen und die sozialkritischen Aspekte des Vormärz-Autors Nestroy zu betonen, zunehmend auch die Gegenwartsbezüge zu verstärken. Erstaunlich und verdienstvoll ist auch, dass Gruber sich bei der Auswahl der Stücke kaum wiederholte und fast in jedem Jahr ein anderes Nestroy-Stück präsentierte – bisher insgesamt 37 verschiedene in den 40 Jahren, darunter einige für unspielbar gehaltene.

Nach einem Blick auf das 2006 eingeführte *Nestroy-Frühstück*, eine Veranstaltung mit Einaktern und kabarettistischen Szenen, ist der letzte Teil den ebenfalls von Walter Mock begründeten und seit Beginn von Jürgen Hein geleiteten *Internationalen Nestroy-Gesprächen* gewidmet. Sie begleiten die Spiele seit 1975 wissenschaftlich mit Vorträgen und Diskussionen führender Nestroy-Forscher und bilden einen wesentlichen Bestandteil der jährlichen Veranstaltung. Die ebenfalls dokumentierten Themen lassen die verschiedensten Ansätze bei der Analyse des Nestroy'schen Werkes erkennen und auch die Veränderung der Blickpunkte in den 38 Jahren der Gespräche. Korrespondierend zu den Aufführungen wurden bei der – eher theoretischen – Option zwischen Biedermeier-Nestroy und Vormärz-Nestroy immer stärker die sozialgeschichtlichen, ökonomischen, sprachlichen und satirischen Aspekte in den Blick genommen.

Für Leser und Betrachter, die diese Zeit ganz oder teilweise miterlebt haben, ist das von Christine Bauer und Lori Trauttmansdorff mit Akribie und Geschick erarbeitete Buch eine Reise in die Vergangenheit und eine Wiederbegegnung mit Bekanntem und Bekannten. Die frühen Aufnahmen, in den ersten

Jahren noch in Schwarzweiß, zeigen die Frühzeit so mancher Darstellerin und manches Darstellers, zuweilen auch den Weg von der kleinen zur großen Rolle, vom glatten Jugendgesicht zur Charakterfigur und zum gestandenen Mimen. Indem das Buch die Veränderungen aufzeigt und so auch das Vergehen der Zeit anschaulich macht, zeichnet es indirekt ein Stück verlaufender Geschichte nach.

Peter Haida

Berichte

Um den 150. Todestag

Aus Anlass der 150. Wiederkehr von Johann Nestroys Todestag am 25. Mai 2012 würdigten zahlreiche Medien und Institutionen – darunter nicht zuletzt die Internationale Nestroy-Gesellschaft – den Dramatiker, Satiriker, Schauspieler/Sänger und Theaterdirektor in Veranstaltungen, Präsentationen, wissenschaftlichen und künstlerischen Reflexionen. Der folgende Überblick und die anschließenden Berichte wollen eine Auswahl dieser Aktivitäten noch einmal Revue passieren lassen und einen Ausblick auf die kommenden Monate geben.

Der Veranstaltungsreigen setzte bereits am 29. März 2012 ein. An diesem Abend wurde W. Edgar Yates' Biografie „*Bin Dichter nur der Posse“: Johann Nepomuk Nestroy* im überfüllten Lesesaal der Wienbibliothek im Rathaus vorgestellt (siehe Bericht, S. 218 f.). Am 26. April folgte eine weitere Veranstaltung der Wienbibliothek in den Loos-Räumen der Musiksammlung: Walter Obermaier, ehemaliger Direktor der Bibliothek, stellte die Bände *Nachträge I* und *Nachträge II* (2007), die *Dokumente* (2009) und den die HKA abschließenden *Registerband* (2010) vor, und Thomas Aigner, Leiter der Musiksammlung, präsentierte das Projekt der Digitalisierung der Nestroy'schen Bühnenmusiken (siehe Bericht, S. 219 f.).

Am 23. Mai fand im Österreichischen Theatermuseum unter dem Motto „... ein sprechendes Aug' ist ein Glück“ eine Nestroy-Soiree mit Gabriele Schuchter und Markus Vorzellner statt (siehe Bericht, S. 221–223). Am 24. Mai wurde im historischen Ambiente des Lehár-Theaters in Bad Ischl der Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl an den Burgschauspieler Nicholas Ofczarek verliehen. In Anwesenheit zahlreicher Ehrengäste, unter anderem des Landeshauptmann-Stellvertreters Josef Ackerl, hielt Kammerschauspieler Herbert Föttinger, Direktor des Theaters in der Josefstadt, die Laudatio (siehe Bericht, S. 223–225). In Bad Ischl wurde auch von der Österreichischen Post AG eine Sondermarke präsentiert, die zum 150. Todestag Nestroys in einer Auflage von 270.000 Stück herausgegeben wurde. Den Mitgliedern der Internationalen Nestroy-Gesellschaft wurde ein Ersttagsbrief zum Andenken übermittelt. Am Todestag selbst legten Vorstandsmitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Lorbeerkränze auf dem Ehrengrab Nestroys auf dem Zentralfriedhof und vor dem Nestroy-Denkmal im 2. Bezirk nieder. Am Abend folgte eine Festaufführung von Nestroys *Lumpazivagabundus* (Regie: Georg Schmiedleitner) im Theater in der Josefstadt, eingeleitet von einem Festvortrag Hermann Beils, der tags zuvor auch in Bad Ischl gehalten worden war (Nachdruck der Rede siehe S. 226–230). Am 20. Juni veranstaltete das Österreichische VolksLiedWerk unter dem Motto „Die Welt steht auf kan Fall mehr

lang“ einen Couplet-Abend mit Agnes Palmisano und Georg Wagner (siehe Bericht, S. 230 f.).

Auch der Österreichische Rundfunk bot einen Programmschwerpunkt. Radio Ö1 sendete eine fünfteilige Hörspiel-Hommage, u. a. mit der legendären *Höllenangst*-Aufführung mit Hans Moser und Hans Putz aus dem Jahre 1961. Das Ö1-Literaturmagazin *Ex libris* widmete sich drei Nestroy-Publikationen: Renate Wagners *Der Störenfried. Johann Nestroy – ein Theaterleben* (Kremayr & Scheriau), W. Edgar Yates' „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie* (Verlag Lehner) und Peter Eschbergs *Nestroy bleibt!* (Edition Steinbauer).¹ Das Ö1-Radiokolleg konzipierte von 21. bis 24. Mai einen Themenschwerpunkt unter dem Titel „Nestroys Melodien-schreiber. Über das Couplet“, und die Sendung *Passagen* brachte am 21. Mai Ausschnitte der Veranstaltung „Johann Nepomuk Nestroy – 2012“ im Radio-Kulturhaus.

Im Fernsehen wurde auf 3sat Franz Antels Verfilmung des *Lumpazivagabundus* geboten, ORF 2 hatte die Posse *Der Zerrissene* (1984, Regie: Otto Schenk) im Programm. Darüber hinaus wurden in beiden Kanälen Dokumentationen über das Leben Johann Nepomuk Nestroys ausgestrahlt.

Die Feldkircher Literaturtage (3.–5. Mai 2012) waren den beiden Jahresregenten Johann Nestroy und Arthur Schnitzler gewidmet. Renate Wagner, Biografin beider Autoren, hielt einen Vortrag; Peter Gruber, Intendant der Schwechater Nestroy-Spiele, las aus den Werken Nestroys und Schnitzlers (siehe Bericht, S. 220 f.). Diese beiden Autoren stehen auch im Zentrum einer von Marc Lachenay ausgerichteten internationalen Tagung an der Universität Valenciennes (Frankreich) im Oktober 2012. Im Wintersemester 2012/13 findet zudem an der Universität Salzburg eine interdisziplinäre Ringvorlesung zum Thema „Das Wiener Volkstheater. Aspekte – Themen – Traditionen“ (Konzeption: Ulrike Tanzer und Susanne Winter) statt (siehe Programm, S. 236).

2012 stand nicht nur im Zeichen Johann Nestroys, sondern auch der Nestroy-Spiele in Schwechat, die ihr 40-jähriges Bestehen feierten. Aus diesem Anlass wurde Nestroys bekannte Posse *Einen Jux will er sich machen* (Regie: Peter Gruber) aufgeführt. Zur Premiere mit anschließendem Feuerwerk kamen zahlreiche Persönlichkeiten aus dem öffentlichen und kulturellen Leben, an der Spitze Landesrätin Petra Bohuslav und Bürgermeister Hannes Fazekas, Abgeordneter zum Nationalrat. Ein opulenter Bildband *40 Jahre Nestroy in Schwechat*, herausgegeben von Christine Bauer, dokumentiert diese Erfolgsgeschichte.² Die 38. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat (3.–7. Juli) lenkten unter dem Motto „Tod und Überleben bei Raimund und Nestroy“ den

1 Von den Nestroy-Publikationen des Jahres 2012 sei an dieser Stelle auch die Neuauflage des von Jürgen Hein herausgegebenen Bandes *Nestroy zum Vergnügen*, Stuttgart 2012, erwähnt.

2 Der Bildband kann zum Preis von Euro 15,- im Nestroy-Zentrum Schwechat erworben werden. – Vgl. auch die Besprechung von Peter Haida, S. 213–215.

Blick – passend zum Gedenkjahr – ebenfalls in besonderer Weise auf Fragen des Überlebens etwa in biografischen Texten und auf das künstlerische Weiterleben (ausführlicher Bericht folgt im Jahrgang 33 [2013] der *Nestroyana*).

U. T. / M. L.

Buchpräsentation, Lesung und Gesang

W. Edgar Yates, „*Bin Dichter nur der Posse*“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie*

29. März 2012, Lesesaal der Wienbibliothek im Rathaus

Am 29. März 2012 fand die in Kooperation der Wienbibliothek im Rathaus mit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und dem Verlagsbüro Johann Lehner veranstaltete Präsentation von W. Edgar Yates' Nestroy-Biografie „*Bin Dichter nur der Posse*“ statt. Der Lesesaal der Wienbibliothek – der Ort, an dem in den letzten Jahrzehnten ein großer Teil der Forschung am Nachlass Nestroys geleistet wurde und in dessen Regalen die Bände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe griffbereit stehen –, bot das ideale Ambiente für eine gelungene Veranstaltung, in deren Zentrum nicht allein der vor 150 Jahren verstorbene Dramatiker, sondern auch sein neuester Biograf standen. Das bewies besonders der Andrang an Interessenten, unter denen sich zahlreiche Kollegen und Freunde des Autors sowie Mitglieder der Nestroy-Gesellschaft befanden.

Bereits in seiner Begrüßung akzentuierte Alfred Pfoser, der Leiter der Druckschriftensammlung, die Leistungen Yates' als „internationaler Botschafter“ und Vermittler österreichischer Kultur und Literatur sowie dessen wissenschaftliche Souveränität im Stile eines „englischen Gentleman.“ Auch die einführenden Worte Hubert Christian Ehalts (Leiter MA7-Wissenschaft) riefen die akribische Editionsarbeit an der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe in Erinnerung, zu der Yates als einer der Hauptherausgeber bekanntlich in zahlreichen Bänden beigetragen hat. Johann Nestroy hat das wissenschaftliche Leben Yates' als einem der Mitglieder jenes von Ehalt als „geniale Viererbande“ titulierten Herausgeberteams (neben Yates: Jürgen Hein, Johann Hüttner und Walter Obermaier) die letzten dreieinhalb Jahrzehnte mitbestimmt. Umso erfreuter wurde zur Kenntnis genommen, dass diese Forschung nun auch zu einem Beitrag in der sogenannten „Königsdisziplin“, der Biografie, geführt hat, die dem facettenreichen Leben Nestroys eine eingehende Betrachtung widmet.

Danach war der Autor selbst am Wort: Yates betonte seine Intention einer chronologisch organisierten, kompakten und gut lesbaren Biografie Nestroys, die sowohl den theaterhistorischen Kontext beachtet als auch dem neuesten Forschungsstand gerecht wird. Hierfür wurden neben den einigermaßen raren Selbstzeugnissen vor allem Tagebücher, Erinnerungen und Briefe seiner Zeit-

genossen herangezogen, um ein differenziertes Bild des „Satirikers gegen den Strom“ zu garantieren. Diese Dokumente der bedeutenden Nebenfiguren aus Nestroys Leben stellten zusammen mit der zeitgenössischen Theaterkritik das Quellenmaterial dar, aus dem die Darstellung des sowohl auf künstlerischer wie privater Ebene spannungsvollen (Theater-)Lebens eines auch in internationaler Perspektive großen Komödiendichters resultierte.

Einige dieser Quellen wurden danach auch auf amüsante Art und Weise vorgetragen: Der Burgschauspieler Robert Reinagl las aus den Briefen Nestroys und gab zusammen mit Agnes Palmisano unter der Klavierbegleitung von Ewald Donhoffer Kostproben aus den Nestroy'schen Couplets.

Ähnlich wie sich Nestroy in einem Albumspruch selbstironisch lediglich als „Dichter“ der „Posse“ bezeichnet, übt sich auch Yates mit seinem „Versuch einer Biographie“ in bescheidener Zurückhaltung. Dass seinem Buch die gebührende Anerkennung nicht verwehrt bleiben wird, hat die Buchpräsentation im Wiener Rathaus als zwischenzeitliches Happy End einer intensiven Forschungsarbeit gezeigt.

Matthias Mansky

Präsentation von Dokumenten-, Register- und Nachtragsbänden der HKA sowie des Digitalisierungsprojekts der Nestroy-Bühnenmusiken

Die Wienbibliothek im Rathaus nahm Johann Nestroys 150. Todestag am 25. Mai zum Anlass, schon am 26. April 2012 in die Loos-Räume der Musiksammlung einzuladen. Einerseits sollte der Abschluss der seit 1977 erarbeiteten Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Nestroys, die nunmehr in 57 Bänden vorliegt, gewürdigt werden, andererseits wollte man das zukunftsorientierte Projekt der Digitalisierung der Nestroy'schen Bühnenmusiken vorstellen.

Walter Obermaier, ehemaliger Direktor der Bibliothek, stellte die Bände *Nachträge I* und *Nachträge II* (2007), die *Dokumente* (2009) und den die HKA abschließenden Registerband (2010) vor, der auch ein Verzeichnis der Theaterlieder und ihrer Refrains beinhaltet. In diese Präsentation war ein Referat des früheren Leiters der Handschriftensammlung Hermann Böhm über Nestroys ‚Theatertagebücher‘ aus dem Dokumentenband eingebunden sowie der launige Vortrag ausgewählter Passagen durch Burgschauspieler Robert Reinagl: aus *Nachträge II* eine von Nestroy bearbeitete Szene aus *Ein gebildeter Hausknecht* (1858), zwei Einträge aus dem Kapitel „Gedichte, Stammbuch- und Widmungsblätter“ und zwei Zusatzstrophen aus Nestroys Feder zu einem Couplet aus Friedrich Kaisers *Posse Ein Lump* (1852), die dem Kapitel „Texte [...] zu Stücken anderer Dramatiker“ entnommen war.

Im Band *Dokumente* findet man in chronologischer Folge alle handschriftlichen Lebensdokumente, eine Auswahl biografischer Zeitungsartikel und Nes-

troys eigenhändige Rollenverzeichnisse. Hermann Böhm belegte in seinem Referat über diese ‚Theatertagebücher‘ anhand etlicher Beispiele die penible Ausführlichkeit Nestroys in beruflichen beziehungsweise seine Wortkargheit in privaten Belangen. So stehen der statistischen Aufzählung seiner Rollen als Sänger und Schauspieler, seiner Schilderung der Zustände am Theater in Amsterdam, der Beschreibung von Publikumstumulten, seinen Konflikten mit der Zensur oder seiner Suche nach Engagements nur in Nebensätzen die Geburt seines Sohnes oder das Scheitern seiner Ehe gegenüber. Robert Reinagl präsentierte einige charakteristische Beispiele aus diesen Tagebüchern und las weiterhin aus den von Walter Obermaier vorgestellten Dokumenten aus dem Brünner Zensurakt von 1826. Abschließend hörten wir von Nestroys letzten Jahren, seiner Todesangst und der Überführung seines Leichnams von Graz nach Wien, die beinahe als Nestroy’scher Spaß geendet hätte. Der Sarg war nämlich als Ware am Weg vom Süd- zum Nordbahnhof eine Zeitlang am Hauptzollamt stehen geblieben.

Thomas Aigner, Leiter der Musiksammlung der Wienbibliothek, übernahm das Wort und präsentierte gemeinsam mit Anita Eichinger (Digitale Services) das Projekt der Digitalisierung der Nestroy’schen Bühnenmusiken. Das Material besteht in erster Linie aus originalen Orchesterpartituren von Adolf Müller senior, die in der Musiksammlung aufbewahrt werden, bisher noch nicht gedruckt wurden und ab sofort abrufbar sind unter www.digital.wienbibliothek.at.

Die musikalische Gestaltung mit Darbietungen von Couplets und Duetten lag in den bewährten Händen von Agnes Palmisano und Robert Reinagl (Gesang) sowie Ewald Donhoffer (Klavier).

Elfriede Schön

Nestroy & Schnitzler: Feldkircher Literaturtage, 3. bis 5. Mai 2012

Das Feldkircher Theater am Saumarkt, die renommierteste Kleinkunstbühne Vorarlbergs, widmete die traditionellen „Feldkircher Literaturtage“ 2012 den „beiden Fixsternen am europäischen Theaterhimmel“ (Programmheft), Johann Nestroy und Arthur Schnitzler, aus Anlass des 150. Todestages des einen und des 150. Geburtstages des anderen. Auf den ersten Blick kaum vergleichbar, zeigen sich doch erstaunliche Parallelen in beider Leben, ihre Stücke gehören nach wie vor zu den meistgespielten im deutschen Sprachraum.

Am ersten Abend gab der zweifache Nestroypreisträger und Burgschauspieler Markus Hering (der auch die Autobiografie des Vorarlberger „Nationaldichters“ Franz Michael Felder auf CD gelesen hat) eine wahrhaft meisterhafte Probe seines Könnens: Er las Schnitzlers Novelle *Leutnant Gustl*, begleitet von dem Jazzmusiker Markus Gsell. Zum Kern der Sache, den Gemeinsamkeiten

zwischen Nestroy und Schnitzler, kam die Wiener Journalistin Dr. Renate Wagner, die über beide Autoren Biografien geschrieben hat, in ihrem spannenden und amüsanten Vortrag „Berührungspunkte“ am 4. Mai. Nestroy und Schnitzler, im Programm als „Tabubrecher und Störenfriede ihrer Umgebung“ charakterisiert, lebten zehn Tage gemeinsam auf der Erde, vom 15. Mai 1862 (Geburtstag Schnitzlers) bis zum 25. Mai desselben Jahres (Todesstag Nestroys). Beider Verdienste als Bewahrer der Atmosphäre und der Konflikte ihrer jeweiligen Epoche in ihren literarischen Werken hat schon Egon Friedell festgestellt: Schnitzler hat für das Wiener Fin de siècle „Analoges geleistet wie Nestroy für das Wien des Vormärz“. Wagner arbeitete sowohl Parallelen als auch Differenzen im biografischen Muster heraus: z. B. den Lebensmittelpunkt in der Leopoldstadt, den Beruf nicht auf den Spuren des Vaters, wobei Schnitzler sich erst nach dessen Tod von der Medizin befreite, die heftigen Scharmützel mit der Kritik und der Zensur, den Typus des „süßen Mädels“ in ihren Werken und nicht zuletzt beider Interesse für Frauen und für den Tod. Der Nestroyringträger (1994) und Intendant der Schwechater Nestroy-Spiele, Peter Gruber, las dazu Auszüge aus den Werken der beiden Dichter. Am letzten Abend gab Gruber unter dem Titel „Ich oder Ich“ einen fulminanten und abseits des allgemein Bekannten angesiedelten Querschnitt durch Nestroys Schaffen, der ihn als „Seismographen einer ganzen Epoche“, und zwar einer „wilden“ Epoche, zeigte, mit Auszügen aus *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, *Der Schützling* oder *Die Papiere des Teufels*. Abgeschlossen wurde der Abend mit einer Podiumsdiskussion „Dynamit in Watte oder Kalter Kaffee?“, bei der Wagner, Gruber und der Vorarlberger Nestroy-Schauspieler Kurt Sternik über die Aktualität von Nestroy und Schnitzler auf den deutschsprachigen Bühnen diskutierten, über den Wandel der Nestroy-Aufführungen vom „Nestroy mit Mascherl“ hin zum ungemütlichen Nestroy berichteten und den kalten Kaffee (obwohl er bekanntlich schön macht) natürlich ablehnten.

Ulrike Längle

Soiree im Österreichischen Theatermuseum, 23. Mai 2012

Zwei Tage vor jenem 25. Mai, als Johann Nestroy vor 150 Jahren seine Augen für immer schloss und Wien seinen kritischsten Geist verlor, hat Gabriele Schuchter zu einem ganz besonderen Abend ins Theatermuseum geladen. „... ein sprechendes Aug' ist ein Glück“ nannte sie ihre Zusammenstellung von Liedern und Texten, mit denen sie dem großen Nestroy wahrlich gerecht wurde.

Eines der ungerechtfertigten Vorurteile über Johann Nestroy besagt, er habe nur für sich und seine männlichen Kollegen großartige Rollen geschaffen, die Damen aber kaum beachtet. Mitnichten! Es liegt nur an den Damen selbst,



Gabriele Schuchter und Johann Nestroy, wie der Illustrator Reinhard Trinkler ihn für diesen Abend geschaffen hat. (Foto: Wagner)

wenn sie aus seinen Rollen keine Funken schlagen. Gabriele Schuchter machte vor, wie das geht.

Dabei stellte sie Populäres an den Anfang („Theater! o Theater, du“ aus den *Früheren Verhältnissen*) und an das Ende („Die Männer haben 's gut“ aus dem *Talisman*), im Übrigen aber hatte sie sich mit ihrem souveränen Klavierbegleiter Markus Vorzellner alle Mühe gegeben, tief in die unbekanntenen Notenbestände der Nestroy-Überlieferung hinabzusteigen und das Publikum mit mancher Rarität zu überraschen.

Da zanken die Damen vollmundig, da wissen sie um ihren Wert und ihre Stärke, da gibt es im steten Kampf mit

den Männern ganz wenige Hascherln und ganz viele Siegerinnen, die wissen, wie man sich durchsetzt: Und die Schuchter singt das mit der Virtuosität der gelernten Sängerin, die Stimme, Technik und Vortragskunst so beherrscht, dass man – für Nestroy und das Sprechtheater – froh sein muss, dass sie nicht zur Oper gegangen ist, denn eine hervorragende Soubrette wäre sie auf jeden Fall. Ganz abgesehen von ihren Koloraturen und Trillern, die alle Stückeln spielen.

Darüber hinaus hat Gabriele Schuchter diese Perlenkette von teils tatsächlich unbekanntem Liedern immer wieder durch Texte von und über Nestroy unterbrochen, wobei sie besonderes Augenmerk auf seine Briefe legte. Und wie er umständlich mit Caroline Köfer „anbandelte“, wie er seinen Freunden grimmig schilderte, wie es ihm im Gefängnis ging, oder wie er seinen Lieblingsfeind, den Kritiker Saphir, mit voller Wut attackierte – das war für das Publikum vergnüglich und aufschlussreich zugleich, erzählte viel von dem „Privatmenschen“ Nestroy.

Wie sie selbst zu Nestroy kam, hat Gabriele Schuchter, die Salzburgerin aus künstlerischer Familie (ihr Vater war bekanntlich ein berühmter Pianist), an diesem Abend auch berichtet – als Zwölfjährige durfte sie, die schon als Kind in der Familie zum Theaterspielen vergattert wurde, erstmals nach Wien. Im Burgtheater hätte es den *Kaufmann von Venedig* geben sollen – stattdessen spielte man *Einen Jux will er sich machen* mit Josef Meinrad und Inge Konradi, und die kleine Gabi bekam Bauchweh vom Lachen. Als sie dann später mit Josef Meinrad in *Kampl* auf eben diesen Burgtheaterbrettern stehen und selbst Nestroy spielen durfte, hat sie, wie sie bescheiden meinte, „die Freude und die Ehre“ gehabt, selbst noch ein wenig von dieser großen Generation und Tradition des wienerischen Nestroy-Spielens miterlebt zu haben.

Und nun präsentierte sie einem dankbaren und begeisterten Publikum den denkbar besten Nestroy. Man kann nur hoffen, dass dieser ihr „Lieberabend“ im Nestroy-Jahr noch von vielen Veranstaltern angefragt wird. Zu Ehren des Dichters und zum Vergnügen des Publikums.

Renate Wagner

Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Nicholas Ofczarek

Für die Stadtgemeinde Bad Ischl ist die Verleihung des Nestroy-Ringes längst eine liebgewonnene Tradition und eine kleine Erfolgsgeschichte auf kulturellem Gebiet geworden. Auch in diesem Jahr folgten wieder zahlreiche Gäste der Einladung, um im nostalgischen Ambiente des Lehár-Theaters der Übergabe des Preises an den Schauspieler Nicholas Ofczarek (* 30. Mai 1971 in Wien) beizuwohnen. Dieser Anlass fiel in das 150. Todesjahr Nestroys, sodass die Feier am 24. Mai 2012 nicht nur eine Würdigung der Verdienste Ofczareks um Nestroy darstellte, sondern auch eine Hommage an Nestroy selbst war. Seit der erstmaligen Vergabe der Auszeichnung durch Bad Ischl im Jahr 2005 an den Schauspieler Erwin Steinhauer ist Ofczarek nunmehr der fünfte Preisträger, dem Karlheinz Hackl (2007), Peter Turrini (2008) und Karl Markovics (2010) vorangingen.

Hannes Heide, Bürgermeister der Stadt Bad Ischl, wies in seiner Begrüßung darauf hin, dass Bad Ischl mit Nestroy besonders verbunden sei, gerade auch durch das ehemalige k. u. k. Hoftheater, wo Nestroy im Publikum gesessen bzw. aufgetreten war. Die Stadt bemühe sich, Nestroy zu einem Teil der Identität Bad Ischls zu machen und ihn noch stärker als bisher in das Bewusstsein der Bevölkerung zu rufen.

Daran anknüpfend bedankte sich Prof. Dr. Heinrich Kraus, Präsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, bei Bürgermeister Heide für den Einsatz der Stadtgemeinde. Er drückte seine Freude darüber aus, dass Bad Ischl es als kulturelle Verpflichtung sieht, das Andenken, die Pflege und Förderung Nestroys zu unterstützen. Im Anschluss rief Prof. Kraus die Geschichte des Ringes in Erinnerung, der ursprünglich zum 175. Geburtstag Nestroys 1976 von der Stadt Wien initiiert und dort fast ein Vierteljahrhundert lang verliehen worden war.¹

Stellvertretend für den Vorstandsvorsitzenden und Generaldirektor der Österreichischen Post AG, Dipl.-Ing. Walter Hitziger, präsentierte Martina Prinz jene Sondermarke, die zum 150. Todesjahr Nestroys in einer Auflage von 270.000 Stück herausgegeben wurde. Nach Mitteilung von Frau Prinz gibt die Österreichische Post jährlich etwa 45 Sondermarken heraus, ein Fünftel davon

1 Vgl. dazu ausführlich den Bericht von Ulrike Tanzer, ‚Verleihung des Johann-Nestroy-Ringes der Stadtgemeinde Bad Ischl‘, *Nestroyana* 25 (2005), S. 179 ff.

gehe auf Ideen und Anfragen zurück, die aufgegriffen würden. Obwohl zu Johann Nestroy bereits zwei Briefmarken existieren, habe man die Anregung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft gerne aufgenommen und umgesetzt. Nach einem Entwurf der in Wien lebenden Künstlerin Kirsten Lubach zeigt die Marke Nestroy als Schüler Willibald in der Burleske *Die schlimmen Buben in der Schule*, die 1856 in Bad Ischl aufgeführt wurde. Oben rechts trägt das Postwertzeichen das berühmte Zitat Willibalds: „Die Welt ist die wahre Schule, denn da lernt man Alles von selbst.“ Die Ersttag-Ausgabe der Briefmarke erfolgte in Bad Ischl noch vor der Feier im Lehár-Theater. Die drei ersten gedruckten Exemplare dieser Sondermarke mit einem Nennwert von 1,45 Euro überreichte Frau Prinz Bad Ischls Bürgermeister Heide, dem Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Prof. Kraus sowie Ringpreisträger Nicholas Ofczarek.

Dem Festvortrag „Johann Nestroy – Der Genius der Gemeinheit oder Österreichs größter Philosoph“ von Hermann Beil,² gehalten vom Direktor des Theaters in der Josefstadt, Kammerschauspieler Herbert Föttinger, folgte eine kurzweilige Lesung Nicholas Ofczareks, die er gemeinsam mit seiner Frau und Schauspielkollegin Tamara Metelka auf der Bühne des Lehár-Theaters bestritt. Auf kongeniale Weise stellten beide den ätzenden Satiriker und Gesellschaftskritiker Thomas Bernhard (1931–1989) als Verwandten im Geiste Johann Nestroys dar. Während Ofczarek Bernhards Suada *Meine Preise* – eine sarkastische Abrechnung mit der Verleihung des sogenannten Kleinen Österreichischen Staatspreises für Literatur durch Unterrichtsminister Theodor Piffel-Perčević im Jahr 1968 an Bernhard – rezitierte, erweiterte seine Gattin durch geschickt ausgewählte und eingefügte Passagen aus anderen Werken Bernhards, darunter *Holzfällen. Eine Erregung* und *Der Theatermacher* (beide 1984 erschienen), das Spektrum der kritischen Töne. Für die ungemein lebhaft Vortragenden war die Lesung sichtlich eine vergnügliche Angelegenheit, die heitere Begeisterung im Auditorium auslöste.

In der Laudatio auf Nicholas Ofczarek wies Kammerschauspieler Herbert Föttinger auf die große Ehre hin, die ihm als „Josefstädter“ damit zuteil werde, und erinnerte an Verbindungen zwischen dem Theater in der Josefstadt und jenem von Bad Ischl sowie an Josef Jarno, der zeitweilig beide Bühnen als Direktor leitete. Föttingers Würdigung der Verdienste Ofczareks um Nestroy wurde nicht zuletzt durch launige Reaktionen und „korrigierende“ Zwischenrufe des Geehrten zu einer amüsanten Angelegenheit. Schließlich sprach Ofczarek über sein Verhältnis zu Nestroy, das im Gymnasium begonnen habe, wo er nach einem Vorsprechen als Drittbesetzung für eine Aufführung der Posse *Einen Jux will er sich machen* in der Rolle des August Sonders vorgesehen war, den er wider Erwarten nach plötzlichem Ausfallen der Favoriten tatsächlich spie-

2 Der Vortrag von Hermann Beil wurde auch im Rahmen der Gedenkveranstaltung zu Nestroys 150. Todestag am 25. Mai 2012 im Theater in der Josefstadt gehalten. Vgl. Nachdruck S. 226–230.

len durfte. Laut eigenen Angaben hat Ofczarek bisher siebenmal Nestroy gespielt, darunter zweimal im *Jux* bzw. in der Posse *Höllenangst*. Im Jahr 2000 mimte er den Kilian Blau in der Posse *Der Färber und sein Zwillingenbruder* am Burgtheater (Regie: Karlheinz Hackl). 2005 trat er dort als Diener Johann in der Lokalposse mit Gesang *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks* (Regie: Anselm Weber) auf, im Folgejahr gab er bei den Salzburger Festspielen den Wendelin Pfrim in *Höllenangst* unter der Regie von Martin Kušej. Für beide Rollen erhielt Ofczarek, jeweils in der Sparte „Bester Schauspieler“ und noch im gleichen Jahr, den Wiener Theaterpreis „Nestroy“. In Dieter Berners Verfilmung *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy*, der Adaption einer



Novelle Peter Turrinis, verkörperte Ofczarek Nestroys Schauspielkollegen Wenzel Scholz. Mit Bezug auf Frank Castorfs Burgtheater-Inszenierung der Nestroy-Collage *Krähwinkelfreiheit*, bei der Ofczarek als Eberhard Ultra zu erleben war und dafür 1998 mit der Kainz-Medaille bedacht wurde, verglich Ofczarek das Klima der Nestroy-Stücke mit modernem „Punk“ und verpflichtete sich, Nestroys Erbe weiterzuführen.

Paula Nestroy, die zwölfjährige Urururgroßnichte Johann Nestroys, die vor sechs Jahren schon die Enthüllung der Nestroy-Büste vor dem Lehár-Theater vorgenommen hatte, überbrachte den Nestroy-Ring zu den Klängen der FKK-Schrammeln. Unter starkem Beifall des Publikums und der Ehrengäste, zu denen neben den Eltern des Preisträgers, den Opernsängern Roberta und Klaus Ofczarek, sowie Oberösterreichs Landeshauptmann-Stellvertreter und Ehrenbürger Bad Ischls Josef Ackerl auch Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft bzw. ihres Vorstandes gehörten, nahm Bürgermeister Heide die Ringansteckung vor. Das künstlerisch gestaltete Schmuckstück war wiederum vom Bad Ischler Goldschmied Gerold Schodterer entworfen und ausgeführt worden. Die erfrischende Spontaneität und der tatkräftige Bühneneinsatz von Nicholas Ofczarek trugen maßgeblich zum Gelingen der fröhlichen, knapp zweistündigen Veranstaltung im Lehár-Theater bei.

Hermann Beil

Der Genius der Gemeinheit oder Österreichs größter Philosoph¹ Festrede anlässlich des 150. Todestages von Johann Nestroy

Wenn Shakespeare die Welt erfunden hat, so hat Johann Nestroy die Philosophie dazu erfunden: erst für die Wiener Vorstadt und dann – mit Umweg übers Burgtheater – für die ganze Welt und die Ewigkeit. Der Weg vom Burgtheater aus begann freilich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer Aufführung des *Lumpazivagabundus* in der Regie von Hugo Thimig und mit Josef Kainz als Zwirn, der damals auf die Frage eines Zeitungsredakteurs, wie man denn Nestroy spielen solle, betont wienerisch geantwortet hat: „Guat oder gar nöt“.

Im Theater in der Josefstadt hingegen trat bereits 1829 der junge Nestroy mit einem eigenen Zauberspiel auf, dem wir die gewiss prophetischen Verse verdanken:

Je g'scheidter ein Publikum is,
Desto mehr Nachsicht hat's, das is g'wiß.
Da mög'n Sie gehn überall hin,
Den schönsten Beweis liefert Wien.
Die huldvollste Güte, der klarste Verstand,
Gehen nirgends so sehr als wie dort Hand in Hand.

Die philosophischen Neigungen kommen nicht von ungefähr, schließlich hat jener am 7. Dezember 1801 als zweites Kind des Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Johann Nestroy in Wien geborene Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy nicht nur das Akademische Gymnasium besucht, sondern auch auf der Universität drei Philosophieklassen absolviert, bevor er als Einundzwanzigjähriger am k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor in Mozarts *Zauberflöte* als Sarastro debütierte. Philosophische Leidenschaft, die sich mit juristischer Ausbildung verbrüdete, gehörte zur Lebensenergie Nestroys. Eine Energie, die mit seinem Tod nicht verglühte. Wie sonst hätte Egon Friedell in seiner schier allumfassenden *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1931) diesen Johann Nestroy als größten, ja einzigen Philosophen Österreichs feiern können?

Ähnliches spricht auch aus Ödön von Horváths Stoßseufzer: „Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voller Unruhe, alles drunter und drüber, und noch weiß man nichts Gewisses! Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht.“ Horváths Ausruf steht in einem Brief an Franz Theodor Csokor, geschrieben März 1938 nach Hitlers Einmarsch in Österreich, also kurz vor Ausbruch wahrhaft blutiger Zeiten.

Nestroy – der Sänger, Schauspieler und Theaterdirektor – erfand seine

1 Die Rede von Hermann Beil ist vom Theater in der Josefstadt auch als gesonderte Broschüre herausgegeben worden. Sie basiert auf einem Text Beils, der zu Nestroys 200. Geburtstag 2001 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen ist.

Stücke so, wie Shakespeare die seinen erfunden hat, indem er sie abschrieb. Er fand sie in dramatischen Allerweltsvorlagen aus London, Paris oder Ofen und Pest und katapultierte sie durch sein Spiel in den Witz, in seinen wahnwitzigen Wortwitz hinein: Einerseits Klarheit der Erkenntnis durch messerscharfe Definitionsvirtuosität, andererseits tollkühnes und tolldreistes Chaos der Verwicklungen bis in die Absurdität! Im Wiener Vorstadt- und Volkstheater, also in der Wiener Komödie, wucherte, brodelte und explodierte schließlich in theatralischer Form das, was gleichzeitig mit Johann Strauß musikalisch über die Menschheit gekommen war. Die Gier, die Sucht, ja, die manische Leidenschaft, die ganze Welt im Wort – oder in der Musik – zu fassen, zu fesseln, zu umarmen, zu überwältigen, schien wie ein permanenter Schöpfungsrausch.

Am Anfang war das Wort. Und Nestroy nahm sich das Wort, in jeder Lebenslage. Er praktizierte und traktierte das Wort bis in ein Delirium der Worte hinein. Nestroy verbrannte sich nicht *an* Worten – auch wenn er immer wieder wegen unerlaubten Extemporierens in den Arrest musste –, er verbrannte sich selbst buchstäblich *mit* und *in* Worten. Warum starb er wohl schon so kurz nach seinem letzten Auftritt am 25. Mai 1862 in der kaiserlichen Pensionistenstadt Graz?

Im Grunde war dieser Nestroy ein unersättlicher Pyromane. Seine Wortfeuerwerke zündeten alles lichterloh an – das Publikum, die Kritik („Sie lächerlicher Vomkunstrichterstuhlherabdieleutevernichtenwoller“), die Obrigkeit allerdings nur, soweit es die Zensur duldete. Vor allem aber zündete er sich selbst an. Er spielte 879 Rollen in Tausenden von Vorstellungen. Aus dieser Theatergier und Theatergefräßigkeit entstand wie von selbst eine Art *Weltkomödie Österreich* – Karl Kraus, Ernst Jandl, Thomas Bernhard, Peter Turrini, Elfriede Jelinek, aber auch Helmut Qualtinger oder Georg Kreisler prophetisch vorwegnehmend. Als ich einmal Peter Handke nach Nestroy befragte, sagte er ganz lapidar, Nestroy sei ein *Schaljapin der Posse* – den feinen Hintersinn dieser Definition versteht man sofort, liest man Maxim Gorkis faszinierte Beschreibung von Schaljapins elementarer, dämonischer Gewalt, mit der er die Menge sich untertan machte. Schaljapins Auftritte waren eine Beschwörung. Nestroy beschwor sein Publikum nicht nur durch seine überrumpelnden Auftritte, er beschwor es durch Hemmungslosigkeit und Arbeitsfuror.

Nestroys Theateranarchie existierte auch in Form atemloser Produktionswut. Es entstanden 85 Stücke, meist *Posse* genannt, immer für sich und seine unwiderstehlich komische Gestalt zugespitzt, die, wie der Hofschauspieler Karl Ludwig Costenoble voll Angst in seinem Tagebuch notierte, an die „Hefe des Pöbels“ erinnere, „die in Revolutionsfällen zum Plündern und Totschlagen bereit ist.“ Vornehmer formulierte es der dänische Philosoph Sören Kierkegaard, als er 1844 in Berlin Nestroy im *Talisman* sah. Er berichtete: „Die sonst so beruhigende gegenseitige Achtung zwischen Theater und Publikum ist aufgehoben; man kann beim Ansehen der Posse in die unberechenbarste Stimmung geraten

und kann daher nie mit Sicherheit wissen, ob man sich im Theater als ein würdiges Mitglied der Gesellschaft aufführt ...“. Von solch einer alle Barrieren aufhebenden Wirkung träumen auch heute noch Theaterleute. Bei Nestroy war es gängige Praxis. Wenn Nestroy vor der Wiener Theaterpolizei beteuerte, er habe sich auf der Bühne nicht mehr in der Hand, so mag das nicht nur eine kokette Schutzbehauptung gewesen sein, sondern tatsächlich den Furor seines Spiels beschreiben. „Je tiefer ich in meinen Ideen das Senkblei auswerfe, desto mehr finde ich in mir den Abgrund der Widersprüche.“ Um diese Widersprüche auf der Bühne komödiantisch auszutragen, brauchte Nestroy einen Gegenspieler. Goethes Faust bedarf des Mephisto, in Becketts *Endspiel* Hamm seines Dieners Clov, Dick und Doof sind nur zusammen Dick und Doof. Kein Nestroy also ohne Wenzel Scholz, den unerlässlichen Widerpart und Kollegen im philosophischen Komödiendiskurs. Auch in dieser dialektischen Figurenkonstellation offenbart sich Nestroys Theatergenie, das nie von Ideologie geprägt war, aber von einer tiefen Menschenkenntnis. Über seinen Abgründen jonglierte Nestroy mit Worten, ohne je ein Weltbild zu predigen. Vielmehr zerstörte er Weltbilder, indem er sie lächerlich machte. Zwischen *romantischem Zauber-spiel* am Anfang seines Theaterlebens und *indianischer Faschingsburlleske* am Ende treibt Nestroy ein Spiel mit Requisiten, Theatermitteln und Figuren seiner Zeit. Georg Büchner entwarf ein neues Theater, aber bis die bestürzende Zukünftigkeit seines Werkes offenkundig wurde, vergingen fast hundert Jahre. Nestroy bediente sich ungeniert aller überlieferten Komödienformen und erspielte so den unmittelbaren, oft durchschlagenden Erfolg. Indem er für den Augenblick spielte, hielt er seiner Epoche den komödiantischen Spiegel vor. An jedem Tag. Nestroy hat wie kein anderer die Kraft und Dämonie der Gemeinheit erkannt, ihre Wirkung, ihre Schrecken. Und er hat diese Gemeinheit der menschlichen Spezies wie kein anderer definiert: sarkastisch, brutal, entlarvend für jedes falsche Gefühl und jede Lüge. Einen „Genius der Gemeinheit“ nannte der Burgtheatertragödiendichter Hebbel jenen Vorstadttheaterkomödiendichter Nestroy, den er – freilich bevor dessen Parodie auf seine *Judith*-Tragödie das große Gelächter hervorrief – auch schon einmal überschwänglich gelobt hatte. Sogar eine „geistige Kraft der Gemeinheit“ konstatierte der bedeutende Burgtheaterdirektor Laube, allerdings als Vorwurf der Vulgarität gemeint. Nestroys Antwort darauf hätte sein können: „Ich glaub von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab’ mich noch selten getäuscht.“

Wie sehr die Gemeinheit als Lebensprinzip alles durchdringt und jeden Winkel erreicht, ob nun in *Krähwinkel*, in der immer wiederkehrenden *großen Stadt* oder in der *Südsee*, es ist die resistente Gemeinheit einer ganz realen Welt, also keine Erfindung Nestroys. Seine Orte sind, wie Brechts *Sezuan*, Metaphern für Gegenwart und Nähe. Nur in seinen Mädchen- und Frauenfiguren erklingt ein anderer Ton, treten Anmut und Natürlichkeit in Person auf: die Salome Pockerl im *Talisman* oder die Kathi im *Zerrissenen* – Figuren von Mozarts Gnaden. Sie machen so gar kein Theater, ihr Herzklopfen ist keine Komödienspielerei, ihre

Poesie und Wahrheit ist die reine Gegenwelt zur Männerwelt. Die monströse Männerwelt aber bevölkern Karrieristen, Opportunisten, Drückeberger, Kapitalisten, Spekulanten, Bankrotteure, Ganoven, Winkeladvokaten, Parvenüs, Kleinigkeitskrämer, Präsidenten und Hausknechte, Hochstapler und Denunzianten, Leisetreter und Maulhelden, Glücksritter und Weltekelgenießer. Ein Titus Feuerfuchs, ein Knieriem, ein Herr von Lips, der Wendelin, der Sansquartier, der Weinberl, ein Eberhard Ultra, Kampl, Willibald oder Schnoferl – und das sind ja nur einige Protagonisten dieser Männerparade, denn mit seinen angeblich so beschaulichen, gemütlichen Possen gibt Nestroy eine mehrbändige, tatsächlich unerschöpfliche Enzyklopädie der Gattung Mann heraus. Eine theatralische Universalgeschichte, insbesondere ein Bestiarium aller nur denkbaren Hausmeister und Gundelhuber. Diese *Comédie humaine* – für Friedell „eine Art Memoirenliteratur, im Grunde die einzige, die es gibt“ – steigert sich schließlich zu allgemeiner Menschenfresserei. In Nestroys von Offenbach-Musik begleitetem Schwanengesang – der hellstichtigen Burleske *Hauptling Abendwind* – herrschen schon jene Potentaten, deren national verbrämter Kannibalismus fröhlich besungen wird. Seine Südsee-Hauptlinge sprechen naturgemäß authentisch Wienerisch, aber das ist durchaus austauschbar mit jedem anderen Politikerdialekt in unserem Mitteleuropa. Nestroy war absolut kein Lokaldichter, auch wenn er für einen konkreten Ort, für sein Publikum dichtete und spielte. Tschschow schrieb doch auch für bestimmte Schauspieler, für ein bestimmtes Theater und immer für ein bestimmtes Publikum.

Ja, könnte es nicht – in seltenen Fällen – sogar so sein, dass sich das Publikum gerade den Dramatiker imaginiert, den es unbedingt braucht, und dass der herbeigesehnte Dramatiker auch tatsächlich in Erscheinung tritt? Der Mai des Jahres 1862 ist solch ein magischer Kristallisationspunkt: Zehn Tage vor Nestroys Tod wird Arthur Schnitzler geboren. Der Dichter Todes- und Geburtstage, in diesem Jahr zum 150. Mal, erscheinen wie ein Januskopf der Poesie und obendrein wie die Widerlegung von Nestroys Kometenangst. Es muss einem nicht angst und bang werden, denn die Welt steht auf jeden Fall noch sehr lang – notierte doch Arthur Schnitzler in seinen Tagebüchern über Jahrzehnte hin „Nestroy gelesen“ oder von seinen Theaterbesuchen der Nestroy-Stücke. Selbst in seinen Träumen, wie sein „Traumtagebuch“ verrät, agieren Nestroy-Figuren. Nestroy – Schnitzler, das ist wie die Weitergabe der Fackel der Aufklärung ganz nach der Erkenntnis: „Man mag die Menschen noch so sehr verachten, es läßt sich schwer ohne Leute leben.“ Ein Aphorismus von Schnitzler, er könnte von Nestroy sein.

Johann Nepomuk Nestroy gehört endgültig in die Galerie jener Geistesheroen, die Molière, Goldoni, Gogol oder auch Dario Fo heißen. Oder Shakespeare. Nestroys Königsdramen erzählen von den Kämpfen in unseren Wohnstuben. Zwar äußerlich gesitteter, denn die Blutrünstigkeiten spielen sich im Wort ab – noch im Wort! – und doch schon tödlich, denn Lächerlichkeit ist tödlich. Johann Nestroy hatte es erkannt, weil er ein Philosoph war. Ein Philo-

soph, der seine Philosophie auf dem Theater veröffentlicht hat, der sein Nachdenken im wahrsten Sinne des Wortes ausschließlich spielerisch auf der Bühne praktiziert hat. Und in diesem Spiel immer wieder zu philosophischen Weltformeln fand, die mehr aussagen als weitschweifige philosophische Wälzer, wie zum Beispiel in dem Satz: „Ich möcht’ mich einmal mit mir selbst zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich“. Oder zu hell-sichtigen Wortfindungen wie z. B.: „Mammonpossessunegalitätsapplanierungs-experimente“ in *Frühere Verhältnisse* – ein Wort, mit dem sich die sogenannte Euro-Krise samt ihren tagtäglichen Turbulenzen trefflich benennen ließe.

Nestroys Nachdenken reizt heute noch zum Gelächter. Es ist die schönste, zumindest die lustvollste Form der Erkenntnis.

Soiree zur 150. Wiederkehr des Todestags von Johann Nestroy im Österreichischen VolksLiedWerk

Im Rahmen der Ausstellung „Der Volkstyp“ des Österreichischen VolksLiedWerks in Wien mit Dokumenten aus der Sammlung des österreichischen Volksliedarchivs unter besonderer Berücksichtigung der Keramiken von Leopold Anzengruber fand am 20. Juni 2012 eine Soiree aus Anlass des 150. Todestags von Johann Nestroy unter dem Motto „Die Welt steht auf kan Fall mehr lang“ statt. Frau Agnes Palmisano sang Lieder aus Nestroys Stücken, am Klavier begleitet von Georg Wagner.

Die Veranstaltung begann mit dem Auftrittlied und dem darauf folgenden Monolog der Pepi Amsel „Theater! o Theater, du“ aus dem Stück *Frühere Verhältnisse* und dem Lied der Salerl „Die Lieb’ ist ein Rausch allemahl bey die Männer“ aus *Zu ebener Erde und erster Stock*. Dann folgte das Kometenlied „s is ka Ordnung mehr in die Stern“ aus *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, das Frau Palmisano mit Hilfe eines zuvor verteilten Noten- und Textblattes auch mit dem Publikum einzustudieren versuchte – was gar nicht schlecht gelang – und so dieses zum aktiven Mitsingen animierte.

Weiters waren zu hören das Lied „Von was die Männerherzen seyn“ der Ida aus dem wenig bekannten Stück *Der Treulose*, die Arie „Glückliches Land“ der Fatime aus dem *Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus*, aus *Eulenspiegel* das Lied „Wenn ich mich g’freu oder zürn“ der Dorothea mit dem Refrain „Ein sprechendes Aug’ ist ein Glück“ und aus dem *Mädl aus der Vorstadt* das Lied „Wir sind vorsichtig, wenn sich ein Liebhaber zeigt“ der Frau von Erbsenstein. Zum Abschluss gab es noch aus dem *Talisman* das Lied des Titus mit dem Refrain „Da hab’ i schon g’nur“ und das Lied der Salome „Wenn uns Einer g’fällt und versteht uns nit glei“ zu hören.

Zwischen den Liedern und verbindenden biografischen Texten von Agnes Palmisano trug Georg Wagner einige der bekanntesten Briefe Johann Nestroys

vor, wie den Brief vom 17. Jänner 1836 aus dem Arrest in Wien an Karl Lucas und den Brief vom 19. Juni 1858 aus Paris an Ernst Ritter von Stainhauser über die schwierige Versöhnung mit Marie Weiler.

Alles in allem eine sehr würdige Soiree im Gedenken an Johann Nestroy.

Karl Zimmer

**„Die schwarze Frau und andere pikante Theatergeschichten“
Liederabend des Ensemble DIK – „des is klassisch“ – am 16. April 2012 im
Bockkeller des Wiener Volksliedwerkes**

Am 1. Dezember 1826 wurde Carl Meisls parodierende Posse *Die schwarze Frau* mit der Musik von Adolph Müller sen. erstmals im Theater in der Josefstadt aufgeführt und entwickelte sich zu einem vielgespielten Repertoirestück. Wenzel Scholz spielte fortwährend den Klapperl, Johann Nestroy unterstützte ihn in der 100. Aufführung in der Rolle des Viertelmeisters.

2011 wurde das Stück durch das Ensemble DIK erneut beim „Musiktheaterfrühling“ im Stadttheater Gmunden und bei zwei weiteren Gastspielen in Weitra gegeben. Alice Waginger hat die Parodie auf Eugène Scribes und François-Adrien Boieldieu Opéra-comique *La Dame blanche* (1825) im Rahmen ihrer Diplomarbeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien bearbeitet und ihre neuerliche Inszenierung bei den 37. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2011 in Schwechat vorgestellt.

Der Liederabend am 16. April 2012 im Wiener Bockkeller stand nun abermals ganz im Zeichen des Wiener Vorstadttheaters. Das Ensemble DIK –

diesem Abend bestehend aus Nelly LiPuma, Alice Waginger, Christian Graf, Clemens Kerschbaumer und Florian Pejrimovsky – bemühte sich bei dieser Veranstaltung, ein ungewöhnliches Programm an Arien, Liedern, Duetten und Terzetten zu präsentieren. Neben Nummern aus *Die schwarze Frau*, *Der 30-jährige ABC-Schütz* (Carl Friedrich Hensler/Wenzel Müller), *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil* (Adolph Bäuerle/Wenzel Müller) und *Der G'wissenswurm*



© A. Waginger – Alice Waginger (Sopran), Clemens Kerschbaumer (Tenor) und Florian Pejrimovsky (Bariton).

(Ludwig Anzengruber/Adolph Müller sen.) wurden auch Liederlagen aus gänzlich vergessenen Werken wie *Jupiter in Wien* (Franz Xaver Told/Ignaz Schuster) oder *Die Wiener in Bagdad* (Carl Meisl/Joseph Drechsler) zum Besten gegeben. Erfreulicherweise fand die Musik samt ihrer halbkonzertanten Darstellung – obwohl dem Publikum weitgehend unbekannt – eine überaus positive Aufnahme.

Alice Waginger / Matthias Mansky

In memoriam Kurt Kahl

Am 28. Juni 2012 ist der Journalist und Sachbuchautor Kurt Kahl verstorben.

Geboren am 30. Mai 1929 in Wien, zeigte er bereits als Gymnasiast ein ausgeprägtes Interesse an Literatur und ganz besonders am Theater. So war es nur logisch, dass er nach der Reifeprüfung mit dem Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien begann und schließlich eine Dissertation über Ferdinand Raimund schrieb. Hauptberuflich war Kurt Kahl Journalist, zuerst als Redakteur der Sonntagsbeilage der *Arbeiter-Zeitung* und von 1967 bis in die 1990er Jahre als Mitarbeiter vor allem der Wochenendbeilage des *Kurier*. Auch leitete er den Feuilletonteil der Zeitschrift *Heute* und war der erste Österreich-Korrespondent der Fachzeitschrift *Theater heute*. In den Jahren 1978 und 1979 gehörte Kahl auch zu den Juroren des Ingeborg-Bachmann-Preises.

Zu diesem Zeitpunkt lag bereits eine Reihe von Buchveröffentlichungen aus seiner Feder vor: in der Reihe „Friedrichs Dramatiker der Weltliteratur“ publizierte er die Bände über Ödön von Horváth (1966) und Ferdinand Raimund (1967), in den „Wiener Themen“ des Verlags Jugend & Volk *Die Wiener und ihr Burgtheater* (1974), und 1996 gab er in dem Band *Premierenfieber. Das Wiener Sprechtheater nach 1945* einen Überblick über die wichtigsten Wiener Theaterereignisse dieser Zeitspanne. Aus der Sicht der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, deren Mitglied Kurt Kahl seit Beginn der 1970er Jahre bis zu seinem Tode war, ist aber vor allem der Biografie zu gedenken, die er 1970 für die Reihe „Glanz und Elend der Meister“ des Molden-Verlags schrieb: *Johann Nestroy oder Der wienerische Shakespeare*. Dieses Buch stand hier in einer Reihe mit den Biografien etwa von Karl Kraus (Hans Weigel), Franz Grillparzer (Heinz Politzer) oder Friedrich Schiller (Reinhard Urbach). 1998 erhielt Kahl den Preis der Stadt Wien für Publizistik. – Am 6. Juli 2012 wurde Kurt Kahl am Wiener Südwestfriedhof bestattet.

Walter Obermaier

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Stücke 4

7/8 statt: FRONEN
 lies: FROHNEN

438/5 v. u. statt: *VRONEN*
 lies: *FROHNEN*

Stücke 8/I

117, Anm. 10, Z. 1:
 statt: Alle Partituren und die *Komischen Theater-Gesänge*
 lies: Alle Partituren, nicht aber die *Komischen Theater-Gesänge*

249/11 NS ist zu streichen

310/5 v. u. statt: (+ *meinen* +) (+ *unsern* +)
 lies: (× *meinen* ×) (+ *unsern* +)

324/3 v. u. (Erläuterung zu 57/2–9)
 statt: Melodie nach einem Volkslied.
 lies: *Im Grab is* [’s] *finster*: Im Druck wird die Melodie als *Volkslied* bezeichnet (siehe *Stücke 8/I*, 359), es handelt sich aber (Bestätigung von Dr. Karl Ulz, Musiksammlung, Wienbibliothek im Rathaus) um den Mozartkanon *Beym Arsch ists finster* (KV Anhang C 9.03), der auch „decenter Weise“ (Georg Nikolaus Nissen, zitiert in *Köchelverzeichnis*, Wiesbaden ⁸1983, S. 849) unter dem Titel *Im Grab ists finster* verbreitet war. Ob dem Autor, dem Kapellmeister und Teilen des Publikums der Originaltext bekannt war? Wenn ja, dann wäre Nestroy ein richtiger Coup gegen die Zensur gelungen.

Stücke 9/II

397/6 (Anm. zu 91/34 *Kalekut*)
 statt: Kalkutta
 lies: Calicut (heute: Kozhikode)

Stücke 15

293/4 statt: Treffen
 lies: Tressen

Stücke 23/II

231/8–7 v. u. statt: Lands-tädtchenbewohnerin
 lies: Land-städtchenbewohnerin

Stücke 25/I

330/6 f. Der letzte Satz der Anm. „Die Lesart von SW, CG, T, D ist sicher eine Kontamination von Z + H, vgl. S. 294 f.“ ist zu streichen.

Sämtliche Briefe

73/26–29 (Kommentar zu Brief Nr. 50)

statt: *Mainz, Wisbaden und Darmstadt*: Während des Frankfurter Gastspieles [...] *bis* [...] kam nicht zustande (vgl. Neuber 1987, S. 192).

lies: *Mainz, Wisbaden und Darmstadt*: Während des Frankfurter Gastspieles gastierte Nestroy am 10. September auch in Mainz und vor dem 19. September in Wiesbaden; ein Auftreten in Darmstadt kam nicht zustande (vgl. Neuber 1987, S. 192).

74/11–6 v. u. (Kommentar zu Brief Nr. 51)

statt: *19ten*: Am 19. September [...] *bis* [...] ansetzen konnte.

lies: *Wisbaden*: Nestroy dürfte bei der Ortsangabe ein Irrtum unterlaufen sein, da er am 10. September in Mainz als Titus Feuerfuchs im *Talisman* auftrat (Belege bei Neuber 1987, S. 192).

19ten: Es ist unsicher, ob Nestroy am 19. September schon in Wien gewesen ist. Seine verspätete Ankunft mag der Grund dafür gewesen sein, daß Direktor Carl im Odeon erst am zweiten Abend (23. September) ein Stück von und mit Nestroy (abermals *Der Talisman*) ansetzte.

357/15 statt: November 1814
 lies: September 1814

365, letzte Zeile statt: ab 26. März
lies: nach dem 26. März

Nachträge II

359, Fußnote statt: SW III, 388 f.
lies: SW VIII, 388 f.

Dokumente

126/22 statt: am 15. August
lies: am 14. August

741/11–14 Die Passage: „sowie die fallweisen Zusätze [...] bis [...] statt-
fand)“ ist ersatzlos zu streichen.

Register

10–11/3 f. (zu „*Bankrott's* Östreich“ ...)

10/3 f., Sp. 2 (Stücktitel)

einfügen: *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, Variante

11/3, Sp. 1 statt: *Nachträge II*, 339

lies: *Stücke 5*, 430 f., 531; *Nachträge II*, 339

212/15 v. u. statt: Locroy

lies: Loc(k)roy

W. E. Y.

Interdisziplinäre Ringvorlesung an der Universität Salzburg
Das Wiener Volkstheater. Aspekte – Themen – Traditionen
 WS 2012/13

Konzeption: Ulrike Tanzer (FB Germanistik) und
 Susanne Winter (FB Romanistik)

in Kooperation mit dem Programmbereich Arts & Aesthetics
 am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst
 Mittwoch, 17.00–19.00 Uhr, Unipark Nonntal

- MI 10.10.2012** Einführung (S. Coelsch-Foisner, U. Tanzer, S. Winter): Der Nestroy-Regisseur Peter Gruber (Wien) im Gespräch
- MI 17.10.2012** Jürgen Hein (Köln): Das Wiener Volkstheater. Institution und Geschichte – Ein Überblick
- MI 24.10.2012** Johann Sonnleitner (Wien): Franz von Heufeld (1731–1795). Seine Komödien und Bearbeitungen im Kontext der Wiener Theaterdebatte
- MI 07.11.2012** Beatrix Müller-Kampel (Graz): Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Die Typenkomik der Alt-Wiener „Comödie“
- MI 14.11.2012** Eduard Beutner (FB Germanistik): Rationalistische Dämonie. Das Zauberspiel zwischen Aufklärung und Biedermeier
- MO 19.11.2012** Atelier Gespräch (S. Coelsch-Foisner, Nicholas Ofczarek)
- MI 21.11.2012** Hans Höller (FB Germanistik): Grillparzers klassische Kochkunst in *Weh dem, der lügt*. Wiener Volkstheater und Goethesche Kunstperiode
- MI 28.11.2012** Christopher Laferl (FB Romanistik): Das spanische Drama des Siglo de Oro im Wien des 19. Jahrhunderts
- MI 05.12.2012** W. Edgar Yates (Exeter): „Fremde Gestaltungen“: Nestroy und seine fremdsprachigen Vorlagen
- MI 12.12.2012** Gudrun Bachleitner-Held (FB Romanistik): Wenn die Red’ ein Feiertagsgwandl anzieht ... Zur Inszenierung von sprachlicher Höflichkeit in Johann N. Nestroys Komödienwelt
- MI 19.12.2012** Susanne Winter (FB Romanistik): Raimund und die italienische Komödientradition
- MI 09.01.2013** Sabine Coelsch-Foisner (FB Anglistik): Shakespeare und das Wiener Volkstheater am Beispiel von Raimunds Zaubermärchen
- MI 16.01.2013** Marion Linhardt (Bayreuth): Bildwechsel. Zur Ausstattungspraxis an den Wiener Vorstadttheatern des 19. Jahrhunderts
- MI 23.01.2013** Ulrike Tanzer (FB Germanistik): Die Bühne als Kanzel. Zu Ludwig Anzengrubers Volkstheaterkonzept

Internationale Nestroy-Gesellschaft
& Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat

Ankündigung (Call for Papers)

39. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2013

*2. bis 6. Juli 2013 in A-2320 Schwechat bei Wien
(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)*

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 39. Internationalen Nestroy-Gesprächen mit dem Schwerpunktthema:

„Gerechtigkeit is das erste [...]“ (*Das Mädl aus der Vorstadt*)
Irdische, himmlische und poetische Gerechtigkeit bei Nestroy und Raimund

Auch Beiträge zu interdisziplinären und komparatistischen Fragestellungen, zu Aspekten der Tradition und Rezeption des Wiener Volkstheaters sowie für die Sektion „Funde – Fragen – Berichte“ sind willkommen.

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch einer Aufführung der 41. Nestroy-Spiele Schwechat stehen.

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

Vorschläge für Referate und Programmgestaltung bis zum **30. November 2012** an:

Univ.-Prof. em. Dr. Jürgen Hein (Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln):
juergen.hein@nestroy.at

Bei Angeboten für Referate (30 Minuten + 10 Minuten Diskussion) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten. – Referentinnen und Referenten erhalten freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums. Ferner bemühen wir uns um Reisekostenzuschüsse. – Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2013.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2012

Der böse Geist Lumpazivagabundus (Theater in der Josefstadt)

Der Färber und sein Zwillingsbruder (Volkstheater)

Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack (Schubert Theater Wien)

Tannhäuser (Volksoper)