

# NESTROYANA

---

33. Jahrgang 2013 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN  
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:  
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten);  
Karl Zimmer (Geschäftsführer); Brigitte Wagner (Kassierin); Gottfried Riedl, Johann Lehner  
(Schriftführer); Julia Danielczyk, Herbert Föttinger, Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber,  
Hannes Heide, Stefan Hulfeld, Johann Hüttner, Arnold Klaffenböck, Marc Lacheny,  
Marion Linhardt, Matthias Mansky, 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. Ulrike Tanzer (Salzburg), Prof. Dr. W. Edgar Yates (Exeter).

Schriftleitung:  
PD Dr. Marion Linhardt, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth  
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

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).

33. Jahrgang 2013 – Heft 1/2

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

ISBN 978-3-99012-098-9 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf  
ISBN 978-3-99012-099-6 Hollitzer Wissenschaftsverlag, epub  
Erschienen 2013 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges.m.b.H. – www.verlag-lehner.at  
A-1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at  
in Verlagskooperation mit HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien – www.hollitzer.at  
(e-book Ausgabe)  
Alle Rechte vorbehalten

## INHALT

Dank an Ulrike Tanzer . . . . .	5
Daniel Ehrmann: Et in Arcadia ego. Konfigurationen des Letalen in Ferdinand Raimunds Original-Stücken . . . . .	6
Mathias Spohr: Raimund und Nestroy – der Vanitas-Überwinder und der Vanitas-Erneuerer? . . . . .	22
Oskar Pausch: Eine biografische Notiz über Ignaz Schuster von etwa 1840 . . . . .	39
Harald Gschwandtner: „Vor mir, mein gnädiges Fräulein, liegt das Gehirn eines unschuldigen Hundes im Spiritus“. Adolf Muschgs Erzählung vom Tod Ferdinand Raimunds . . . . .	43
Marc Lacheny: Von <i>Der Verschwender</i> (1834) zu <i>Le Prodigue</i> (1992): Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich . . . . .	55
BUCHBESPRECHUNGEN	
Johann Nestroy: <i>Sämtliche Werke. Ergänzungen</i> , hg. von Friedrich Walla und Walter Obermaier (Herbert Herzmann) . . . . .	72
<i>The Others' Austria. Impressions of American and British Travellers</i> , hg. von Horst und Lois Jarka, Bd. 2 (Manfred Draudt) . . . . .	76
Peter Eschberg: <i>Nestroy bleibt!</i> (Jürgen Hein) . . . . .	83
Achim Benning: <i>In den Spiegel greifen. Texte zum Theater</i> , hg. von Peter Roessler (Johann Hüttner) . . . . .	88
Hermann Bauer: <i>Nestroy-Jux. Ein Wiener Kaffeehauskrimi</i> (Valeska Weinrich) . . . . .	92
BERICHTE	
Internationale Nestroy-Gespräche 2012 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein) . . . . .	95
„Unerwartete Entdeckungen“ – Bericht zur internationalen Tagung zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts anlässlich des 70. Geburtstages von Walter Obermaier (Nora Gumpenberger) . . . . .	99
Internationale Tagung in Valenciennes (Frankreich): „Les relations de Johann Nestroy et d'Arthur Schnitzler avec la France“ (Maria Píok) . . . . .	102
Öffentliche interdisziplinäre Ringvorlesung <i>Das Wiener Volkstheater.</i> <i>Aspekte – Themen – Traditionen</i> an der Universität Salzburg (WS 2012/13) (Lina Maria Zangerl) . . . . .	104
Nachruf auf Herbert Rosendorfer (1934–2012) (Walter Obermaier) . . . . .	108
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2012 – März 2013. . . . .	110
Programm 39. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2013. . . . .	111



Gewidmet W. Edgar Yates  
zum 75. Geburtstag

---

## Dank an Ulrike Tanzer

Mit dieser Nummer der *Nestroyana* ist Frau Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer erstmals seit elf Jahren aufgrund ihrer vielfältigen Verpflichtungen an der Universität Salzburg nicht mehr Mitglied der Schriftleitung.

Sie hat auf unterschiedliche Weise zur Entwicklung und zum Gelingen der Zeitschrift beigetragen und scheute dabei nie vor schwierigen Aufgaben zurück – sei es das Verfassen von Berichten oder auch von Nachrufen. Von ‚ihrer‘ ersten Nummer an – dem ersten Doppelheft des 22. Jahrgangs 2002 – hat sie den Rezensionsteil erweitert. Noch wichtiger für die Nestroy-Forschung sind ihre zahlreichen Beiträge zu den Anregungen für mögliche neue Untersuchungen, die sich am Schluss der Einleitung zu dem von ihr zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift mitherausgegebenen Quodlibet-Band *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts* (2006) befinden, sowie seit fast einem Jahrzehnt ihre Mitgestaltung des Programms der Nestroy-Gespräche in Schwechat, die eine wachsende Anzahl von Forscherinnen und Forschern zu Aufsätzen von grundlegender Bedeutung angeregt haben.

Wir haben Ulrike Tanzer sehr viel zu verdanken, und es ist besonders erfreulich, dass sie der Zeitschrift als Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats erhalten bleiben wird.

Daniel Ehrmann

## Et in Arcadia ego. Konfigurationen des Letalen in Ferdinand Raimunds Original-Stücken<sup>1</sup>

Man muss nicht erst den Geist und das ‚Lebensgefühl des Biedermeier‘<sup>2</sup> heraufbeschwören, um die Problematik der Verbindung von komödiantischem Vorstadttheater mit dem Tod zu gewärtigen. Es scheint sich – schon intuitiv – bei Lachtheater und Lebensende um zwei einander ausschließende Größen zu handeln, denn der Tod ist nichts, worüber man üblicherweise lacht. Dennoch ist er ein hartnäckig wiederkehrendes Thema in Raimunds ‚Original-Stücken‘. Sei es, dass der Tod wie in *Moiasurs Zauberfluch* in seiner profanierten Personifikation als Genius der Vergänglichkeit auftritt und für sich selbst spricht, sei es, dass er sich als unausweichliche Gegebenheit, als „allmähliche Abnutzung“<sup>3</sup> im Hintergrund hält: der Tod spielt in den meisten Stücken eine nicht zu übersehende Rolle. Dabei ist es gleichgültig, ob er nun allegorisch auf die Bühne gestellt oder als Thema der Angst bzw. der Lust verhandelt wird, der Tod ist in jedem Fall gegenwärtig – und dennoch scheint kaum jemand in Raimunds Stücken zu sterben.

Ausgehend von dieser Irritation sollen in der Folge wesentliche Aspekte der Gestaltung des Todes in Raimunds Werken näher beleuchtet werden. Ich beginne dafür zunächst mit einer scheinbaren Banalität, die allerdings höchste systemische und systematische Bedeutung hat: jeder Mensch muss sterben. Wie wenig banal die Implikationen dieser Binsenweisheit sind, zeigen indes die vielfältigen Versuche, das Ereignis des Todes in metaphysischer Perspektivierung zu bagatellisieren oder in wissenschaftlicher Konzeptualisierung zu bändigen. Obwohl der Tod eine ebenso natürliche wie unausweichliche Tatsache ist, kann man sich nicht einfach mit ihm abfinden, weshalb die meisten großen Religionen auf unterschiedliche Weise versucht haben, den Schrecken, den das Lebensende mit sich bringt, zu sublimieren. Die Eschatologie der christlichen Tradition geht dabei sogar so weit, den Tod zur reinen Zäsur zu depotenzieren – dieser stellt nun nicht mehr den Endpunkt der Entwicklung dar, sondern nur noch ein Komma, hinter dem der eigentliche Hauptsatz des unkörperlichen Lebens beginnen soll,<sup>4</sup> eine Konzeption, die in der besonders eindrücklichen Formsprache der

1 Leicht veränderte Fassung eines Vortrags, gehalten am 6. Juli 2012 bei den 38. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat.

2 Wilhelm Bietak, *Das Lebensgefühl des „Biedermeier“ in der österreichischen Dichtung*, Wien, Leipzig 1931.

3 Vgl. Vladimir Jankélévitch, *Der Tod*, Frankfurt a. M. 2005, S. 239 ff.

4 Das weltliche Leben gerät dadurch zugleich zum Proömium der letztendlichen Existenz, da das eigentliche, schon quantitativ gewichtigere, weil als unendlich imagi-

barocken Welttheatertradition auch auf die Bühne gebracht und so durch die Kunst propagiert wurde. Wie wenig erfolgreich indes selbst diese aufwendigen Versuche der Positivierung des Todes waren, lassen etwa die vielfältigen, den Leichnam begleitenden Begräbnis- und Trauerrituale erkennen. Der physische Tod scheint, trotzdem er das metaphysische Leben erst ermöglicht, selbst gläubige Christen nicht zu erwartungsfrohem Lachen zu stimmen.

Es gibt neben der Metaphysik zumindest noch einen zweiten großen Versuch der Sublimierung des Schreckens vor dem Ende: Es handelt sich um den wissenschaftlichen Blick, der den Tod vom Individuellen ins Typische erhebt,<sup>5</sup> indem er als natürliches Ereignis seinem Charakter gemäß zum Objekt einer distanzierten Beobachtung wird. Im Zuge seiner fortgesetzten Aufzeichnung wird er als Ereignis nicht nur ‚normalisiert‘,<sup>6</sup> sondern auch ausgeweitet, weil durch seine statistische Erfassung nun zusätzlich die ihn begleitenden Phänomene in den Blick geraten. Die Observation betrifft nicht mehr nur den Tod an sich, sondern auch den Zeitpunkt seines Auftretens, seinen Zusammenhang mit Krankheiten und Ernährung.<sup>7</sup> Somit führt der wissenschaftliche Blick auf das Lebensende weg vom Individuum und hin zum Typus,<sup>8</sup> er macht den Tod zum Allgemeinen und reduziert die Möglichkeit seiner Besonderheit und Individuation auf die binäre Codierung von Normalität und Devianz. Das heißt, der Tod ist entweder ‚normal‘, tritt also innerhalb eines bestimmten Rahmens der Wahrscheinlichkeit (etwa chronotopisch<sup>9</sup> in einer bestimmten Lebensphase) ein, oder er ist deviant und damit eminent unwahrscheinlich und überraschend. Die wissenschaftliche Beschreibung des Todes und seine statistische Bändigung erzeugen somit durch die Distinktion des Normalen zugleich und

---

nierte und unkörperliche Leben erst mit dem physischen Tod beginnt, der in dieser Konzeptualisierung zugleich seinen bedrohlichen Charakter ablegen soll.

- 5 Hierbei ist unerheblich, ob die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tod intentional auf eine Sublimierung des Todes zielt oder nicht, da sich diese als Effekt der Distanzierung, die auf der Abstraktion durch Klassifikation beruht (vgl. dazu etwa Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 269 ff.), auch unwillkürlich einstellt.
- 6 Zum Prozess der Normalisierung als interdiskursivem Vorgang siehe Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997.
- 7 Der physische Tod wird damit zum vorrangig medizinischen Phänomen, dessen Eintreten über die Auswertung definierter Vitalparameter festgestellt werden kann; vgl. dazu die Überlegungen zur Integration des Todes in den medizinischen Diskurs bei Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München, Wien 1980, S. 720–723 und S. 753–760, und bei Heinrich Schipperges, ‚Das Phänomen Tod‘, in: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, hg. von Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 12–20.
- 8 Die theatrale Gestaltung auf der Bühne verhindert eine solche Typisierung weitgehend und bleibt im Sinne einer ‚Ästhetik des Performativen‘ stets individuell; vgl. dazu Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, bes. S. 130–175.
- 9 Zum Konzept des Chronotopos und seiner Verbindung zur künstlerischen Darstellung von Lebensaltern vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a. M. 2008, etwa S. 10, S. 100 und passim.

allererst den zwar begrenzten, aber letztlich unkontrollierten Bereich der Unvorhersehbarkeit, in dem die diese diskursive Ordnung bedrohenden unzeitigen und grundlosen Tode aufgehoben sind.

### I. Generischer ‚double bind‘. Die Gattung und der Tod

Wenngleich die Zugriffe durch Metaphysik und Statistik zwei deutlich unterschiedene Darstellungsmodi des Todes implizieren,<sup>10</sup> ist ihnen doch eine gewisse Begrenztheit gemeinsam, denn so sehr sie sich auch darum bemüht haben: der Tod hat mitnichten sein Bedrohliches verloren. Alle Versuche der Tröstung und Normalisierung sehen sich stets mit der irreduziblen Tragik des physischen Todes konfrontiert. Diese resultiert aus der unbestimmten Furcht, die dem Doppelcharakter des Todes entspringt, der einerseits ein empirisch wahrnehmbares Phänomen ist, andererseits aber jede Empirie übersteigt, da mit dem Tod des Menschen mehr als nur ein komplexer biochemischer Prozess endet. Mit den etwas exaltierten Worten von Vladimir Jankélévitch könnte man davon sprechen, dass „[d]er verwirrende und sogar schwindelerregende Charakter des Todes“ gerade aus diesem Widerspruch von Empirie und Metempirie resultiert.<sup>11</sup> Unter welchen Umständen kann aber etwas so ‚Schwindelerregendes‘ wie der Tod des Einzelnen im literarischen oder gar im theatralen Raum des Volkstheaters verhandelt werden?

Ich kehre zur Beantwortung dieser Frage noch einmal zu der Banalität des Anfangs zurück: Jeder Mensch muss sterben. Dabei ist – bereits mit Blick auf das Theater – nicht jeder Tod gleich, denn es gibt vor allem drei mit einem spezifischen Wissen verbundene Erfahrungen des Todes, die zugleich als narrative wie theatrale Darstellungsmöglichkeiten funktionieren. Es sind dies die Konstellationen: *mors certa, hora incerta*; *mors certa, hora certa*; *mors certa, hora certa sed ignota*. Der Tod bleibt indes bei allen drei Formen gewiss,<sup>12</sup> und so muss sich auch die künstlerische Darstellung des Menschen in bestimmten Situationen mit dem Tod auseinandersetzen, weshalb es umso auffälliger ist, dass gerade das

10 Es handelt sich dabei um zwei konfligierende Zugriffe, die in der Übergangszeit vom 18. zum 19. Jahrhundert, die in dieser Untersuchung fokussiert wird, verstärkt in Konkurrenz zueinander traten und miteinander konfrontiert wurden.

11 Vgl. Jankélévitch (Anm. 3), S. 12 f.

12 Man hat sich angesichts der wissenschaftlichen Fortschritte seit dem 18. Jahrhundert verstärkt der Hoffnung hingegeben, durch medizinische Eingriffe den Tod immer weiter aufzuschieben und ihn am Ende vielleicht sogar so weit hinauszögern zu können, dass er gar nicht mehr eintritt. Dabei wird die seit dem Mittelalter im Kontext des *memento mori* kultivierte Vorstellung des Gefüges von *mors certa* und *hora incerta* imaginativ zu einem *mors incerta, hora incerta* verschoben, bei dem die Unsicherheit der Stunde die Hoffnung auf die Unsicherheit des Todes überhaupt nach sich zieht; vgl. dazu Jankélévitch (Anm. 3), S. 184–190. Diese Hoffnung wird allerdings bislang konsequent von der empirischen Tatsache des Todes gestört, weshalb der Tod, allen Versuchen seiner utopischen Negierung zum Trotz, auch für das Wiener ‚Volkstheater‘ des 19. Jahrhunderts unbestritten eine Gegebenheit bleibt, die ontologisch untrennbar mit der menschlichen Gattung verknüpft ist.

‚Volkstheater‘ diese Auseinandersetzung weitgehend vermeidet. Denn selbst auf den gewalttätigen Exzess folgt nicht unbedingt der Tod: So verwundet Phalarius in Raimunds *Unheilbringender Zauberkrone* den Unterfeldherrn Antrogäus mit seinem Schwert schwer, weil ihm dieser „von Reue spricht.“<sup>13</sup> Auch wenn Phalarius offenbar davon ausgeht, dass Antrogäus „das Auge bricht“ (RSW II 223), stirbt dieser nicht vor den Augen der Zuschauer an seiner Wunde, sondern wird – der Bühnenanweisung folgend – lediglich „ins Gebüsch geführt.“ (ebd.) Alle Gedanken daran, was dort weiter mit ihm geschieht, werden vom eben einsetzenden, wütenden Monolog des Phalarius verdrängt, der alle Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zieht. Dieses erste Beispiel zeigt bereits eine der gebräuchlichsten Vorgehensweisen, mit denen im Volkstheater immer wieder geschickt die Gegenwart des Todes umgangen wird.

Es soll hier und in der Folge von allgemeinen Eigenschaften des ‚Volksstücks‘ ausgegangen werden, wengleich Themenstellung wie Überschaubarkeit eine Fokussierung auf Texte Ferdinand Raimunds nahelegen, der eine durchaus eigenständige Position innerhalb der Volkstheatertradition behaupten kann. Die Verbindungen zur Gattungstradition sind auch der Ausgangspunkt Ian Roes, der in seiner Untersuchung der Dramenschlüsse bei Raimund und anderen Autoren des Volkstheaters einige interessante Gemeinsamkeiten systematisiert hat<sup>14</sup> und zu dem für den gegenwärtigen Zusammenhang anschlussfähigen Ergebnis gekommen ist, dass am Ende der meisten ‚Volksstücke‘ eine nur zeitweilig und meist nicht fundamental gestörte soziale Ordnung wiederhergestellt wird.<sup>15</sup> In dieser Beobachtung ist ein Aspekt enthalten, den Roe nicht gesondert herausgearbeitet hat, der aber in interessanter Weise in Verbindung mit der Thematisierung des Todes bei Raimund steht und zu einem Phänomen führt, das ich den ‚arkadischen‘ Charakter des Schlusses nennen möchte: Gerade bei Raimund tritt häufig der Fall ein, dass der Schluss des Stückes die gesellschaftliche Ordnung in ‚sentimentalischer‘ Geste<sup>16</sup> nur scheinbar wiederherstellen kann. Denn um am Ende einen nachgerade idyllischen Zustand der Übereinstimmung des Individuums mit der ihn umgebenden Gesellschaft restituieren

13 Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, Bd. 2, S. 223. Im Folgenden werden sämtliche Werke Raimunds, wenn nicht anders angegeben, nach dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle RSW mit Bandnummer und Seitenzahl im Fließtext zitiert.

14 Vgl. Ian F. Roe, ‚Raimunds Dramenschlüsse und die Tradition des Wiener Volkstheaters‘, *Nestroyana* 10 (1990), S. 4–22.

15 Vgl. ebd., S. 5.

16 Der Begriff orientiert sich an Friedrich Schiller, der die Unmöglichkeit der Restitution von Naivität durch die ‚sentimentalische‘ Dichtung feststellt und dieser nur die Flucht nach vorne lässt, indem er ihr die Fähigkeit zuspricht, „den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium“ zu führen; vgl. Friedrich Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Bd. 20, Weimar 1962, S. 413–503, hier S. 472.

zu können, müssen immer wieder wesentliche und letztlich unhintergehbare Entwicklungen der dramatischen Handlung ignoriert werden. Die Wiederherstellung der theatralen Idylle wird somit um den Preis des Vergessens erkaufte.

Ein prägnantes Beispiel dafür bietet der Schluss von *Moisasurs Zauberfluch*, der bereits aus einer etwas atypischen Ausgangssituation resultiert, deren wichtigste Punkte wie folgt zusammengefasst werden können: Alzinde, die Königin des indisch anmutenden Diamantenreiches, hat in typisch aufklärerischer Geste den Tempel des Moisasur zerstören und stattdessen einen Tempel der Tugend errichten lassen.<sup>17</sup> Dieser Zerstörungsakt stellt sich dabei als Kippfigur dar, weil er sich sowohl als Akt der Aufklärung als auch als Resultat der Superstition lesen lässt. Immerhin ist einer der Hauptgründe für die Zerstörung des Tempels der Umstand, dass der von Alzindes Ehemann Hoanghu geführte „Krieg, trotz all den reichen Opfern, die man unsern Göttern brachte, sich doch nicht glücklich wenden wollte“, was man darauf zurückführte, „daß die guten Götter zürnen, weil neben ihnen und der mächtgen Sonne Moisasurs böser Geist verehret wird.“ (RSW II 7) Daraus ergibt sich eben nicht vorrangig eine Verbindung von Tugend und Vernunft, sondern vielmehr von Tugend und Aberglauben, eine durchaus irrationale Verbindung, die dann unter Aufwertung der kultischen Perspektive tendenziell auch die Auflösung der notwendigen Folge von Ursache und Wirkung nach sich zieht und die selektive Conclusio des Schlusses ermöglicht. So wie die Königin von sich aus den Tempel des bösen Geistes zerstört hat, wird sie wiederum zuerst aktiv, als sie jedes Opfer verflucht, das in ihrem Land Moisasur noch dargebracht werden wird. Erst auf diesen Affront hin reagiert Moisasur seinerseits mit jenem titelgebenden Fluch, der das Leben aus Alzindes Reich vertreiben und sie selbst rasant altern lassen wird, „damit sie zehnfach jeden Schmerz empfind und die Erinnerung ihres Glücks sie quäle!“ (RSW II 12) Es dient dies alles freilich nicht nur der Befriedigung von Moisasurs „süßer Lust“ (RSW II 13) an der Rache, denn er setzt ihr ein „Ziel“ (RSW II 12), das – ganz gattungstypisch – zur exemplarischen Prüfung der Protagonisten dient.

An dieser Exposition sind für den gegenwärtigen Zusammenhang vor allem zwei Punkte wesentlich: *Erstens* bricht Moisasurs Todesfluch als plötzliche und unerwartete Störung über das nach außen zwar Krieg führende, im In-

17 Zentral ist bei diesem Vorgang Alzindes Aktivität, da diese die dramatische Handlung erst initiiert, indem sie selbst eine bereits etablierte Ordnung verändert – zum Guten, wie der Text insinuiert, wenngleich das Glück des Diamantenreichs mit dem Tod der Feinde erkaufte wird. Der neue Götze Tugend tut seine Wirkung, und bald erhält Alzinde die Nachricht, dass Hoanghu mit seinem Heereszug erfolgreich war und heimkehren wird. Im Augenblick höchster Freude ruft sie aus: „Verdient ich denn, daß ich so glücklich bin? –“ (RSW II 10) Die Antwort folgt auf dem Fuße und „mit fürchterlicher Stimme“: „Alzinde, du verdienst es nicht!“ (ebd.) Es ist Moisasur, der hier zum ersten Mal und effektiv auftritt und mit guten Gründen die ‚Rechtmäßigkeit‘ von Alzindes Glück bestreitet. Diese Ausgangssituation wird freilich am Ende ungeachtet der infrage gestellten Rechtmäßigkeit in ihr Gegenteil verkehrt und der ‚böse Geist‘ aus Indien vertrieben.

nern aber idyllische indische Königreich herein, wengleich Alzinde die Auseinandersetzung initiiert hatte. Die Störung beschränkt sich nicht allein auf die Versteinerung der Bevölkerung, sondern bildet sich auch im Tod der Natur ab. Indem er explizit Baum, Frucht und Strom vertrocknen und Menschen wie Tiere versteinern lässt (vgl. RSW II 11), zielt der Fluch auf eine umfassende Vernichtung der die Idylle vormals konstituierenden Vitalität. Erst dadurch kann er eigentlich „dieses Reich zerstören, das die Sonne ihren Liebling nennt“ (ebd.). Beide Prozesse, das Vertrocknen wie das Versteinern, erweisen sich am Ende allerdings als reversibel, führen mithin nur zum Scheintod der Idylle. *Zweitens* wird allein Alzinde von dem Fluch ausgenommen, wodurch Moisasur sie zu jener ‚Figur des Dritten‘ macht,<sup>18</sup> in der die Zerstörung erst ihre volle soziale Bedeutung erhalten und zum Gefühl des Verlustes sedimentieren kann. Es geht Moisasur somit nicht um die Abtötung des Lebens selbst, sondern um die Erzeugung von Verlust, es geht – auf Alzinde bezogen – darum, dass „die Erinnerung ihres Glücks sie quäle!“ (RSW II 12)

Auch der Titel meiner Untersuchung bezieht sich zum Teil auf diesen Effekt. Ich folge darin Erwin Panofsky, der den Wandel in der Auslegung der elliptischen Phrase ‚Et in Arcadia ego‘ anhand von Beispielen aus der bildenden Kunst schlüssig nachgewiesen hat.<sup>19</sup> Er hat gezeigt, dass zunächst der Tod als Sprecher aufgetreten ist, wodurch der Satz, grammatisch richtig, als Ausdruck des *memento mori* interpretiert werden musste: ‚Auch ich, der Tod, bin in Arkadien.‘ Als der Schriftzug später auf den Grabsteinen der verstorbenen Arkadier erschien, hat sich mit der Sprecherposition auch die Interpretation verschoben zu einem: ‚Auch ich lebte in Arkadien.‘ Die Phrase bezog sich fortan nicht mehr auf die Bedrohung des einbrechenden Todes, sondern vielmehr auf das Moment des verlorenen Glückes durch den Tod.<sup>20</sup> *Moisasurs Zauberspruch* beginnt, wie gezeigt, ebenfalls nicht nur mit einem solchen Verlust, sondern auch mit einem Tod. Dieser betrifft zunächst die Feinde des Landes, die außerhalb seiner Grenzen sterben müssen und damit kontrafaktisch zur Konstitution der friedvollen Idylle im Inneren beitragen. Er betrifft in der Folge aber auch diese Idylle selbst, indem der Fluch das Leben aus dem Land vertreibt und damit dessen Glück zerstört. Die zur Zuschauerin des Untergangs

18 Zu diesem Konzept vgl. Albrecht Koschorke, ‚Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften‘, in: *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, hg. von Eva Eßlinger u. a., Berlin 2010, S. 9–31. Koschorke geht mit Jan Philipp Reemtsma davon aus, Gewaltausübung werde „erst dann zu sozialem Handeln, wenn sie sich zusätzliche Adressaten verschafft, d. h. mit der Triade kalkuliert.“ Ebd., S. 26.

19 Vgl. Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen* [1936], in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 351–377.

20 Vgl. auch Friedrich Schillers Gedicht *Resignation. Eine Phantasie, Thalia*, hg. von [Friedrich] Schiller, Bd. 1, H. 2, Leipzig [1786], S. 64–69, und dazu die etwas überspannte Interpretation der ersten Zeilen im Kontext des verlorenen Arkadien bei Petra Maisak, ‚Et in Arcadia ego. Anmerkungen zur Entwicklung des arkadischen Wunschbilds in Italien und zur Rezeption der Goethezeit‘, in: *Italienbeziehungen des klassischen Weimar*, hg. von Klaus Manger, Tübingen 1997, S. 11–31, hier S. 28 f.

gemachte Alzinde wird im Bewusstsein dieses Verlusts der Idylle von Moisasur in die zuvor als kriegerisch gezeigte Außenwelt gestoßen. Somit dient die Thematisierung des Todes zu Beginn vor allem der Erzeugung eines Gegenbildes und eines Verlustes, er tritt also nur uneigentlich als ein zu Überwindendes in Erscheinung und wird so in seiner dramatischen Funktion aufgehoben.

Das ungewöhnlicherweise auf nur drei Figuren reduzierte Schlusstableau<sup>21</sup> greift diese Ausgangssituation wieder auf, indem der Genius der Tugend laut Bühnenanweisung in die Mitte tritt und, sich in eine ikonografisch höchst interessante Pyramidalgruppe einordnend, die Bilanz des Stückes zieht:

Heil der Tugend, die auf Erde [sic]  
 Zählet solch erhabnes Paar,  
 Das ein edles Herz bewährte  
 In so schrecklicher Gefahr.  
 (Schrecklicher Schlag. Schwarze Donnerwolken ziehn über die Bühne,  
 aus welchen Blitze zischen.)  
 Seht, schon zieht aus euren Landen  
 Donnernd Moisasurs Geist.  
 (Zum Volk)  
 Ihr seid frei von seinen Banden,  
 Eure Königin hier preist!  
 So läßt sich die Welt bezwingen,  
 So wird Erdenneid versöhnt!  
 Groß kann nur der Nachruhm klingen,  
 Wenn er sich durch Tugend krönt. (RSW II 83 f.)

Es handelt sich hierbei um einen einigermaßen prekären Rückblick auf die vorangegangene Handlung, der zwei Leistungen für sich beansprucht, die der Text gerade nicht erbracht hat. *Erstens* ist es nicht das Paar, sondern nur das „edle[...] Herz“ Hoanghus, das die Bewährungsprobe bestanden hat, denn Alzinde hat sich keineswegs tugendhaft verhalten<sup>22</sup> und wollte zweimal Selbstmord begehen. Beim ersten Versuch wird sie noch von der plötzlich durch die Wolken brechenden Sonne am Gang ins Wasser gehindert,<sup>23</sup> der zweite wird nun aber

21 Vgl. RSW II 76–84. Entgegen den sonst bei Raimund und insgesamt im Volkstheater vorherrschenden Chorszenen (vgl. Roe [Anm. 14]) ist die Handlung der letzten Szene im *Zauberfluch* vor allem auf Alzinde, Hoanghu, den Genius der Vergänglichkeit und den Genius der Tugend, also auf nur vier Figuren eingeschränkt. Als das Volk durch die Aufhebung des Fluchs entsteinert wird, verschwindet der Genius der Vergänglichkeit, um seinen Lohn betrogen, von der Bühne, und es bleiben nur der Genius der Tugend und das vor ihm kniende Königspaar übrig. Zwar bevölkert sich während der Schlusssätze die Bühne mit weiteren Genien und dem entsteinerten Volk, diese Figuren bleiben aber reine Staffage (vgl. RSW II 83 f.).

22 Sie fügt sich zum Beispiel nicht in die veränderte Situation, sondern hält an ihrem verlorenen Status fest und nennt sogar den Amtmann im Verlauf der Verhandlung einen Sklaven, da sie sich immer noch als Königin sieht (vgl. RSW II 72 f.).

23 Die Verzweigung erzeugt einen Todeswunsch, dem sie sich zunächst erfolglos zu

nicht mehr unterbunden, und sie verlobt sich dem Genius der Vergänglichkeit, „denn herunter muß das Leben, wenn der Geist sich schwingen soll.“ (RSW II 76) Alzinde vollzieht somit den Suizid, der nur durch den Genius der Tugend und die Aufhebung des Fluches rückgängig gemacht wird. *Zweitens* wird auch der ‚Erdenneid‘ nicht wie behauptet versöhnt, denn Gluthahn bleibt bis zuletzt uneinsichtig.<sup>24</sup> Auch Alzinde glaubt bis zum Schluss, wegen ihrer kostbaren Tränen ausgebeutet zu werden, und stabilisiert das Konzept des Neides damit von der Gegenseite. Somit restituiert der Schluss unter Ausblendung wesentlicher Handlungsmomente eine Idylle, die längst schon keine mehr ist, da das im Handlungsverlauf erworbene, unhintergehbare Bewusstsein der Untugend am Ende zwar überdeckt, nicht aber aufgehoben werden kann. Nicht zuletzt darum kann auch Fortunatus Wurzels Schlussgesang in *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* die notwendige Voraussetzung der Wiederherstellung des Idyllischen nur zirkulär begründen: „Vergessen ist schön, und es ist gar nicht schwer, / Denn was man vergißt, von dem weiß man nichts mehr.“ (RSW I 264) Ausgeblendet wird am Ende aber nicht nur die Untugend, sondern insbesondere der zuvor mehrfach thematisierte und personifizierte Tod, denn die Restitution der Ordnung umfasst bei Raimund eben auch die Bändigung des Todes. Dieser Vorgang wirkt nicht zuletzt deshalb so forciert, weil er die Reaktion auf eine generische Überkreuzung darstellt. Das Aufeinander treffen zweier einander in einem wesentlichen Punkt ausschließender Gattungen mündet in einen regelrechten ‚double bind‘, denn die menschliche Gattung fordert am Ende jeder ontogenetischen Entwicklung den Tod, während die ‚arkadische‘ Gattung des Volksstücks versucht, diesen weitgehend zu vermeiden. Die widerstrebenden Implikationen der beiden Gattungen können dabei letztlich nicht ausgeglichen werden. Insbesondere der Dramenschluss von *Moiasurs Zauberfluch* zeigt sich von dieser unauflösbaren Konfrontation geprägt, da der Tod zwar zuvor sein Recht in allegorischer Präsenz behaupten kann, am Ende aber von einer Jubelfeier der Tugend überdeckt werden muss, um einen gattungskonformen Ausgang<sup>25</sup> zu gewährleisten.

## II. Konfigurationen des Letalen

Die These von der am Beispiel von *Moiasurs Zauberfluch* skizzierten Tendenz Raimunds, den Tod nicht auszusparen, sondern in seine Texte zu integrieren und durch funktionale Umdeutung, Allegorisierung oder Überdeckung für die Gestaltung im ‚Volksstück‘ kommensurabel zu machen, lässt sich mittels

---

widersetzen versucht: „Hinweg von mir, du schrecklicher Gedanke, der mich ergreift und nach dem Strom hinzieht. Ich folg dir nicht! – umsonst, ich muß – Verzweiflung, freu dich deines Siegs, ich muß hinein.“ (RSW II 22).

24 Vgl. Gluthahns an den Tatsachen vorbeiführende Beteuerung: „So ist denn alles wider mich verschworen, wegen meiner gehs, wies will, ich sag jetzt nimmer nein, ich siehs, ein rechtschaffener Mann, wie ich bin, hat kein Glück.“ (RSW II 69).

25 Zu Aspekten dieser impliziten Gattungsregeln vgl. Roe (Anm. 14).

weiterer Beispiele aus seinen Texten stützen. Immer wieder tritt der Tod etwa als mythologische Figur auf, insbesondere in Form der Genien des Todes, des Schlafs und der Vergänglichkeit.<sup>26</sup> Die Allegorisierung des Todes ist freilich die einfachste und naheliegendste Methode, die oben skizzierte Kluft zwischen menschlicher und volkstheatralischer Gattung zu überbrücken. Indem er personifiziert auf die Bühne gestellt wird, verliert der Tod seinen Ereignischarakter.<sup>27</sup> Er ist nicht länger das unausweichliche und schreckliche Ende, sondern eine Figur, die auch zur Interaktion fähig ist. Er wird mitunter zum Kommunikationspartner, mit dem man nicht zuletzt in Verhandlung über den Zeitpunkt des Endes treten kann. Indem der personifizierte Tod als Verhandlungspartner über die Letalität fungiert, wird sein Einflussbereich auch auf das Leben ausgeweitet. Er tritt nicht nur in der Stunde des Todes auf, sondern begegnet in den Texten schon zuvor und in anderen Gestalten. Der Tod erscheint dabei in scheinbar ungewöhnlichen Verkappungen: Wenn etwa Fortunatus Wurzel in der bekannten Liedeinlage „Brüderlein fein“ mit der Jugend, die ihn zur Unzeit verlassen will, verhandelt und ihr sogar jährlich „zehntausend Taler“ für ihre Gesellschaft bietet (RSW I 225), dann verhandelt er letztlich über seine eigene Letalität, weshalb die Allegorie der Jugend in ihrem Verschwinden zum Stellvertreter des Todes im Leben wird. Noch deutlicher wird die Präsenz des Todes in der Figur des Alters, die – nach ihrer Herkunft befragt – angibt, sie komme „[a]us Eisgrub“ (RSW I 227). Auch dieser ungebetene Gast, der Wurzel direkt aus dem kalten Grab aufsucht, verweist auf die Letalität des Bauern. Im *Mädchen aus der Feenwelt* sollen die verschwindende Jugend und das Alter zwar in erster Linie die von Wurzel gestellten Bedingungen für die Hochzeit zwischen Lottchen und Karl erfüllen, betonen aber letztlich durch den allegorisch beschleunigten Verlust der Jugend performativ den nicht zu umgehenden Verweis des Alters auf die Letalität, mithin auf den nahen Tod.

Die Verhandlung mit dem Tod ist eine der häufigsten und zugleich interessantesten Konfigurationen des Letalen in Raimunds Texten. Die Darstellung ist dabei freilich bei Weitem nicht immer so mittelbar wie im *Mädchen aus der Feenwelt*. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel für eine konkrete verbale Beeinflussung des Todes findet sich in dem weniger bekannten Stück *Die unheilbringende Zauberkrone oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend*. Das Verhältnis der Verhandlungspartner zueinander und zum

26 Der Genius der Nacht (allerdings mit Attributen des Schlafs) begegnet etwa in *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (vgl. bes. RSW I 208), der Genius des Todes in *Die unheilbringende Zauberkrone* (vgl. RSW II 252 ff.), der Genius der Vergänglichkeit in *Moiasurs Zauberfluch* (vgl. RSW II 58 ff.) und in abgewandelter Form auch im *Alpenkönig* und im *Verschwender*. Zu den Übergängen zwischen den Genien des Schlafs und des Todes in der literarischen Gestaltung vgl. etwa Ludwig Uhlig, *Der Todesgenius in der deutschen Literatur von Winckelmann bis Thomas Mann*, Tübingen 1975, S. 59 ff.

27 Vgl. dazu das berühmteste Beispiel dieser Form der dramatischen Personifizierung des Todes im *Ackermann aus Böhmen* des Johannes von Tepl (um 1400).

Gegenstand ihrer Verhandlungen weicht dabei signifikant vom vorherigen Beispiel ab. Lucina, die Schutzgöttin von Agrigent, will Thanatos (der in dieser Szene als Genius des Todes bezeichnet wird) dazu bringen, die Todeszeitpunkte dreier Menschen so zu verändern, dass sie mit ihren Plänen übereinstimmen.<sup>28</sup> Es gelingt ihr auch tatsächlich, den etwas lethargischen Genius des Todes für sich zu gewinnen, was allerdings weniger ihrer Überredungskunst als vielmehr seiner eigenen Indifferenz gegenüber den genauen Todeszeitpunkten geschuldet zu sein scheint. Lucina bittet ganz unumwunden, dass Ewald und Simplizius vom bevorstehenden Untergang Massanas verschont bleiben sollen:

Schenk das Leben mir von zweien,  
Die nicht Hades' Fluch getroffen,  
Die nicht an die Zahl sich reihen,  
Die Erbarmen nicht zu hoffen. (RSW II 253)

Diese Bitte wird von Thanatos ohne Zögern gewährt, da es ihm nur darauf anzukommen scheint, dass er die beiden einmal geleiten wird, nicht aber darauf, wann genau das stattfinden soll. Daher antwortet er im Bewusstsein der Letalität und der Unausweichlichkeit des Todes der beiden Schützlinge Lucinas: „Nimm das Leben hin von zweien. (Lächelnd) Du entziehst mirs de n n o c h nicht.“ (RSW II 253)<sup>29</sup> So versöhnlich diese Konzilianz des Thanatos beim Aufschub der Todesstunde auch sein mag, das Ende bleibt unausweichlich. Als Massana untergeht, müssen Ewald und Simplizius aktiv durch Lucinas Eingreifen gerettet werden,<sup>30</sup> weshalb anzunehmen ist, dass die Massanische Bevölkerung nicht gemeinschaftlich mit dem Leben davon gekommen ist. Bereits vor dem Untergang der Stadt haben in der *Unheilbringenden Zauberkrone* viele Menschen wegen Hades' Fluch ihr Leben verloren, deren Tode ebenfalls nicht auf der Bühne stattgefunden haben.<sup>31</sup> Hier kommt ein anderes darstellerisches Verfahren des ‚Volkstheaters‘ zum Tragen, das neben der Personifizierung auch in der Narrativierung ein geeignetes Mittel zur Umgehung des Todes erkannt

28 Lucina muss mit einiger List die scheinbar unmöglichen Aufgaben lösen, an deren Erfüllung Hades die Befreiung der zum Sieg über Phalaris nötigen Erinnyen geknüpft hat. Sie kann „zu seinem Sturz die Eumeniden brauchen“ (RSW II 231), wenn sie „eine Kron, die eines Königs Haupt geziert, / Der nie ein Reich besaß, noch eins besitzen wird“ (ebd.), dazu einen Lorbeerkrantz von der Stirn eines mutlosen Helden und zuletzt den an eine faltige Alte überreichten „Schönheitspreis“ (vgl. ebd.) gemeinsam opfert.

29 Der Text nimmt an dieser Stelle eine Umdeutung des Verhältnisses von *mors certa* und *hora incerta* vor. Der ungewisse Zeitpunkt ist nun nicht mehr in erster Linie lebensbedrohlich, sondern wird vielmehr zum Ausgangspunkt der Hoffnung auf einen Aufschub und eine Lebensverlängerung, da der Tod schon die Lebenden zu seinem Besitz rechnet und daher nicht auf ihr Sterben drängt.

30 Ewalds Rettung geschieht auf der Bühne (RSW II 272), Simplizius' Rettung kommt hingegen nur vermittelt durch seinen nächsten Auftritt nach dem Untergang der Stadt zur Darstellung (RSW II 275).

31 Vgl. vor allem RSW II 253 ff.

hat. Obwohl in der *Unheilbringenden Zauberkrone* viele Menschen das Leben lassen, scheint ihr Tod dem Zuschauer durch eine doppelte Distanzierung fern, denn diese Tode haben nicht nur abseits des Zuschauerblickes stattgefunden, zusätzlich zur räumlichen Distanzierung erscheint das Sterben auch noch zeitlich entfernt: Die Vermittlung des Vorgangs ist bezeichnenderweise nicht teichoskopisch, sondern berichtend. Der Tod findet somit nicht performativ statt, sondern hat bereits stattgefunden, wenn er auf der Bühne thematisiert wird.

Zum Lachen reizt indes selbst diese narrativ distanzierte Darstellung des Todes nicht, weshalb das Stück große Schwierigkeiten hatte, in der Vorstadt zu bestehen. Wenig später hat Raimund in seinem Entwurf einer *Selbstbiographie* versucht, den Misserfolg als invertiertes Qualitätsurteil darzustellen, indem er dem Publikum, das „[d]ie unheilbringende Krone [...] zu hochtragisch“ (RSW V.2 836) fand, unter der Hand ein Ungenügen vor der ersten Gattung unterstellt. Ohne mich weiter auf die Frage der literarischen Qualität einlassen zu wollen, bleibt dennoch festzuhalten, dass das Stück tatsächlich insofern die Gattungsgrenzen des ‚Volkstheaters‘ transgrediert, als es zwei Tode ohne vermittelnde Instanz direkt auf der Bühne performiert. Es handelt sich dabei um den von Ewalds ästhetisierender Euthanasie begleiteten Tod von Massanas König Heraklius, der von einer glänzenden Göttergestalt abgeholt wird,<sup>32</sup> und um den gewaltsamen Tod Phalarius’, dessen Brust von den Dolchen der drei „[v]ergeh! vergeh! vergeh!“ (RSW II 328) kreischenden Erinnyen durchbohrt wird. So gewinnbringend es wäre, die beiden Szenen vor allem in ihren Unterschieden genauer zu analysieren und zu differenzieren, muss aus Platzgründen an dieser Stelle der Hinweis genügen, dass sie beide Konstellationen des Letalen darstellen, die dem Volkstheater inkommensurabel sind und zumindest zu starken Irritationen beim Publikum führen müssen.<sup>33</sup> Denn die Handlung reizt einerseits nicht direkt zum Lachen und führt andererseits nicht zur Inferenz des Tragischen, da die kontextuelle Rahmung den Gattungstransfer in der Rezeption unterbindet.

Zwei weitere Beispiele sollen nicht nur zur Differenzierung der Konfigurationen des Letalen in Raimunds Werk beitragen, sondern vor allem die wichtige Funktion der Thematisierung des Todes bei allen Schwierigkeiten in der thea-

32 An Heraklius’ letzte Worte: „Mir ist so leicht, es schmilzt die irdsche Kette, / Mein Geist entflieht, o unnennbar Entzücken!“ schließt das folgende stumme Spiel an: „Thanatos stürzt mildlächelnd die Fackel um, die verlischt, zugleich drückt die Göttergestalt den König feierlich an die Brust. Sein Kleid verschwindet, und er steht im weißen Schleiergewande dar, welches rosig bestrahlt wird. Genien bilden eine Gruppe. Heraklius’ Haupt sinkt sanft auf seinen Busen, Ewald löscht die Fackel aus, und der das Gemach schließende Vorhang rauscht langsam und leise herab. Die Musik ist verhallt. Feierliche Pause. Rührung in jeder Miene.“ (RSW II 270).

33 Vgl. dazu die Rezension des *Sammlers*, derzufolge es „dann doch ein großer Mißgriff [ist], in dem Hause der frohen Laune an Pest, Erdbeben, Todesfälle und gelbes Fieber erinnert zu werden.“ (RSW V.1 509).

tralen Gestaltung weiter verdeutlichen. Eine ebenso prominente wie intrikate Vorstellung des Todes findet sich in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, einem der erfolgreichsten Stücke Raimunds. Um Rappelkopf zu bessern, soll ihm ein Seelenspiegel vorgehalten werden. Er wird in die Gestalt seines Schwagers verwandelt und muss das Treiben seines Doppelgängers beobachten. *Sub specie mortis* verdient vor allem die von Rappelkopf festgestellte ‚Ökonomisierung des Lebens‘<sup>34</sup> Beachtung. Da die Erschaffung des Doppelgängers nicht mit der Erschaffung eines neuen Lebens einhergehen kann, muss sich Rappelkopf mit diesem ein einziges Leben – und damit einen einzigen Tod – teilen.<sup>35</sup> Der Tod des Anderen wird somit ganz konkret zum eigenen Tod. Die Bedrohung von Rappelkopfs Leben, die von den Handlungen seines Doppelgängers ausgeht, ist dabei ein wichtiges Element sowohl der dramatischen Komposition als auch des Selbsterkenntnisprozesses des Menschenfeindes. Kommensurabel für das Volkstheater wird der Tod des Doppelgängers, der sich vor den Augen der Zuschauer in einen Strom stürzt, nur durch den Umstand, dass es sich um einen Scheintod gehandelt hat. Denn es war ja von Anfang an Astragalus, der als Rappelkopfs Doppelgänger aufgetreten ist und der sich hier eben nicht umbringt, sondern sich nur insofern entleibt, als er seine ursprüngliche Gestalt wieder annimmt. Tod und Bedrohung werden somit retrospektiv entschärft, Rappelkopf und sein Doppelgänger sterben eben nicht „in Kompagnie“ (RSW II 193), sondern nur imaginativ.

Im Gegensatz zur Bedrohung, die von der Koppelung zweier Tode im *Alpenkönig* ausgeht, figuriert in *Moisass Zauberfluch* die Vorstellung des gemeinsamen Todes als Verheißung der ewigen Verbindung von Alzinde und Hoanghu. Alzinde will zunächst deshalb noch alleine sterben, weil sie ihren Ehemann bereits tot glaubt. Weil sie „allein von allen meinen Lieben“ (RSW II 76) lebt, scheint ihr das einsame Leben nichts mehr wert. Der eigene Tod folgt somit aus dem anderen Tod, der – wie Stephan Moebius im Anschluss an Emmanuel Lévinas beobachtet hat – „eine wesentliche Grenzsituation [charakterisiert], in der erst durch den Tod des Anderen sich der Selbe seines eigenen Todes und seiner eigenen Grenzen des Seins bewusst wird.“<sup>36</sup> Auch deshalb kann der vom Zuschauer miterlebte Tod des Anderen auf der Bühne

34 Rappelkopf kommentiert die Bedingungen des Alpenkönigs ganz im Stile einer ‚komischen Figur‘: „Zwei Menschen und nur ein Leben! Jetzt fangt sogar die Natur zum ökonomisieren an. Da hats der Tod kommod, der nimmt s' gleich Paar und Paar.“ (RSW II 158) Diese Ökonomisierung des Lebens erweitert das Konzept der Ökonomie, die sich nun „als ein Ordnungssystem verstehen [lässt], das sich seit einigen Jahrhunderten auf das Verhältnis zwischen Menschen, zwischen Dingen und zwischen Dingen und Menschen bezieht“; vgl. Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich, Berlin 32008, S. 11.

35 Zur Verbindung des Doppelgängers mit dem Tod vgl. etwa Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991, S. 221 ff.

36 Stephan Moebius, ‚Der Tod als thematischer Knotenpunkt von Soziologie, Anthropologie und Philosophie‘, *Sociologia Internationalis* 42/2 (2004), S. 199–219, hier S. 209.

eine so große affektive Kraft entfalten, weil dieser bereits auf den eigenen Tod verweist. Dieser Verweiszusammenhang stellt sich in der etwas blumigen Formulierung Jacques Derridas folgendermaßen dar:

Der Tod des anderen wird so wieder ‚primär‘, immer primär, als Erfahrung der Trauer, die meinen Bezug auf mich selbst einrichtet [...]. Der Tod des anderen, dieser Tod des anderen in mir, ist im Grunde genommen der einzige Tod, der im Satzteil ‚mein Tod‘ mit allen Konsequenzen genannt wird, die man daraus ziehen kann.<sup>37</sup>

Die Inszenierung von Alzindes Entscheidung für den Suizid und dessen sublimierter, aber performativer Vollzug verweisen auf dieses Verhältnis in einer doppelten textuellen Funktionalisierung der Verlobung mit dem Genius des Todes: Indem er vom vermeintlichen Tod des Anderen ausgelöst wird und selbst zugleich für den Zuschauer performativ den Tod eines Anderen vollzieht, stellt Alzindes Suizidversuch zugleich den Tod und dessen Reflexion dar und erhält darin metapoetisches Potenzial.

Ich fasse kurz die bisherigen Beobachtungen zu den unterschiedlichen Konfigurationen des Todes und des Letalen in Raimunds Theater zusammen. Es gibt zunächst den natürlichen Tod, der üblicherweise (im weiten Sinne chronotopisch) ein Privileg des Alters ist. Dieser Tod kann unter anderem zur zumindest zeitweiligen Etablierung eines tragischen Moments funktionalisiert werden. Der stärkste Ausdruck dieser Konfiguration ist der gewaltsame Tod, der Mord oder Selbstmord. Der Tod lässt sich aber auch, wie im Falle des ehemaligen Kammerdieners Wolf im *Verschwender*, als das ohnehin Unausweichliche nur andeuten und muss somit nicht konkretisiert oder gar inszeniert werden. Es sollte deutlich geworden sein, dass die unterschiedlichen Arten des Todes auch verschiedene symbolische Werte haben, die stark von der jeweiligen Art der Darstellung abhängen, und dass das Volkstheater nur bestimmte Formen der Sublimation des Todes schadlos inszenieren kann, wobei – wie etwa im *Verschwender* – eine tendenzielle Verschiebung des Todes vom Szenischen ins Narrative vorgenommen wird.

### III. Ökonomie des realen Todes

Der Tod ist aber nicht nur ein Moment der literarischen oder theatralen Verunsicherung, sondern entfaltet auch im Politischen ähnliche Wirkungen. Dabei ist es insbesondere eine Form des Todes, die einen regelrechten Affront gegen den Staat darstellt, und zwar der durch die eigene Hand. Der Selbstmord stört in besonderer Weise das seit dem 18. Jahrhundert sich entwickelnde System der ‚Biopolitik‘, das in der Einleitung bereits angedeutet wurde. Die Biopolitik kann Michel Foucault zufolge als jene Weise verstanden werden, „in der man

<sup>37</sup> Jacques Derrida, *Aporien. Sterben. Auf die ‚Grenzen der Wahrheit‘ gefaßt sein*, München 1998, S. 102 f.

seit dem 18. Jahrhundert versuchte, die Probleme zu rationalisieren, die der Regierungspraxis durch die Phänomene gestellt wurden, die eine Gesamtheit von als Population konstituierten Lebewesen charakterisieren: Gesundheit, Hygiene, Geburtenziffer, Lebensdauer, Rassen...“.<sup>38</sup> Auch Tod und Selbstmord werden zum Gegenstand dieser „Rationalität in der Regierungspraxis“,<sup>39</sup> die nicht zuletzt in der Gesetzgebung des Souveräns ihren Ausdruck findet. So hat bereits das *Allgemeine Gesetz über Verbrechen, und derselben Bestrafung* (1787) Josephs II. den Suizid als Verletzung der Pflicht zur Selbsterhaltung, die der Bürger „gegen Gott, gegen den Staat und ihn selbst“<sup>40</sup> hat, deklariert und ihn unter die „Criminal-Verbrechen, welche auf das menschliche Leben und die körperliche Sicherheit unmittelbare Beziehung haben“,<sup>41</sup> gezählt, eine Kriminalisierung der „Selbstentleibung“, die auch von der zeitgenössischen Moralphilosophie,<sup>42</sup> insbesondere Immanuel Kants, katalysiert wurde.<sup>43</sup> Von 1803 bis 1852, also zu der Zeit, in der Raimund literarisch produktiv war, hatte eine Revision des Josephinischen Strafgesetzes Gültigkeit, die zwar die Todesstrafe wieder eingeführt, die den Selbstmord betreffenden Passagen aber weitgehend aus der ‚Josephina‘ übernommen hat. In dieser Revision wird der Suizid nun nicht mehr unter die Verbrechen gerechnet, sondern steht an erster Stelle der „schweren Polizey-Übertretungen gegen die Sicherheit des Lebens“.<sup>44</sup> Die

38 Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, in: ders., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 2003, S. 1020.

39 Vgl. dazu Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität II. Vorlesung am Collège de France 1978–1979*, Frankfurt a. M. 2004, S. 16.

40 *Allgemeines Gesetz über Verbrechen, und derselben Bestrafung*, Wien 1787, § 125.

41 Ebd., § 89.

42 Vgl. dazu etwa Gerald Frankenhäuser, *Die Auffassung von Tod und Unsterblichkeit in der klassischen deutschen Philosophie von Immanuel Kant bis Ludwig Feuerbach*, Frankfurt a. M. 1991. Zu den expliziten Vorbehalten gegen die deutsche Philosophie im Habsburgerreich der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Roger Bauer, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien 1974, bes. S. 106 ff.

43 Vgl. den noch eher tentativen Abschnitt „Von der Selbstentleibung“ in der *Metaphysik der Sitten*, in dem Kant zunächst die Bedingungen für die Bezeichnung des Vergehens als ‚Selbstmord‘ darlegt (vgl. *Kant's gesammelte Schriften*, hg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Abt. 1, Bd. 6, Berlin 1907, S. 422) und in der Folge die Selbstentleibung deshalb für ein Verbrechen hält, weil sie „das Subject der Sittlichkeit in seiner eigenen Person zernichten“ würde (ebd., S. 423). Die anschließenden ‚casuistischen Fragen‘, unter welchen Umständen ein Selbstmord zu legitimieren wäre – etwa bei Anzeichen für eine Tollwutkrankung (vgl. S. 423 f.) –, bleiben unbeantwortet. Im betreffenden Abschnitt der *Vorlesungen zur Metaphysik der Sitten* spricht Kant sich hingegen deutlich gegen die von den ‚casuistischen Fragen‘ angesprochenen Grenzfälle aus. Der Selbstmord verhindere jede Form der Verbesserung des Zustandes, weshalb es „nie erlaubt seyn“ könne, sich selbst „zu destruiren“, und also „ein Selbstmord (autocheiria) niemals und unter keiner Bedingung als erlaubt angesehen werden kann.“ Ebd., Bd. 27.2.1, Berlin 1975, S. 603.

44 Vgl. *Gesetzbuch über Verbrechen und schwere Polizey-Übertretungen*, Wien 1803, 2. Teil, S. 47 f.

Konsequenzen des Selbstmordversuches sind dort indes noch verschärft: Hatte das Josephinische Gesetz noch den „Unterricht“<sup>45</sup> des Verbrechers als Mittel zur künftigen Verhinderung dieses Verstoßes vorgesehen, ist der Delinquent ab 1803 „so lange unter strenger Aufsicht zu behalten, bis er durch sittliche, und physische Heilmittel zur Vernunft, und dem Erkenntnis seiner, dem Schöpfer, dem Staate, und sich selbst schuldigen Pflicht zurückgeführt“ ist.<sup>46</sup> Ich weise nur kurz auf die Paradoxie hin, dass das ehemalige Verbrechen in der Revision zwar formal zu einer „Polizey-Übertretung“ abgemildert wird, die in der Diktion des Gesetzes „jeder als unerlaubt von selbst erkennen kann“,<sup>47</sup> dass der Selbstmordversuch im juristischen Vollzug aber nun sogar mit körperlicher Züchtigung bestraft werden kann. Es zeichnet sich somit einerseits ein Wandel der gesellschaftlichen Auffassung von der Regierung des Einzelnen ab, der dahin führt, Verantwortungsbereiche der Regierung auf den Bürger und die Kraft seiner Vernunft zu übertragen; es lässt sich aber andererseits erkennen, dass eine gewisse Schwelle der biopolitischen Steuerung im Sinne der Staatsräson noch nicht unterschritten werden kann, da immer noch das Projekt einer gezielten Maximierung und Produktivierung der Population verfolgt wird.<sup>48</sup>

Aber nicht nur der Staat, sondern insbesondere auch die Literatur nimmt diesen die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts prägenden Konflikt von individueller Emanzipation und gesellschaftlicher Notwendigkeit wahr und reagiert darauf in spezifischer Weise. So fällt auch in Raimunds Texten eine deutliche Tendenz zur Vermeidung des Todes zur Unzeit, insbesondere des Suizids ins Auge. Die darin implizierte Forderung nach dem ‚natürlichen‘ Tod<sup>49</sup> ist eine Ausdrucksform der – selbst stets nur diskursiv erzeugten – gesellschaftlichen Notwendigkeit, zu leben und mit diesem Leben seinen ökonomischen Beitrag zu leisten. Betrachtet man nun etwa den Schluss von Raimunds letztem Stück *Der Verschwender* vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses über den Suizid, wird der ökonomische und biopolitische Wert der Vermeidung des unnatürlichen Todes deutlich. Denn Flottwell stürzt sich eben nicht „in jenen Abgrund“ (RSW II 448), vor dem er am Ende steht, sondern er erhält sich dieses „einige Gut, das mir Verschwendung ließ“, und will darüber hinaus auch noch damit „sparsam sein“ (ebd.). Zwar figuriert der Tod weiterhin als Flottwells „einziger Trost“ (ebd.), doch wird dieser nun als natürliches Ereignis

45 *Allgemeines Gesetz* (Anm. 40), § 125.

46 *Gesetzbuch über Verbrechen* (Anm. 44), § 91.

47 Ebd., § 1.

48 Vgl. dazu Foucaults Einschätzung, die im 18. Jahrhundert in den deutschen Gebieten entwickelte „Polizeiwissenschaft“ sei „die Form, die eine vom Prinzip der Staatsräson beherrschte Regierungstechnologie angenommen hat: Es ist gewissermaßen ‚ganz natürlich‘, dass sie sich den Problemen der Population zuwendet, die möglichst groß und möglichst aktiv sein soll – für die Stärke des Staates: Gesundheit, Geburtenziffer, Hygiene finden hier problemlos einen wichtigen Platz.“ Vgl. Foucault, *Die Geburt der Biopolitik* (Anm. 38), S. 1021.

49 Baudrillard (Anm. 35), S. 255 f.

nis erwartet. Der langsame Hungertod fungiert zudem als Ausgleich nicht nur zum verschwenderischen Leben Flottwells, sondern auch zu seiner ‚Lebensverschwendung‘.<sup>50</sup> Denn in der gesellschaftlich überwachten Verpflichtung zum natürlichen Tod ist es – dem etwas opaken System der politischen Ökonomie Jean Baudrillards zufolge<sup>51</sup> – dem Einzelnen „nicht mehr möglich, so zu sterben, wie er es möchte. Er ist nicht einmal mehr so frei, so lange wie möglich zu leben. Was unter anderem ein Verbot bedeutet, sein Leben ungeachtet seiner Grenzen auszuschöpfen.“<sup>52</sup> Flottwells doppelt sparsamer Umgang mit dem Rest seines Lebens ist, so meine abschließende These, diesem Äquivalenzprinzip des Lebens geschuldet, das hier als ökonomische Metapher den zu dieser Zeit prosperierenden Diätetik-Diskurs literarisiert.<sup>53</sup> Aus dem gleichen Grund ist auch der mäßige Reichtum, mit dem der Verschwender für seine Läuterung<sup>54</sup> belohnt wird, vom Bettler im Austausch gegen ein Lebensjahr akkumuliert worden, sodass am Ende die Lebensrechnung wieder stimmt.<sup>55</sup>

Die Verbindungslinien bestimmter Konfigurationen des Letalen bei Raimund mit zeitgenössischen Sanktionsformen und Bewertungen des Todes, die hier nur angedeutet werden konnten, nachzuzeichnen und den Konnex von Tod und Ökonomie in Raimunds späteren Stücken näher zu betrachten, muss einer folgenden Untersuchung vorbehalten bleiben. Diesem Beitrag sollte es indes gelungen sein, erste Schritte auf ein von der Raimund- und der Volkstheater-Forschung noch weitgehend unbearbeitetes Gebiet unternommen zu haben.

---

50 Vgl. dazu die Erklärung des Bettlers, er sei „ein Jahr / Aus deinem viel zu rasch verzehrten Leben“ (RSW II 449).

51 Nach Baudrillard ist die Realität des Todes nur die Folge einer nicht notwendigen, imaginären Trennung, die erst die Opposition von Leben und Tod erzeugt; vgl. Baudrillard (Anm. 35), S. 209 ff.

52 Ebd., S. 256.

53 Zur poetogenen Kraft des sich in Ausgleichsströmen regulierenden Prinzips der Zirkulation vgl. Vogl (Anm. 34), bes. S. 223 ff., und zur psychologischen Richtung der zeitgenössischen Diätetik-Diskussion Ernst von Feuchtersleben, *Zur Diätetik der Seele*, Wien 1838.

54 Ganz im Sinne der zeitgenössischen Rechtsprechung (siehe oben).

55 Es zeigt sich dabei, dass die Vermeidung des Todes bei Raimund immanent auf die Anforderungen der Gesellschaft und nicht auf eine transzendente Bedrohung bezogen ist. Diese Immanenz betont die Punktualität des Todes (zu Aspekten der Punktualität und Prozessualität des Todes vgl. Jankélévitch [Anm. 3], S. 164 ff. und S. 228 ff.), wodurch die idealisierende Vorstellung von einer Ausweitung des Lebens über das Leben hinaus brüchig wird und sich die Konfigurationen des Letalen in Raimunds Zauberspielen als Rückbindungen an die realistische Ebene erweisen.

Mathias Spohr

### Raimund und Nestroy – der Vanitas-Überwinder und der Vanitas-Erneuerer?

Die folgenden Ausführungen stehen im Zusammenhang mit meinem übergreifenden Forschungsthema „Vanitas“.<sup>1</sup> Vanitas ist eine Motivtradition in der westlichen Kulturgeschichte oder, weiter gefasst, eine wertende Haltung gegenüber den menschlichen Fähigkeiten. Im Kern handelt es sich um das Bewusstsein von Eitelkeit und Vergänglichkeit. Von dieser Thematik gibt es seit dem Mittelalter zwei Varianten: eine satirische oder burleske – und eine melancholische. Das ist gewissermaßen der Gegensatz zwischen Fasching und Fasten: Bis Aschermittwoch wird die Vergänglichkeit ausgelebt, danach wird sie ins Bewusstsein geholt, und in dieser Jahreszeit entwickeln sich seit dem 15. Jahrhundert ausgedehnte Theater- und Musikveranstaltungen.

Mit Vergänglichkeit und Eitelkeit ist der Begriff nicht hinreichend umschrieben. Vanitas lässt sich an Objekten festmachen wie Skeletten, verlöschenden Kerzen oder Masken, an Erscheinungen wie Spiegelbildern, Schatten und Echos, an literarischen Figuren wie Narren und Verkörperungen des Lasterhaften oder an rhetorischen Figuren und erzähltechnischen Verfahren wie dem Pleonasmus und der *Mise en abyme*: Das Gemälde stellt zum Beispiel einen Totenschädel dar, weil es selbst etwas Lebloses ist; wenn es ein lebendiges Gesicht darstellt, lügt es. Analog dazu stellt das Theaterstück einen Betrüger dar, weil es selbst Betrug ist, also etwas Gespieltes für Wirklichkeit ausgibt.

#### *Theater als Lüge?*

Einer bloßen Erfindung den Schein von Leben zu geben ist die Arbeit des Künstlers. Bevor Aristoteles' Empfehlung der Naturnachahmung der Neuzeit zu einer Aufwertung der Künste verhalf, hat die neuplatonische Verurteilung der Mimesis die christliche Weltsicht geprägt. In christlicher Tradition wird Nachahmung gering geschätzt. Die gemalte (oder erzählte) Flöte kann nicht gespielt werden als Flöte, wie Platon argumentiert, was das Malen oder Erzäh-

1 Mathias Spohr, ‚Das Paradigma des Performativen und die Vanitas‘, in: *Welt – Bild – Theater*, hg. von Kati Röttger, Bd. 2, Tübingen 2012, S. 133–142; ders., ‚Das Problem der Vanitas. Goethes *Faust* und das Faust-Sujet im populären Musiktheater‘, *Maske und Kothurn* 45 (2001), H. 3–4, S. 71–91; ders., ‚Kann eine Herkunft durch Leistung erworben werden? „Vanitas“ in der italienischen und „Identität“ in der deutschen Oper‘, in: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, hg. von Sebastian Werr und Daniel Brandenburg, Münster 2004, S. 177–190; ders., ‚Noverres Lettres sur la danse, et sur les ballets (1760) aus mediengeschichtlicher Sicht‘, *Kodikas* 26 (2003), H. 3–4, S. 217–223.

len grundsätzlich entwertet.<sup>2</sup> Auch wenn das Bild oder die Rede diese Flöte so lebendig schildern, dass man sich ihren Klang vorstellen kann, bleibt sie doch stumm, und die Vorstellung ist ein Ersatz. Die menschliche Einbildung bleibt unbeseelt, so wird in christlicher Zeit meist argumentiert, und kann der göttlichen Schöpfung daher nicht Konkurrenz machen. Die Nachahmung eines Menschen, die Anspruch auf Geltung erhebt, ist dann gewissermaßen das Schändlichste, was es gibt. Autoren, die zugleich Schauspieler sind wie Raimund und Nestroy, sind dieser Problematik besonders stark ausgesetzt. Die Verstellungskunst des Schauspielers steht aus konservativer religiöser und aristokratischer Sicht nicht über der Kunst des Trickdiebs, Heiratsschwindlers oder Hochstaplers: Sie alle sind nicht das, was sie behaupten. Vor allem im populären Theater sind aber gerade sie die beliebten Figuren. Das Publikum ist fasziniert von ihrer Kunst, solange es glaubt, nicht selbst betrogen zu werden. „Kunst“ eröffnet dem bürgerlichen Publikum Möglichkeiten zur Emanzipation; es ist ihm daher nicht angenehm, wenn Kunst als etwas Verwerfliches dargestellt wird. Ein Schauspieler, der glaubhaft einen Adligen darstellt, und ein Bürgerlicher, der aufgrund seiner Leistungen geadelt wird, befinden sich beide auf der schmalen Grenze zwischen Überheblichkeit und rechtmäßig zur Schau gestellter Leistung. Kritik von kirchlicher und monarchischer Seite gab es auch noch im 19. Jahrhundert, wie die Empfindlichkeit der Theaterzensur beweist – die allerdings nicht weniger ein Ausdruck bürgerlicher Selbstzensur war.<sup>3</sup>

Im Lauf der Neuzeit wird das Nichtige fantasievoller Behauptungen zum Wertvollen umgedeutet, die Lüge zur tieferen Wahrheit gemacht, die Illusion zur Idee, mindestens was die sogenannte Hochkultur betrifft, weil „Kunst“ aufgrund ihres emanzipatorischen Potenzials aufgewertet werden soll. Die Sachverhalte der glaubhaften Darstellung und der Emanzipation treffen sich vielleicht am deutlichsten bei den Versuchen, die „Ständeklausel“ zu überwinden:<sup>4</sup> Adlige können im Volkstheater lächerlich gemacht und bürgerliche Figuren im Gegenteil durch ein tragisches Potenzial aufgewertet werden (was für Ferdinand Raimund, Friedrich Kaiser oder Ludwig Anzengruber ein überaus ernsthaftes Anliegen war).

Nestroy hingegen spielt das Verwerfliche der Verstellung nicht herunter und hat Erfolg damit. Titus Feuerfuchs in Nestroys *Talisman* (1840) ist ein Hochstapler und Heiratsschwindler. Die bürgerliche Bildung, mit der er sich behauptet, stellt er als Zierwerk („eine Art Mille-fleurs-Bildung“, *Stücke 17/I*, 317) bloß. Er ist zwar nicht unsympathisch, aber doch ein Karrierist, der nichts Rührendes an sich hat. Aus der Sicht des kleinbürgerlichen Zuschauers „hat er

2 Platon, *Der Staat (Politeia)*, Stuttgart 2000, 10. Buch, S. 441.

3 Vgl. Peter Höyng, ‚Die Geburt der Theaterzensur aus dem Geiste bürgerlicher Moral. Unwillkommene Thesen zur Theaterzensur im 18. Jahrhundert?‘, in: *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, hg. von Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, Göttingen 2007, S. 99–119.

4 Siehe etwa Eva-Maria Ernst, *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*, Münster 2003, S. 97.

es geschafft“; ein sozialer Aufstieg gelingt ihm allerdings nicht dauerhaft, und dass er durch die bürgerliche Ehe zur Ruhe kommt, ist bloß eine Komödienkonvention. Um die Bestätigung der Vanitas vor allem beim frühen Nestroy – gegenüber Raimunds oder Kaisers Bemühungen, sie zu überwinden – geht es in den folgenden Ausführungen.

### *Hohe und niedere Theaterkultur*

Die Zitate des Charakterdarstellers Pitzl im I. Akt der Posse *Umsonst* (1857) greifen die plakativsten Vanitas-Motive heraus, die aus dem Horror-Bereich stammen, Bilder des Vergänglichen und Scheinhaften: „Zuckungen der sterbenden Natur“, kranke Träume, Totengerippe, die aufstehen. Damit parodiert er die Art und Weise, wie am Wiener Burgtheater Schiller-Stücke und Schauer-melodramen rezitiert wurden. Das bürgerliche Melodram mit seinen populären Gruseffekten, das die aristokratische Tragödie ablöst, hat Nestroy in *Der Talisman* als „traurige Posse“ (*Stücke 17/I*, 325 f.) verlacht. Die Emanzipation der bürgerlichen Theaterkultur an diesem höfischen Ort, so eine erste Feststellung, wird von ihm als Narrheit bloßgestellt.

Vanitas bedeutet Bloßstellung der Lüge: „Überzeugende Darstellung“ ist im 17. Jahrhundert noch Hochstapelei, die sich durch das Eingeständnis ihrer Verwerflichkeit entschuldigen muss. Allen Vanitas-Varianten gemeinsam ist ein moralisierendes Ziel: Dem flüchtigen menschlichen Mutwillen soll die Unbeherrschbarkeit des gottgegebenen Lebens gegenübergestellt werden. Der Künstler soll sich mit dem Hinweis auf die unerreichbare göttliche Schöpfung für seine Kunst entschuldigen.

In der französischen Klassik wird die Hauptsünde Stolz zumindest in der repräsentativen Sphäre des aristokratischen Lebens möglich und vom Makel des Lasterhaften befreit. Der Absolutismus schafft eine Öffentlichkeit, die im Interesse aller über Kritik erhaben ist: Auf den Herrscher und den Staat darf man stolz sein. Aber zugleich blüht die Vanitas-Motivik auf. Die Tragödie betont als Kompromiss zwischen antiken und christlichen Moralvorstellungen die Vergänglichkeit des Historischen, und die Komödie zeigt immer neu die Lächerlichkeit der Verstellung. Eine bürgerliche Theater- und Repräsentationskultur eiferte der höfischen bald nach. Parodien stellten dagegen die Eitelkeit der höfischen Repräsentation bloß, ermöglichten also ein Moralisieren „von unten“.

### *Selbstrechtfertigungen*

Der Künstler, der die Sterblichkeit durch seine Verewigungsversuche nicht aufhalten kann, hat sich bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts demütig zu fügen. Er schließt sich in das unweigerliche Scheitern alles Irdischen mit ein. Dieser Aspekt der Rechtfertigung wird oft vergessen: Wenn Andreas Gryphius poetisch klagt, dass alles eitel sei, dann entschuldigt er damit die Eitelkeit

seines eigenen veröffentlichten Texts. Mit solchen Inhalten schützt er sich vor dem Vorwurf der Überheblichkeit. Nestroy als Pitzl in *Umsonst* erklärt die Problematik: Der erbärmliche Schauspieler, der eine erbärmliche Figur erbärmlich spielt, wäre der eigentlich glaubwürdige, weil er nicht die Lüge seiner Kunst, sondern die Erbärmlichkeit seiner Person kommuniziert. Je perfekter die Kunst wird, je weniger sie scheitert, desto weniger ist diese Einsicht noch gegeben (*Stücke* 35, 18). Dagegen meint Pitzl: „Das Laster muß abschrecken [...] die Kunst darf keine Apotheose der Halunkerei sein.“ (ebd., 19) Dies steht wiederum im Einklang mit dem „barocken“ Kunstverständnis.

Vanitas bedeutet: Kunst besteht aus Dummheiten oder Täuschungen. Als Voraussetzung seiner Kunst muss der Künstler zugeben, dass er ein Narr oder Hochstapler ist, und er soll Narren belachen und vor Hochstaplern warnen, um sich nicht selbst dem Vorwurf der Eitelkeit auszusetzen. Indem der Darsteller vor den Unzulänglichkeiten des Dargestellten warnt, warnt er gewissermaßen vor sich selber. Nestroys *Zerrissener* im gleichnamigen Stück (1844) ist sowohl Melancholiker als auch Narr und wird durch soziale Wiedereingliederung gerettet, was der älteren Vanitas-Motivik entspricht.

Die Theater-im-Theater-Struktur des I. Akts von *Umsonst* ist ein klassisches Vanitas-Motiv, als *Mise en abyme*: Der Schein potenziert sich selbst und enthüllt dabei seine Nichtigkeit. Emmas Komödienspiel (im Komödienspiel der Posse *Umsonst*) wird nicht geschätzt, ihr Ziehvater Finster spricht sich dagegen aus, ihr Verehrer Arthur, der selbst ein Schauspieler ist, schweigt dazu. Pitzls Couplets präsentieren die Verwerflichkeit und Vergeblichkeit menschlicher Bemühungen in einer durchaus barocken Abfolge, die auch 200 Jahre zuvor in allegorischen Darstellungen erscheinen könnte: In der ersten Strophe wird die Eitelkeit abgehandelt, in der zweiten geht es um den abgetrotzten Schwur, in der dritten um wirkungslose Zaubermittel, in der vierten um Argwohn, in der fünften um Standesdünkel und in der sechsten um Kunstliebe als nichtigen Zeitvertreib. Die Posse enthält Figuren und Motive, die das Theaterspiel als etwas Verwerfliches enthüllen, und rechtfertigt damit ihre eigene Verwerflichkeit.

### *Unvermögen und Hinterlist*

Ein weiteres Vanitas-Merkmal ist eine Ikonografie, mit der die Unzulänglichkeit des Bildhaften gezeigt wird: In der niederländischen Stillleben-Malerei des 17. Jahrhunderts gibt es reiches Material dafür.<sup>5</sup> Der Totenschädel als beliebtes Motiv zeigt auf, dass auch die lebendig erscheinenden Dinge neben ihm leblos sind, weil das Bild als Ganzes trotz aller Kunst des Malers leblos bleiben muss. Es lügt, wenn es etwas „lebendig darstellt“. Dies wird in Arthurs Auftrittsmonolog mit den zweifelhaften Symbolbedeutungen der Farben – der grünen Hoffnung, dem blauen Dunst, der schwarzen Nacht, dem grauen Esel – deutlich gemacht. Die bildhafte Rede lässt sich als Folge von Unbeholfenheiten bloßstellen.

5 Vgl. für eine Einteilung der Motive auch: Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, New York 1983.

In *Umsonst* sehen wir, wenn wir das sehen wollen, eine barock-moralistische Welt vor uns: Mehrmals erscheint die Warnung vor den Fallstricken und dem baldigen Verblühen der weiblichen Schönheit. Als mahnendes Beispiel wird Finsters verstorbene Gattin genannt, ein weiteres ist Anastasia als „komische Alte“, die ein Auge auf Arthur geworfen hat. Emma und Anastasia bilden gleichsam eine barocke Doppelfigur von blühender und verblühter Schönheit.

Die Künstler und Könner der Vanitas-Motivik halten ihr Publikum zum Narren, indem sie ihren anonymen Produkten den Schein des Persönlichen verleihen. Der Betrachter des Porträts oder der Bühnenfigur wird niemals persönlich angeblickt, auch wenn beide den Anschein erwecken. Auch dieses Motiv zeigt sich mehrmals in *Umsonst*: Auf die Kunst des Jungschauspielers Arthur fällt Anastasia herein, die seine öffentlichen Blicke, mit denen er um die Gunst des Publikums buhlt, für Liebesbeweise hält. Sie steht gebannt vor der Bühnenfigur, die den Zuschauer, gleich wie ein Bild an der Wand, nicht anblicken kann. Emma dagegen benutzt die Chance, Arthur im Umweg über das Legitime eines öffentlichen Kontakts private Botschaften zu übermitteln. Sie ist nicht so naiv und in Vorurteilen gefangen wie Anastasia, sondern ebenso verslagen wie Arthur.

Auch in Arthurs Auftrittscouplets mit dem Refrain „wenn das keine Kunst ist“ liegt die Betonung auf dem hinterlistig eingesetzten Können. Häufiger und qualitativ besser als die harmlose Kunst auf dem Theater sei die gefährliche Kunst im Leben. Das Komödienspiel in der Ehe, wie Finster aus Erfahrung zu berichten weiß, ist folgenreicher als das auf dem Theater. Die Künste des Untreuen wie des Heiratsschwindlers (ebd., 10) treten hier nicht gegenüber der Kunst des Getreuen zurück. Die Relativierung am Schluss ist interessant, weil sie die Nichtigkeit des Geldes relativiert: Das letzte Couplet weist am Ende lobend auf die Kunst der wirtschaftlichen Ökonomie hin, auf das Durchkommen mit wenig Geld als originär bürgerliche Tugend (ebd., 11).

Kunst ist nach barocker Auffassung vergänglicher Zeitvertreib, Künstler und Kunstliebhaber sind nicht gesellig, sondern von Melancholie bedroht, und ihre Werke warnen davor. Anonymität, Vergänglichkeit, Oberflächlichkeit, Sucht, der betrogene Betrüger, die gestrafte Eitelkeit und ähnliche Spiel-im-Spiel-Konstellationen sind typisch für Vanitas-Darstellungen, die in den Moritaten des 18. und 19. Jahrhunderts fortleben. Die Figur Finster in *Umsonst* – nomen est omen – fiel einst ihrer Leidenschaft zum Opfer und wurde zum betrogenen Betrüger. Nachdem er dem verwitweten Freund die Verlobte ausgespannt hatte, führte er eine unglückliche Ehe.

### *Aufwertung der Imagination*

Natürlich ist die Vanitas-Motivik von der Barockzeit bis zum 19. Jahrhundert nicht unverändert geblieben. In den 1760er Jahren ist jedoch eine große Umwälzung geschehen. Die barocke Antithetik, in der sich Selbstverherrlichung und Selbstkritik, Hybris und Demut gegenseitig aufschaukeln, fällt in sich zusam-

men, weil dem Göttlichen sein Privileg entrissen wird: Jean-Jacques Rousseaus Bildhauer Pygmalion in dem gleichnamigen Melodram (1762/1770) gelingt es erstmals, die begehrte Statue ohne göttliche Hilfe lebendig zu machen, und in Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* (1762/1774) darf der Sänger Orpheus zum ersten Mal seine Gattin dem Tod entreißen. Sie beide sind Symbole für den Leser, dem es gelingen soll, den Text durch sein Lesen lebendig zu machen. Sein Lesen ist kein Scheitern mehr, kein unzureichender Ersatz für die auf ewig verklungene Stimme des Schreibers, sondern ein vollwertiger Ersatz, als Triumph seiner Imagination. Der Gestus der Vanitas-Überwindung zeigt sich nicht zuletzt in der Aufführungstradition der Nestroy-Stücke: Während manche Zeitgenossen noch der Ansicht waren, dass diese ohne den Darsteller Nestroy nicht aufführbar wären, setzte sich zunehmend die Vorstellung der Trennbarkeit eines Autors Nestroy von einem historischen Darsteller Nestroy und der Interpretierbarkeit der Nestroy-Rollen durch. Der Vergänglichkeit und Eitelkeit des Autors und seiner Figuren wird durch die Aufführungstradition widersprochen.

In der Musik, die dank einer Repertoirebildung, die es zuvor nicht annähernd gegeben hatte, vom Symbol des im Nu Verklingenden zum Symbol eines Ewigen wird, zeigt sich dieser Wandel am deutlichsten. „Denkmäler deutscher Tonkunst“<sup>6</sup> sind seither entstanden. Deutsche Vanitas-Überwindungsversuche sind sprichwörtlich. Georg Wilhelm Friedrich Hegel erklärte nach den Befreiungskriegen, dass wahre Kunst kein bloßer Schein sei, sondern „in dieser schlechten, vergänglichen Welt“ das „sinnliche Scheinen der Idee“ darstelle.<sup>7</sup>

Die Überwindung der Vanitas zu verkünden ist seither so etwas wie eine Urideologie der Geisteswissenschaft: Narren und Verbrecher konnte sie nicht als „Autoren“ hochleben lassen. Nach den Vanitas-Szenarien der Weltkriege im 20. Jahrhundert war die Botschaft allerdings subtil versteckt. Dass der Germanist Emil Staiger das Leuchten einer Lampe in einem Gedicht Eduard Mörikes als bloßen „Schein“ bezeichnen konnte, trug ihm zu Beginn der 1950er Jahre eine Rüge von Martin Heidegger ein, der Staiger zur Hegel-Lektüre ermahnte.<sup>8</sup> Auch das Gedicht als Kunstwerk sollte ja strahlen wie die Lampe als Gegenstand des Gedichts und dabei kein Blendwerk sein. Wenn die Lampe schon ihren Dienst versagt, was kann der sie beleuchtende Text noch ausrichten? Er wäre selbst Lüge, weil er eine Lüge enthält – dabei sollte er doch Wahrheit sein und Wahrheiten darstellen.

6 Eine verstärkte musikalische Repertoirebildung setzte seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein. – Die musikalische Editionsreihe unter diesem Titel erschien seit 1892 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I: Die Idee des Schönen*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 151.

8 Markus Wild, „Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.“ Staiger und Heidegger über Mörikes „Auf eine Lampe“, in: *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*, hg. von Ralf Klausnitzer und Carlos Spoerhase, Bern 2007, S. 207–221.

### *Warnung vor Betrug*

Wenn ein Kunstwerk jedoch Lüge ist, muss es sich gemäß der Vanitas-Rhetorik dafür entschuldigen. Jede Darstellung sagt: „Ich betrüge dich, aber zu einem guten Zweck, nämlich um dich vor Betrug zu warnen.“ Tartuffe schleicht sich als Heuchler in eine bürgerliche Familie ein, und der Schauspieler in dieser Rolle stellt mit all seiner Kunst einen Heuchler dar, um die Zuschauer vor Heuchlern und damit vor sich selbst zu warnen. Bei Nestroy-Figuren sind solche Aussagen häufig. In der Posse *Die beiden Nachtwandler* (1836) steht: „Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab' mich noch selten getäuscht.“ (*Stücke 11*, I, 16) Die häufige Gleichsetzung oder Verwechslung des Darstellers Nestroy mit seinen Rollen hängt mit der *Mise-en-abyme*-Struktur dieser Rechtfertigung vor dem Spiegel zusammen. Eine einheitliche Identität und Verantwortung als Aphoristiker lässt sich nicht festmachen, wenn Nestroy zitiert wird; der Autor tritt in verschiedenen Masken auf, er kann nicht beim Wort genommen werden, weil er sich gewissermaßen davonstiehlt.

Der Hochstapler Titus rechtfertigt seine Verkleidungen dadurch, dass auch seine Umgebung selbstsüchtig, also verwerflich ist. Er betrügt Betrüger. Und er triumphiert am Ende nicht, sondern ist selbst ein betrogener Betrüger, der fast alles verliert. Eine Ebene weiter rechtfertigt Nestroy als Darsteller des Titus seine eigene Selbstsucht als Schauspieler, indem er Titus' Hochstapeleien offenlegt. Der Schauspieler denunziert seine Figur – er identifiziert sich nicht, sondern unterscheidet sich –, was Nestroy von Kritikern seines Darstellungsstils des Öfteren vorgeworfen wurde. Aber dies entspricht dem Rechtfertigungsgebot der Vanitas-Rhetorik; glaubwürdige Darstellung wäre aus dieser Sicht ein Vergehen, weil Darstellung niemals glaubwürdig ist.

### *Tendenzen zur Vanitas-Überwindung*

Was ist nun die besondere Stellung von *Umsonst*? Auf der einen Seite wirken die Vanitas-Motive hier plakativer als in den Possen 20 Jahre zuvor, vor allem im I. Akt; auf der anderen Seite werden sie den lobenswerten Motiven, die es hier durchaus gibt, klarer gegenübergestellt. Einerseits ist die Komik gröber, andererseits ist sie gewandter ausgeführt, in der gekonnten Mechanik eines Labiche-Schwanks. Der Jungstar Karl Treumann in der Rolle des Arthur ist mit seiner virtuoson Verstellungsakrobatik schon fast mehr ein Music-Hall-Artist als ein Lokalkomiker. Manches wirkt hier plakativer als in früheren Possen, weniger realistisch und der Commedia dell'arte wiederum stärker angenähert als die Lokalpossen im frühen 19. Jahrhundert. Größere Deutlichkeit ist oft eine Folge von Verständigungsproblemen: Piktogramme sind nötig, wenn differenziertere Darstellungen nicht mehr durchdringen. Auch die sprachlichen Feinheiten des Wienerischen sind zurückgenommen, da sie ein Teil des Publikums, in dem sich viele Zugewanderte befanden, nicht mehr verstand.

Zwei Eigenschaften unterscheiden *Umsonst* nach meinem Eindruck deutlich von den Vanitas-Motiven der frühen Besserungsstücke: Erstens wird der Wert des Geldes nicht grundsätzlich in Frage gestellt wie etwa in Raimunds *Der Verschwender*. Die Autorität des Geldes wird im folgenden Beispiel bestätigt, in dem Pitzl eine Antwort im Sinne von „auch Geld macht nicht glücklich“ verweigert:

GEORG: Ohn Geld is alles Umsonst.

PITZL: Jetzt haben s' wieder was Dummes geredt, ohne Geld merkt man erst recht, dass gar nix umsonst is. (*Stücke* 35, 77)

Zweitens wird Rollentausch nicht als grundsätzlich verwerfliche Verstellung, sondern eher positiv als soziale Mobilität betrachtet. Arthurs Verstellungskünste sind als Glanzpunkte der Aufführung konzipiert. Offenbar akzeptiert das Publikum, dass jemand etwas sein darf, wenn er es glaubwürdig darstellen kann. Der charmante Hochstapler ist ein Sympthieträger. Treumann wird für seine oberflächliche, aber virtuose Wandelbarkeit bewundert. Dabei dient Arthurs Spiel im Spiel, das er nicht auf der Bühne, sondern im wirklichen Leben vollführt, stets noch der Enthüllung von Lastern, die nun aber zum Kabarettistischen tendiert: der Eitelkeit des italienischen Adligen (ebd., 61) oder der Spielleidenschaft des Wiener Kapitalistensohns (ebd., 68 f.). Arthurs Couplets im III. Akt (ebd., 96 ff.) spiegeln eine konstruiert wirkende Wie-du-mir-so-ich-dir-Demokratie: Was der Herr dem Knecht vorwerfen kann, soll auch umgekehrt gelten. Gleichberechtigung war für diejenigen, die 1857 im Publikum dieses exklusiven Theaters saßen, um ihren sozialen Aufstieg zu demonstrieren, offenbar eine wichtige Botschaft. Die politische Mitsprache war dem Geldbürgertum ja noch verwehrt. Diese Art des Moralisierens ist eine Abkehr von der älteren Vanitas-Motivik, auch wenn sie noch von der Verwerflichkeit aller Menschen ausgeht. Es handelt sich nicht mehr um eine demütige Gleichheit vor Gott oder vor dem Tod wie möglicherweise noch in Raimunds „Hobelied“, sondern um eine selbst vollzogene Gleichberechtigung.

### *Aufwertung der Liebe*

Ein Motiv, das die Verstellung lobenswert macht und damit eine partielle Abkehr von der Vanitas-Motivik bedeutet, ist die Aufwertung der sinnlichen Liebe seit dem 18. Jahrhundert. Wer aus treuer Liebe eine Täuschung begeht, ist entschuldigt. Ein Höhepunkt dieser Argumentation ist Beethovens Oper *Fidelio* (1806/14), in der Leonore als Mann verkleidet ihren Gatten befreit. Hier wird behutsam vermieden, dass die Liebe als Motivation für die Täuschung etwas zu Sinnliches oder zu Religiöses bekommt. Leonores Motiv ist keine christliche Nächstenliebe, sondern Gattenliebe, aber keineswegs ein leidenschaftliches Begehren, wie man es von der italienischen Oper her gewohnt war. Die Rechtfertigung der Täuschung aus Liebe, eine Errungenschaft des 18. Jahrhunderts, nimmt auch die Posse *Umsonst* als Konvention auf. – William Shakespeares Romeo und

Julia an der Grenze zwischen Renaissance und Barock sind dagegen noch ein verwerfliches Liebespaar, das für seine ungezügelter Leidenschaft bestraft werden muss. Ihre List darf nicht gelingen, und beide enden als betrogene Betrüger. Shakespeares Zuschauer ertappt sich vielleicht auf der Seite der Liebenden, aber er sollte stets noch auf der Seite der Eltern und ihrer legitimen Autorität stehen. Gewiss haben die Eltern auch eine Untugend: ihren Starrsinn, der durch den Tod der Kinder bestraft wird. Am Ende gibt es aber nur gerecht Bestrafte: eine ins Christliche gewendete Tragödien-Katastrophe. Am Schluss der Komödie *Umsonst* stehen dagegen zwei glückliche Liebespaare, die ihr Ziel durch List erreicht haben, was mit den letzten Repliken ausdrücklich gerechtfertigt wird. Arthurs „schlaue Pläne“, Sauerfass' Verstellung, Finsters Schmiergeld, alles ist umsonst, nur die Liebe nicht. Sie werden zu betrogenen Betrügern, wie es sich gehört. Pitzl dagegen durfte hochstapeln, um den Liebenden zu helfen.

### *Ist Nestroy konservativer als sein Publikum?*

Ob diese Tendenzen zur Vanitas-Überwindung, also die Aufwertung von Geld und Liebe, Nestroys Überzeugungen entsprachen, also Ausdruck einer „Verbürgerlichung“ im reiferen Alter sind, oder ob sie vielmehr Zugeständnisse an sein bürgerliches Publikum darstellen, lässt sich kaum entscheiden. Nestroy mokiert sich in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835) noch über die Verbürgerlichung der Bettel-Harfenisten zum „Volkssänger“ im Frack, wie sie Johann Baptist Moser in den 1830er Jahren beförderte. Damit stellt er sich auf die Seite der emanzipationsfeindlichen älteren Vanitas-Motivik, die den Schuster ermahnt, bei seinen Leisten zu bleiben, oder eben den Bettler bei seinem Bettelstab. Auch Arthurs Parteinahme gegen die erstarkten Stadttheater und für die Wanderkomödianten in *Umsonst* weist noch in die gleiche Richtung.

Aber die offene Verurteilung des Aufstiegseifers und die Mahnung zu Bescheidenheit waren in den 1850er Jahren nicht mehr am Platz. *Umsonst* wurde im Carltheater in einer Zeit uraufgeführt, als die Wiener Vorstadttheater teuer geworden waren und ein amüsierwilliges Geldbürgertum anzogen. Die Handwerker wanderten in die neu entstehenden Singspielhallen ab. Die repräsentative Ringstraße wurde gebaut, die Gründerzeit war im Gange, und die Operette stand vor der Tür.<sup>9</sup> Dem Publikum, das sich seinen Status als Besucher dieses Theaters erkämpft hatte, musste die Machbarkeit der sozialen Existenz bestätigt werden: Geschicklichkeit führt zu Geld, und Geld macht möglich. Geschicklichkeit und Geld konnten nicht mehr als verwerfliche Kunst und bloßer Schein dargestellt werden.

### *Vanitas-Überwindung bei Raimund*

Der Narr in den Satiren und auf den Bühnen der Renaissance hat keine andere Wahl, als ein Narr zu sein, er wird niemals ehrenwert und wirkt daher

<sup>9</sup> Hierzu etwa Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt <sup>3</sup>1997, S. 154–162.

so anarchisch. Ferdinand Raimund hielt die Narrenkappe für peinlich, weil es ihm bereits möglich war, sie abzulegen. Die „rührende Komödie“ seit dem 18. Jahrhundert versucht, die Vanitas-Motive abzuschwächen oder abzuschaffen. Raimund ist mit seinen rührenden Komödien zumindest der Absicht nach ein Vanitas-Überwinder. Es lag ihm einiges daran, dass der Bürger im Publikum sich nicht mehr selbst als Narr vorkam. Das kümmerte Nestroy zu Beginn seiner Laufbahn nicht. Er scherte sich nicht darum, „ehrenwert“ zu sein, was stets noch das höchste soziale Ziel vieler Theaterleute war, sondern trug die Narrenkappe aus Überzeugung oder Snobismus. Ob diese Art Anarchie etwas Altmodisches ist, als Wiederkehr der Vanitas, oder etwas sehr Modernes, „Nihilistisches“ (wie Hans Weigel in der Aufbruchszeit nach dem Zweiten Weltkrieg anzudeuten wagte<sup>10</sup>), lässt sich schwer entscheiden. Viele konservative Äußerungen Nestroys sprechen für eine „barocke“ Weltsicht. Auch seine Krähwinkler Revolutionäre können keine „Idee“ zum sinnlichen Scheinen bringen, wie es Schiller oder Hegel vorschwebte. Sie bleiben lächerlich, nicht zuletzt deshalb, weil sie für ihr Tun keine Legitimität besitzen – ein deutliches Votum Nestroys für die alte monarchische Weltordnung und ihre gefährdeten Werte.

### *Nicht alles umsonst?*

Zwei Fragen haben mich im Zusammenhang mit Nestroy schon immer beschäftigt, und von ihnen möchte ich für den Vergleich mit Raimund ausgehen: Warum erscheint Nestroy, der in seiner Sprache so modern wirkt, in seiner Biografie oft als ausgesprochen konservativer Mensch? Und warum wird Nestroy von einer älteren Generation von Literaturwissenschaftlern wie Josef Nadler so scharf verurteilt? Nestroy sei „ein Dämon der zersetzenden [...] Vernunft“, so erklärte Nadler.<sup>11</sup> Dieses Urteil steht in der Tradition einer Ablehnung, die schon zu Nestroys Lebzeiten als Polarität zwischen dem „Volksdichter“ Raimund und dem „Pöbeldichter“ Nestroy bestand, wie es Martin Stern nachgezeichnet hat.<sup>12</sup>

Nestroy kann man vorwerfen: „Wo bleibt das Positive?“ Es scheint nur in der Komödienkonvention des „Happy End“ zu bestehen. Ganz anders bei Raimund: In seinen Stücken gibt es viel Positives, Rührendes, viel Hoffnung auf moralische Besserung. Dem Rührseligen misstraut Nestroy; bei ihm ist und bleibt der Mensch schlecht, und nur das Gelächter darüber verschafft Läuterung. Diese Haltung ist nicht unbedingt modern. Auch in Sebastian Brants *Narren-*

10 „Ein Nihilist also? Nur scheinbar [...]“. Hans Weigel, ‚Johann Nestroy zu seinem 150. Geburtstag‘, *Der Monat* 39 (1951), S. 303–313, hier S. 307.

11 Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg 1928, Bd. 4, S. 424.

12 Martin Stern, ‚Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60, hier (nach dem Urteil Adolf Glaßbrenners) S. 47, 51.

*schiff* (1494) gibt es nichts als „Narren“, die „in Sünden blind verharren“,<sup>13</sup> wie es dort heißt. Auf etwas modernere Art sagt Nestroy etwas Ähnliches wie Erasmus im *Lob der Torheit* (1511). Errungenschaften von Aufklärung und Zivilisation wie Reisepass, Fernrohr oder die Entdeckung des Biela'schen Kometen 1826 werden im „Kometenlied“ (1833) den menschlichen Eitelkeiten und Nichtigkeiten zugerechnet, was manchen Zeitgenossen als zersetzender Spott erschien. Ein Rückfall also (sofern Literaturgeschichte als Fortschritt betrachtet werden soll) in die Renaissance-Satire oder in eine spätmittelalterliche Faschingstradition, bloß in modernerer Sprache? Die Rede vom konservativen Nestroy ist nicht neu; Eva Reichmann hat ihr ein Buch gewidmet.<sup>14</sup>

Was ist die modernere Position gegenüber diesem konservativen Nestroy? Franz Grillparzer hat Calderóns *Das Leben ein Traum* selbstbewusst ins Gegenteil umgedeutet: *Der Traum ein Leben* (1834). Das Sichtbare, Sinnliche ist für ihn nicht mehr Schimäre, wie es das Fronleichnamsspiel traditionell verkünden musste, sondern umgekehrt steht der Traum bei ihm für eine aufgewertete Fantasie und Vorstellungskraft, die nicht mehr, wie Hamlets enthüllendes Theaterspiel, zum Scheitern verurteilt ist, sondern zur Besserung führt. Dies gehört zu den klassischen Vanitas-Überwindungsversuchen seit dem späten 18. Jahrhundert, die zu Nestroys Zeit florierten. Titus Feuerfuchs dagegen empfiehlt dem (adligen) Herrn von Platt, wie erwähnt, eine „traurige Posse“ (*Stücke 17/I*, 326) zu schreiben, und macht sich dergestalt über Friedrich Kaisers ernsthafte „Lebensbilder“ lustig.

### *Flüchtigkeit oder Dauerhaftigkeit des Musikalischen*

Der Übergang von der Vergänglichkeit zur Beständigkeit ist das wichtigste Symbol für diese Aufwertung der menschlichen Vorstellungskraft. Nirgendwo ist die viel beschworene „Barocktradition im Wiener Volkstheater“<sup>15</sup> lebendiger als in den Couplets. Mit dem wiederholten Refrain bestätigt sich die Nichtigkeit und Vergänglichkeit des Menschen und seiner Werke, nicht ihre dauerhafte Geltung. Die Tonkunst drückt Vergänglichkeit aus, nicht Beständigkeit. Der Ohrwurm als musikalischer Wiedergänger ist ein Gespenst, kein bestätigter Kulturwert. Sicherlich gibt es in der Musikgeschichte bereits die gegenteilige Strategie wie die Erinnerungsmelodie in Grétrys *Richard Cœur de lion* (1784), die den dauerhaften Zusammenhalt beschwört, oder Mozarts *Zauberflöte*, die Platons Mimesis-Theorie am Beispiel der Flöte zu widerlegen versucht.<sup>16</sup> Und

13 Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Leipzig 1877, Vorrede, S. 9.

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

15 Nach Otto Rommels Buchreihe *Barocktradition im österreichisch-bayerischen Volkstheater*, 6 Bde., Leipzig 1935–1939. Vgl. Jürgen Heins Differenzierungen zum Thema Barocktradition in *Das Wiener Volkstheater* (Anm. 9), S. 11.

16 Weiteres zur Musikgeschichte in: Mathias Spohr, ‚Musik und Vanitas‘, *Dissonanz* Nr. 113 (März 2011), S. 12–17.

auch Raimunds berühmtes „Aschenlied“ endet in der Zusatzstrophe mit dem Refrain „kein Aschen“, also mit der Auflehnung gegen das zuvor ausgebreitete Vanitas-Prinzip. Bis zu dieser letzten Strophe könnte das Lied sinngemäß aus dem 17. Jahrhundert stammen. – Was ist also „kein Aschen“? „Treuer Mädchen Glut“ ist eine sinnliche Leidenschaft, die nach Raimund nicht zu verurteilen, sondern neben die traditionellen Tugenden Liebe und Dankbarkeit zu stellen sei, weil sie eine dauerhafte Leidenschaft ist. Raimund meint das ernst; er rebelliert gegen die barocken Traditionen, ohne sich von ihnen lösen zu können.

Nestroy hat diese Probleme nicht, weil er der Nichtigkeit und Vergänglichkeit nicht widerspricht. Der Refrain seines „Kometenlieds“ aus *Lumpacivagabundus* „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“ lässt sich nicht so radikal ins Rührende, Affirmative kehren<sup>17</sup> wie der Refrain des „Aschenlieds“. Was soll da die Silbenviederholung „lang, lang, lang, lang, lang, lang“, die klingt, als sei Nestroy nichts mehr eingefallen? Ich kann mir nur eine Erklärung denken: Jedes einzelne Verklingen des Wortes „lang“ soll ausgekostet werden als potenzierte Kürze. Alles ist *flatus vocis*; die Vertonung dieses Wortes bestätigt nur die Nichtigkeit der Sprache, in der das Bedeutende dem Bedeuteten nicht gleichkommt. In der Operette wird es zwei Generationen später das schiere Gegenteil geben: in der touristisch wirksamen Behauptung, dass Österreich bestehen bleibe, solange der Dreivierteltakt erklingt. Dass da etwas bestehen bleibe, steht weniger in Frage als beim Dreivierteltakt des Couplets, und die Refrains der Operettenwalzer bestehen in der Regel aus lang ausgehaltenen Noten, nicht aus Staccatotönen wie hier bei Nestroy.

### Heimatbild

Die besungene Heimat wie im *Donauwalzer* (der ursprünglich ein Faschings-Abgesang auf die verlorene Vormacht Österreichs nach der Schlacht von Königgrätz 1866 war) gibt es auch bei Raimund: In der Mischung aus Beibehaltung und Überwindung barocker Motive lässt sich schon bei ihm die Genese eines Heimatbegriffs rekonstruieren, wie er im späten 19. Jahrhundert an Einfluss gewinnt. In seinem Gedicht *An Gutenstein* im Anschluss an eine Flutkatastrophe von 1833 mobilisiert er das *Ubi-sunt*-Motiv. „Wo Täler, [...] wo bist du, Wallfahrtsort, [...] wo seid ihr, Wälder?“ Die Flut hat es hinweggerafft. Obwohl der Beginn des Gedichts die barocke Vanitas-Motivik aufnimmt, erhebt sich das Ende aus der Melancholie. Zwar wird auch ein religiöses Moment gestreift, wie es sich in diesem Motivzusammenhang gehört, aber die Hoffnung, auf die alles zugeht, bleibt eine diesseitige. Am Ende steht nicht die Vergänglichkeit alles Sinnlichen, sondern die Wiedergeburt der Natur, einer Natur, die nicht als etwas Schrecklich-Erhabenes verstanden wird, zu der auch die Katastrophe gehört, sondern wie eine begehrte, aber unerreichbare Frau. Sie vergilt die Treue

17 Vgl. auch *Es ist ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien*. 208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit Unterstützung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 7. März bis 26. Mai 1996, Wien o. J. [1996].

des Ausharrens, anders als die Menschen, mit neuerlichem Ergrünen: „Doch Deinen Reizen droht noch keine Nacht, / Der Mensch ist es, den Alter elend macht. / [...] Mit Stolz wird sich Dein grünes Haupt erheben, / Durch Deine Adern strömet neues Leben, / Und wenn Dich wieder grüßt mein heiß Verlangen, / Wirst Du mit süßem Lächeln mich empfangen, / Wie einen teuern, langersehnten Freund, / Der's treu und redlich in der Not gemeint.“ Landflucht war im 19. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Die Millionen neuer Einwohner, die nach Wien oder Paris strömten, mussten ja irgendwo herkommen. Wenn sich das Ausharren nicht mehr mit der Treue zum Landesherrn begründen ließ, musste es auf eine Treue zur „Heimat“ umgelenkt werden. Im Spätmittelalter wurde Gott gepriesen, in der Zeit des Barock war es der weltliche Fürst, und mittlerweile war es die „Natur“, die Raimund mit verschämter, aber lockender Erotik ausstaffierte. Ähnlich wie beim Wienerlied wird das Vanitas-Motiv der Vergänglichkeit zum positiven und selbstzufriedenen Bekenntnis umgewertet. Kritisch gesagt: Es ist von der Schicksalsergebenheit zur Sucht des Festhaltens, zum kollektiven Klammergriff geworden.

### *Schuldbewusstsein*

Walter Benjamin, der sich in der Zeit von Franz Werfels *Troerinnen* einer expressionistischen Begeisterung für das Barocke verschrieben hat, hebt aus dem Motivbereich der Vanitas nicht nur Vergänglichkeit und Eitelkeit, sondern vor allem die „Schuld“<sup>18</sup> heraus. Der Künstler hat sich mit seiner Überheblichkeit Schuld aufgeladen. Wo zeigt sich dieser Sachverhalt bei Raimund? Betrachten wir die Köchin aus der zweiten Strophe des „Aschenlieds“: Das Mädchen trägt „Brüssler Spitzen“, obwohl sie nur „Köchin vom Traiteur“ ist. Raimund stellt sie als barocke Frau Welt hin. „Ein Aschen!“ bleibt von ihr, bald ist die Schönheit dahin. Setzen wir voraus, es sei kein Spott, sondern gut gemeinte Zurechtweisung, dass die Köchin ohne Zierde an den „Herd“ gehöre, wie Raimund ausführt. Sie mag sich tausendmal sagen, dass die mittelalterliche Kleiderordnung nicht mehr gilt, nach der nur die Adligen Spitze tragen durften, dass sie sich diese Spitzen aus eigener Arbeit leisten konnte und dass sie ihr gut stehen. Trotz alledem: Wie sollte beim Tragen der Spitzen kein Schuldbewusstsein zurückbleiben?

Dieses Schuldbewusstsein wird auch Raimund selbst nicht los. Die Schuld „wohnt“ nicht nur im betrachteten Gegenstand, sondern auch im Betrachter, wie Walter Benjamin klarsichtig zu sagen weiß.<sup>19</sup> Die Schuld spiegelt sich, und sie potenziert sich in jeder Spiegelung. *Mise en abyme* bedeutet für den barocken Künstler ebenso wie für sein Publikum, in den Abgrund grenzenloser Schuld zu versinken. Wieweit das ernst gemeint oder nur konventionelle Rhetorik zur eigenen Rechtfertigung ist, um den Stolz dahinter zu verbergen,

18 Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1974, Bd. 1/1, S. 398.

19 Ebd.

das lässt sich bloß vermuten.<sup>20</sup> So wie Raimund die Köchin mit den Brüssler Spitzen als Frau Welt darstellt, die sich eitel im Spiegel betrachtet, als Närrin eben, so spiegelt er sich als ernster Schauspieler und Autor, der er ja sein wollte, wohlgefällig in seinem Text, als Narr. Seine Auflehnung gegen das Verdikt der Überheblichkeit muss so erfolglos bleiben wie die Emanzipationsversuche jener Köchin und ruft immer neue Lachstürme hervor. Als Knecht ist er zum hochstaplerischen Schauspieler und ehrsüchtigen Dichter geworden, „ein Aschen“ also. Die Köchin und der Zuckerbäckergehilfe Raimund haben es schwerer mit dem Selbstbewusstsein als Adel und Großbürgertum. Kann man sich aus diesem Teufelskreis befreien? Um 1800 herum haben es viele mit unterschiedlichem Erfolg versucht.

### *Allegorien und Attribute*

Die Figur der Zufriedenheit in Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) ist eine Allegorie. Sie ist nicht nur eine zufriedene Person, sondern eine Art Göttin, die über die Zufriedenheit wacht. Die Zufriedenheit wird von Lottchen zunächst ehrerbietig als adlige Dame begrüßt. Sie besteht aber darauf, wie eine Schwester behandelt zu werden. Die Feen- und Naturgestalt ist auf Du und Du mit den unterprivilegierten Landleuten, im Unterschied zur Dame der höfischen Gesellschaft. Es ist für Raimund noch etwas Modernes, dass die mythologischen oder hochherrschaftlichen Figuren des höfischen Dramas im volkstheatralischen Zauberspiel zu Märchengestalten gemacht werden, die den gewöhnlichen Menschen näher stehen. Dieser Tendenz zur Nivellierung zwischen Götter- und Menschenwelt steht aber ein erheblich größerer Respekt vor Standesunterschieden gegenüber (etwa zwischen Valentin und seinem Herrn Flottwell) als bei Nestroy. Furien, Genien, Musen in diesem Werk erinnern noch an die griechisch-römische Vergangenheit der Szenarien, die einst dem höfischen Theater der Renaissance und des Barock vorbehalten waren. Die Märchenwelten seit dem späteren 18. Jahrhundert sind eine Art Demokratisierung des Allegorischen im Theater; sie sind eine Überwindung oder Verschleierung seiner höfischen Ursprünge. Die „Verkindlichung“ alles Märchenhaften ist dagegen ein späteres Phänomen.

Walter Benjamin hat die barocke Allegorie als Glaube an die Beständigkeit in einer Welt des Vergänglichen gedeutet. Im barocken Theater wendet sich dieser Glaube vom Göttlichen ab und soll zunehmend eine diesseitige, säkulare Weltordnung bestärken, die sich in der Gewalt des Herrschers bündelt, etwa dem König als Sonne. Auf den Hochadel folgen Gesellschaftsschichten,

20 Im 19. Jahrhundert ist diese barocke Thematik noch gegenwärtig: Das sogenannte Schicksalsdrama von Zacharias Werner oder Adolf Müllner spiegelt zu Beginn des Jahrhunderts den Sachverhalt der potenzierten Schuld, aber auf eine veräußerlichte Weise, die dem Betrachter größere Distanz erlaubt – ähnlich wie die Vanitas-Motive im Wienerlied, das Weinen über vergangene Zeiten, mittlerweile ein Ausdruck der Selbstzufriedenheit sein können.

die ebenfalls aufgewertet werden wollen, und auf der untersten Stufe dieser Leiter steht der Schauspieler. Seine nichtswürdige Verstellung und Anmaßung im Gegenteil zur hohen Kunst und kreativen Leistung umzudeuten, ist ein Kunststück des 18. Jahrhunderts. Gerade die österreichische Verehrung des (Burg-)Schauspielers feiert dessen Emanzipation. Raimund hat sich aktiv für die Emanzipation seines Berufsstands eingesetzt.<sup>21</sup> Es braucht dazu den gesellschaftlichen Konsens, dass Kleider oder geschicktes Verhalten Leute machen, nicht mehr eine vornehme Herkunft.

Raimund verwendet barocke Motive, aber er deutet sie anders, als es im 18. Jahrhundert üblich war.<sup>22</sup> So auch in seinem „Hobellied“, das auf den ersten Blick wie gewohnt die Vergänglichkeit und Eitelkeit der Welt schildert. Das Schicksal macht mit dem Hobel alle gleich wie der Tod mit seiner Sense, und am Ende gilt es, den Hobel hinzulegen. Das könnte wiederum ähnlich bei Gryphius stehen. Der Hobel ist das Attribut des Tischlers, es handelt sich also um ein Standeslied. In der Zusatzstrophe mit dem Refrain „Da leg ich nicht den Hobel hin“ wird der Vergänglichkeit ähnlich radikal widersprochen wie am Schluss des „Aschenlieds“. Schon zuvor finden sich aber Elemente, die den Vanitas-Motiven widersprechen. Der Hobel, der „alle gleich“ hobelt, also zugleich Attribut des Handwerkers und des Schicksals ist, taugt ihm zu einem ernsthaften Zwiegespräch; dabei ist er nur ein stummes Gerät, so wie ein Spiegel. Man denke sich einen Tod, der seine gleichgültige Sense preist wie Valentin seinen Hobel – er wäre entweder dämonisch oder lächerlich.

### „Identität“ statt Vanitas

Das Gerät als Partner hat bei Raimund eine ähnliche Funktion wie die Natur als Partner. Sie verheißen ihrer Gefolgschaft „Identität“. Beide sind in dieser Personalisierung etwas Neues gegenüber der Vanitas-Motivik, in der sie noch als Sinnbilder der Einsamkeit dienen, weil sie nicht antworten können, sondern nur Spiegelbilder oder Echos zurückwerfen. Zum folgsamen Hobel flüchtet sich Valentin vor der zänkischen Frau, zur immer neu ergründenden Heimat Gutenstein flüchtet sich Raimund vor der alternden Frau. Das Pygmalion-Motiv, das den Bildhauer von seiner Frau zu seiner Statue flüchten lässt, kennzeichnet viele Vanitas-Überwinder seit Rousseau: Der Mensch darf sich die Wunschwelten selbst gestalten, in die er sich flüchtet, und er darf sich auch an sie klammern.

Die Gleichgültigkeit des begehrten Objekts ist eine Herausforderung, kein Grund mehr zur Abschreckung. Sie wird im „Hobellied“ zur erwünschten

21 Siehe Johann Hüttner, ‚Raimund im Theaterbetrieb der Jahre 1820 bis 1830‘, in: *„besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“*. Ferdinand Raimund in neuer Sicht, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien 2006, S. 15–27.

22 Vgl. die Deutungen von Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution (1815–1848)*, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 11.

Gleichberechtigung umgedeutet. Die Kunden werden gleich gut behandelt, und das Schicksal verschafft gleiche Chancen. Das ist ein Gegensatz zum barocken Standeslied, in dem viel eher gezeigt wird, dass der Handwerker gesellschaftliche Unterschiede respektiert, während sein Werkzeug dazu nicht fähig ist. Der Tischler, dessen „Ware gefällt“, wie es im „Hobellied“ wiederum heißt, ist ein nützliches Glied in der Gemeinschaft, kein Wichtigtuer. Seine Kunst – Raimund spricht von „Kunst“ – hat einen Sinn.

### *Scheitern der Vanitas-Überwindung*

Dem Vanitas-Überwinder kann man stets vorhalten, dass er den Tod doch nicht überwunden habe, und dies macht seine Pose verletzlich. Raimunds Modernität besteht darin, sich gegen diese Tradition aufzulehnen, was aussichtslos bleibt, solange er die motivischen, rhetorischen, erzählerischen Stilmittel des Barocken beibehält. Seine Überheblichkeit fällt auf ihn zurück, und die Zeitgenossen wurden nicht müde, das festzuhalten.

Anders als Nestroy mit seinem traditionellen „Lob der Torheit“, das am Aschermittwoch versinkt, befindet sich Raimund im Kampf mit dem Goliath der Vanitas-Tradition. Das Heroische, Blasphemische und Aussichtslose dieses Kampfs wird von seinen Beobachtern wiederum mit Vorliebe in die Form von Vanitas-Darstellungen gebracht. Wie sein Komödienheld Wurzel wird Raimund gedemütigt, für die Überheblichkeit, hohe Kunst machen zu wollen. Wie dieser ist er ein „bäuerlich-tragikomischer König Lear“,<sup>23</sup> nach den Worten von Günter Holtz. Raimunds Auflehnung mündet scheinbar zwangsläufig in einen pittoresken Misserfolg, er bleibt ein betrogener Betrüger. Wie Hamlet oder der heilige Hieronymus posiert er in anmaßender und vergeblicher Verzweiflung. Seine angeblichen Reaktionen auf Nestroys Schauspielkunst („neben Nestroy bin ich nichts mehr“, so der Theaterdirektor Marinelli nach Schlögl's Behauptung<sup>24</sup>) oder auf Grillparzers Dichtkunst („es ist ewig schad um mich“) machen ihn zum Bilderbuch-Melancholiker. Raimunds eigener Tod ist erwartungsgemäß der Höhepunkt der Vanitas-Inszenierungen: Aus Angst vor Tollwut brachte er sich nach einem Hundebiss um. Verblüffend ist der Sachverhalt, dass Raimund offenbar stilecht an der *Acedia* (Trägheit des Herzens) stirbt, die Aegidius Albertinus zu Beginn des 17. Jahrhunderts „mit dem Biss eines wütigen Hundes“<sup>25</sup> vergleicht. Wer dieses Schicksal erleidet, den „überkommt alsbald erschreckliche Träum, er fürchtet sich im Schlaf [...] fürchtet das Wasser [...] und wird dermaßen forchtsamb, dass er aus forcht niederfällt. Dergleichen Leut sterben auch bald [...]“. Dass Raimund sein Schicksal selbst in die Hand

23 Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 135.

24 Friedrich Schlögl, *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Wien, Teschen 1883.

25 Albertinus, *Der Welt Trummel- und Schawplatz*, zit. nach Benjamin (Anm. 18), S. 333.

zu nehmen versucht und gerade durch seine Auflehnung die Prophezeiung erfüllt, nämlich mit einem modernen Kleist'schen Selbstmord, das ist der Gipfel des anmaßenden Aufbegehrens und Nicht-Entrinnen-Könnens. Stilisierte er, der nach dem Urteil des Theatermalers Michael Mayr „Selbstmörder und Märtyrer zugleich“<sup>26</sup> war, sich selbst aufgrund barocker Vorbilder, oder wurde er von einer Nachwelt stilisiert? Toni Wagner mit Raimunds Schädeldecke im Gepäck, jenes allbekannte Bonmot, wirkt daraufhin wie eine Maria Magdalena auf barocken Gemälden.

Die Vanitas-Überwindung „kein Aschen“ am Schluss des „Aschenlieds“ wurde in ihrer Tragweite sehr wohl verstanden, und eine erneute Rückkehr zur Vanitas wurde nicht nur von Nestroy in seinem Theatercoup *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833) zelebriert: Der Satiriker Saphir hat das „Aschenlied“ als *Napoleon's Aschenlied*<sup>27</sup> parodiert, indem er es auf den Tod von Napoleon Bonaparte umdichtete – und Napoleon, der Feldherr aus der Gosse, der Kaiser von eigenen Gnaden, war der Vanitas-Überwinder schlechthin. Noch lange waren in den Pariser Boulevardtheatern wie dem *Cirque Olympique* Darstellungen seiner siegreichen Schlachten mit Pferden und Statisten zu bewundern, denen das subbürgerliche Publikum zujubelte, um Saphirs „Aschenlied“ Lügen zu strafen. Auch hier, in dieser proletarischen Theaterwelt, schien das Vergängliche das Zeug zum Ewigen zu haben.

### Fazit

Raimund ist im Gegensatz zu Nestroy in vielem ein Aufklärer, der zaghaft den Vorwurf der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Menschlichen in Zweifel zieht und die diesseitigen Werte verteidigt, ein bürgerliches Ethos letzten Endes. Natürlich ist Raimunds Position verletzlicher als diejenige Nestroys, der leichthin bekräftigen kann, dass eben doch alles „ein Aschen“ sei. Es klingt wie die Kritik eines Konservativen an der Aufklärung. Nestroy also als der Ewig-Gestrige, der Raimunds behutsamen und bitter erkämpften bürgerlichen Künstlerstolz, das „Anständige“ an Literatur und Theater, vom Tisch wischt, weil sein Publikum des aufklärerischen Moralisierens überdrüssig ist? Martin Stern vermutet, die scharfe Nestroy-Kritik vornehmlich von deutscher Seite sei „weniger aus einer ‚Perspektive der Herablassung‘ erfolgt als vielmehr aus einer Perspektive der Angst“.<sup>28</sup> Nestroy stellte ein Erreichtes in Frage. – Dies wäre eine Erklärung dafür, dass Raimund auch von der Literaturwissenschaft lange Zeit über Nestroy gestellt wurde.

26 Michael Mayr in: Karl Michael Kisler, *Der Theater-Mayr. Aus den Biedermeiertagebüchern des Theatermalers Michael Mayr*, Wien, Eisenstadt 1988, S. 154.

27 Moritz Gottlieb Saphir, *Napoleon's Aschenlied*, in: *Das Buch deutscher Parodien und Travestieen*, hg. von Carl Friedrich Kunz, Erlangen 1840, S. 139 ff.

28 Stern (Anm. 12), S. 57.

Oskar Pausch

## Eine biografische Notiz über Ignaz Schuster von etwa 1840

Unter den vielen noch unbearbeiteten Handschriften im Österreichischen Theaternmuseum findet sich ein Manuskript, welches nun die Signatur VM 1424 erhielt. Es handelt sich um drei mit Tinte beschriebene lose Blätter des Großformats 34 x 21 cm, dem ein viertes beigegeben ist, auf dem – mit gleicher Handschrift – folgende Bemerkung steht: *Biographische Notiz über den Komiker Ignaz Schuster als Beytrag für den Kalender Austria*. Darunter befinden sich – von anderer Hand und mit Bleistift – einige Guldenrechnungen und der Vermerk *v[on] P. Salis*, der sich wohl auf die Rechnung und nicht auf das den Text abschließende Monogramm P. S. oder F. S. bezieht. Weder zum Namen noch zur Paraphe konnte ich in der Literatur zielführende Anhaltspunkte finden.

Konkreter kann man die Datierung festlegen: Als *Terminus post quem* lässt sich 1840 fixieren, denn das vorliegende Manuskript nennt *Se[ine] M[ajestät] der verstorb[ene] König von Preußen*. Damit ist eindeutig Friedrich Wilhelm III. gemeint, der am 7. Juni diesen Jahres starb. Auch die saubere Geschäftsschrift, vor allem aber die altertümliche Orthografie weisen noch in den Vormärz. Als Entstehungsort ist natürlich Wien zu vermuten, dafür spricht auch die mehrfache Vertauschung von Dativen mit Akkusativen.

Ein weiterer konkreter Hinweis ist die Adresse *für den Kalender Austria*. Hier kann es sich nur um den seit 1840 bis 1856 in Wien gedruckten *Austria Universalkalender* handeln, der in keinem Jahrgang die vorliegende Lebensbeschreibung enthält. Allerdings führen drei Jahrgänge eine Abteilung „Zur Biographie vaterländischer Künstler“,<sup>1</sup> welcher der vorliegende Beitrag über Ignaz Schuster zugeordnet werden könnte.

Der Kompilator dürfte die erste und ausführlichste Biografie Ignaz Schusters aus dem Jahr 1837 von August Matthaey<sup>2</sup> gekannt haben, welche fast 40 Jahre später auch Constant von Wurzbach sichtlich benützt hat.<sup>3</sup> Die Abfolge der *Scitze* ist gerafft, aber durchaus vergleichbar, es gibt einige fast identische Wortfolgen.

Unsere Handschrift bringt kaum Neues, eigentlich wird nur die führende Rolle Friedrich Wilhelms III. bei Gastspielen zu politischen Kongressen

1 *Beilagen zur Austria*, 1843, S. 209 ff.; Beilage *Vaterländische Denkwürdigkeiten von J. P. Kaltenbach*, 1847 und 1848, jeweils S. 91 ff.

2 *Neuer Nekrolog der Deutschen* 13 (1837), Teil 2, S. 950–971.

3 Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 Bde., Wien 1856–1891, Bd. 32 (1876), S. 240–247.

besonders hervorgehoben.<sup>4</sup> Interessant ist ferner die völlige Aussparung des Konkurrenten Ferdinand Raimund. Trotzdem erheischt der Text als eine noch annähernd zeitgenössische Quelle eine gewisse Beachtung.

Biographische Scitze über den Komiker  
Ignaz Schuster.

Ignaz Schuster geb[oren] zu Wien am 20. Juli 1779, war der Sohn eines Schneidermeisters und verdanckte seine Bildung dem ehrwürdigen Stifte Schotten, bey welchem Schuster's Vater in Diensten stand. Schon als Sängerknabe machte er sich durch den klangvollen Ton seiner Stim[m]e bemerkbar, jedoch besonders entwickelte sich sein musickalisches Talent in den Jahren v[on] 1787–1796, wodurch er von den [sic] Herrn Hofkapellmeister von Eybler bey vielen Gelegenheiten ausgezeichnet wurde. Einige Jahre später lernte Schuster Herrn von Marinelli, Innhaber deß Leopoldstädter Theater's kennen, dieser entdeckte in dem Humor deß jungen Mannes ein forherschendes Talent für die Bühne und engagirte ihn, im Jahre 1801 für das komische Fach und lustigen Partien in der Oper. Schuster betrat die Leopoldstädter-Bühne zum ersten Male am 11ten Decemb[er] 1801, als Johann Schneck in den Schwestern v[on] Prag. Im Jahre 1803 gab selber den Hierophant in der „travestierten Alceste“ wo er mit schön überwiegenden Beyfall der Liebling deß Publikums wurde und der damalige beliebte Schauspieler H[err] Baumann ihn am Schluß des Stückes unter Lärmen und Herforrufen mit den Worten forführte „Das ist ein Mal ein Schuster, der nicht nach dem gewöhnlichen Leisten arbeitet.“

Die Feder [sic] der damaligen Volksdichter kom[m]en in Bewegung und Schuster mußte in allen Perinet'schen Parodien, in allen Kriegsteini'schen Localpossen mitwircken. Erst den Dichtern Ad[olf] Bäuerle und Meisel, verdanckte Schuster einen ausgezeichneten Wirkungskreis, besonders dem ersteren.

Im Jahre 1813 erschien Ignaz Schuster zum ersten mal als Staberl in den „Bürgern in Wien“, diese Rolle wurde für ihn eigens geschrieben. Dieses Stück machte so viel Aufsehen, daß es zur Zeit deß Congresses über 100mal gegeben wurde. Die vielen Fremden, welche aus Vorliebe, daß Leopoldstädter Theater besuchten, verbreiteten Schusters Ruf in ganz Deutschland. Deß Dichters Ad[olf] Bäuerle gewandter Feder, folgten bald mehrere Stücke nach, welche Schusters Ruhm nur noch fester begründeten, so, daß man ihn für fremde Bühnen zu Gastrollen verschrieb.

Se[ine] M[ajestät] der verstorb[ene] König von Preußen verlangte ihn drey-mal, und daß in Achen, Troppau und Berlin, an welchen Orten Zusam[m]enkünfte hoher Regenten Statt fanden um Gastrollen zu geben. Er wurde von allen erlauchten Personen ausgezeichnet und belohnt mit kostbaren Geschen-

<sup>4</sup> Vgl. dazu auch Norbert I. Mayer, *Ignaz Schuster und die Entwicklung des Schauspiels von Laroche bis Raimund im Wandel der theatralischen Gattungen des Volkstheaters*, Diss. (masch.) Univ. Wien 1965, Bl. 111, 309 und 314–319.

## Biographische Skizze über den Komiker Ignaz Schuster.

Jung Ignaz Schuster gab zu Wien am 20 Juli 1779, was der  
Vater nicht Ignaz d. m. m. und bewanderte seine Bildung  
den österreichigen Dichter Schuster, bei welchem Schuster's Vater  
in dienstlich stand. Ignaz als Dichterkunde mußte er sich durch  
den Kluggelehrten von seinem Wissen bewandern, jedoch besonders  
unterrichtet sich sein musikalischer Talent in den Jahren 1787  
1796, wodurch er bei dem Herrn Hofkapellmeister h. Eybler bei  
seinem Gehörprüfungen und geistig wurde. Einige Jahre später lernte  
Schuster, ganz bei Mairville, Junge des Leopoldstädter Theaters  
kennen, dieses unterrichtete in den Hünern des jungen Mannes ein  
forschendes Talent für die Bühne und engagierte ihn, im Jahre 1801.  
für das komische Spiel und lustigen Partien in der Oper.

Schuster betrat die Leopoldstädter = Bühne zum ersten Male am 11<sup>ten</sup>  
Decemb. 1801, als Johann Schneck in dem Schuster'sen & Franz.  
Im Jahre 1803 gab selbst der Hicrophant an die "kongradischen Alceste",  
so er mit sich aber irgendwelche Layfall der Leistung des Publikum's  
wurde und der demselben beliebte Pseudonym & Baumann sein  
eine Pflanze des Nicker unter Lirruan und Professorien mit dem  
Wortlaut folgte "Das ist ein Mal ein Schuster, der nicht nach dem  
geschichtlichen Leisten arbeitet."

Ein Jahre der demselben Kollaboration konnte in Erwägung sind  
Schuster mußte in allem Hinsicht, sein Personal, in allen Dingen sein  
in seinen Localitäten mitwirken. Erst im Jahre Ad. Bäuerle und  
Meisel, bewanderte Schuster einen musikalischen Wirkungskreis,  
besonders dem ersten.

Im Jahre 1813 erschien Jung Ignaz Schuster zum ersten Mal als Patrol  
in der "Bürgern in Wien", diese sollte nicht sein einziges ge.  
spielen. Dieser Punkt mußte so viel Aufsehen, daß er zum  
Zeit des Congresses über 100 mal gegeben wurde. Die vielen  
Lieder, welche aus Kollabor, des Leopoldstädter Theaters  
bestanden, bewanderte Schuster auf in ganz, durchgehend.

ken und Gnadenzeichen. Von den meisten deutschen Landes Regenten besaß Schuster, Ringe, Dosen, Uhren, und es werden wenige Schauspieler Werthvollere Andenken aufweisen können, als es bey ihm der Fall war. Se[ine] M[ajestät] der verst[orbene] Kaiser Franz I. war ihm besonders gewogen; was daraus ersichtlich ist, daß Ignaz Schuster, während des Som[er]aufenthaltes des hohen Monarchen, in Laxenburg und Baaden, spielen mußte.

Was seyn musickalisches Talent anbelangte, so sind von ihm mehrere Compositionen theil's im Stich, theils nur geschrieben bekannt. Er arbeitete auch mehrere Messen u[nd] Requiens, dann für Theaterstücke, so wie einige Quartetten und Canon's aus.

Nach dreysigjährigen Wirken, wollte Ignaz Schuster sich in das Privatleben zurückziehen und nahm von dem Publikum welches ihm so viele Auszeichnungen angedeihen lies, in dem Stücke (Sylphide, das See-Fräulein) (v[on] Theres[e] Krones) von seinen Gönnern Abschied (den 14ten October 1835) mit wenigen, aber danckerfühlten Worten, doch war es ihm nicht gegönnt ein durch Fleiß und Thätigkeit erworbenes ruhig und sorgenloses Alter zu Genießen, den schon am 6ten Novemb[er] 1835, verschied nach 3 tägigen Kranckenlager, kaum daß 56 Jahre überschritten Ignaz Schuster, betrauert von Hohen und andern Personen. Bey seinem Leichenbegängniß konnte die Kirche die Menschenmenge nicht fassen, den Alles strömte herbey, dem Liebling noch Theilnahme und Achtung zu bezeigen, indem Ignaz Schuster auch als Mensch zu schätzen war, was viele welche ihn kannten und noch leben bezeugen werden.

Er ward auf dem allgemeinen Währinger Friedhof begraben, und der Dichter Ad[olf] Bäuerle, verfaßte folgende Grabschrift „Hier ruht Ignaz Schuster, der Komiker, der Tausende von Menschen durch mehr als dreyßig Jahre, erheiterte, und nur sie Ein Mal betrübt hat, als er starb: am 6t[en] Nov[ember] 1835.

P. S.<sup>5</sup>

---

5 oder F. S.

Harald Gschwandtner

„Vor mir, mein gnädiges Fräulein, liegt das Gehirn  
eines unschuldigen Hundes im Spiritus“.

Adolf Muschgs Erzählung vom Tod Ferdinand Raimunds

I.

Adolf Muschgs 1982 im Erzählband *Leib und Leben* erschienener Text *Ihr Herr Bruder*<sup>1</sup> wurde bislang in der Raimund-Forschung zwar gelegentlich als Rezeptionszeugnis angeführt,<sup>2</sup> jedoch noch nicht einer umfassenden Interpretation unterzogen – der vorliegende Beitrag möchte erste Ansätze zu einer solchen liefern. Muschgs kurzer Prosatext berichtet aus der fiktiven Perspektive eines Arztes von der negativen Tollwutdiagnose nach der Untersuchung jenes Hundes, der den Volkstheaterdichter und -schauspieler wenige Tage vor seinem Suizidversuch in der Nacht vom 29. auf den 30. August 1836 gebissen hatte. Der Arzt – eine biografisch nicht klar zuordenbare Figur – muss, nachdem er „in dem Schädel des Hundes“, den er „nach den Regeln [s]einer Kunst zerlegt“ hat, „keine Spur des entsetzlichen Giftes“ gefunden hat,<sup>3</sup> mit dem Ferdinand Raimund sich infiziert zu haben glaubte, die vollständige physiologische Gesundheit von Herr und Hund konstatieren, woraus der Pathologe in der Folge diverse Schlüsse, nicht zuletzt in Bezug auf Ruhm und Nachruhm des Dichters, zu ziehen versucht. Insofern Muschgs Text Fiktion und Historie vermischt, könnte *Ihr Herr Bruder* auf den ersten Blick als literarischer Beitrag zur Raimund-Legendenbildung verstanden werden, zumal sich die Erzählung just an dem auch in der Forschung mitunter mythisierten Tod des Dramatikers abarbeitet. Bei genauer Lektüre erweist sich der Text jedoch als deutlich vielschichtiger als es die bloße Literarisierung eines tragischen Todes wäre.

1 Bei *Leib und Leben* (1982) handelt es sich nach *Fremdkörper* (1968), *Liebesgeschichten* (1972) und *Entfernte Bekannte* (1976) um den vierten Erzählband des 1934 geborenen Schweizer Autors. Zu den bekanntesten Werken zählen seit dem Debüt *Im Sommer des Hasen* (1965) aber seine Romane, u. a. *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl* (1993), zuletzt *Sax* (2010) und *Löwenstern* (2012).

2 Vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, S. 133; Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele* (Quodlibet, Bd. 7), Wien 2004, S. 16.

3 Adolf Muschg, *Ihr Herr Bruder*, in: ders., *Leib und Leben. Erzählungen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 9–17, hier S. 9, in der Folge mit der Sigle IHB und Seitenzahl im Fließtext ausgewiesen; der Text ist auch erschienen als drittes Beispiel für die Schweizer Nachkriegsliteratur neben Max Frischs *Die Geschichte von Isidor* und Friedrich Dürrenmatts *Der Tunnel* in: *Jahrhundertchronik. Deutsche Erzählungen im 20. Jahrhundert*, hg. von Walter Hinck, Stuttgart 2000, S. 507–514.

Denn indem er seinen Erzähler schnell von den Umständen des Selbstmordes zur Frage einer Neubewertung von Raimunds Werk nach dessen aus der Sicht des Arztes vollkommen irrationalem Suizid übergehen lässt, berührt Muschgs Text grundsätzliche Aspekte der Verbindung von Biografie und Literatur, von Pathologie und Genie und nicht zuletzt von Moral und Ästhetik.

Die folgenden Ausführungen versuchen in drei Abschnitten, das Potenzial des Muschg-Textes an der Schnittstelle von Fiktion und historischer Biografie zu beleuchten. Dabei soll zuerst (II.) die gefinkelte Konstruktion beschrieben werden, die die Perspektiven der in der Historisch-kritischen Säkularausgabe<sup>4</sup> versammelten Lebenszeugnisse (vgl. RSW III 324 ff.; RSW V 705 ff.) zu einer neuen Erzählerposition amalgamiert, wobei nicht zuletzt die von Adolf Muschg in seinen „Frankfurter Vorlesungen“ mit dem Titel *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*<sup>5</sup> angestellten Überlegungen eine zentrale Rolle spielen sollen. In einem zweiten Schritt (III.) stellt sich die Frage nach der Verbindung von Raimunds Biografie und Werk in *Ihr Herr Bruder*, denn der Arzt berichtet im Rahmen des Briefes nicht nur von seiner posthumen Sektion des Hundehirns, sondern eben auch von der Vorgeschichte und seinem erfolglosen Versuch, den hypochondrischen Dichter mittels eines Verfahrens zur ‚Vernunft‘ zu bringen, das nicht von ungefähr an die Heilung des Misanthropen Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* erinnert. Abschließend soll das in *Ihr Herr Bruder* problematisierte Verhältnis von Wahnsinn und dichterischem Genie kurz in den Blick genommen werden (IV.).

## II.

Als wichtigste Quellen für die Umstände von Ferdinand Raimunds Tod gelten die in der Werkausgabe von Fritz Brukner und Eduard Castle ausführlich dokumentierten Aufzeichnungen von Michael Mayr, Joseph Schmidt und Carl Ludwig Costenoble, der Bericht des Wundarztes Anton Franz Rollett, der durch die Entwendung von Raimunds Schädeldecke nach der Obduktion (vgl. RSW III 397; RSW V 720) recht eigenwillige Berühmtheit erlangt hat, sowie die *Chronik von Pottenstein und Umgebung* von Johann Kranner, die sich im aktuellen *Raimund-Almanach* in Auszügen abgedruckt findet.<sup>6</sup> Sie

4 Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, in der Folge mit der Sigle RSW, Band- und Seitenzahl im Fließtext ausgewiesen; bei Theaterstücken werden zusätzlich Akt und Szene angegeben.

5 Adolf Muschg, *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1981, in der Folge mit der Sigle LAT und Seitenzahl im Fließtext ausgewiesen.

6 Vgl. Hans Buczkowski, *Ferdinand Raimund und Pottenstein*, hg. im Auftrag der Raimundgesellschaft von Gottfried Riedl (Raimund-Almanach 2011), Wien 2011, S. 48 ff.; dort findet sich auch eine Zusammenstellung der bereits in der Säkularausgabe präsentierten Lebenszeugnisse von Mayr, Schmidt, Costenoble und Rollett so-

zeichnen, abgesehen von gewissen Unstimmigkeiten und Widersprüchen, die sich größtenteils aus der unzureichenden Informationslage unmittelbar nach dem Suizidversuch erklären lassen, ein recht umfassendes Bild der letzten Tage des Dichters.<sup>7</sup> Wie die kürzestmögliche Eilmeldung wirkt etwa die Tagebuchaufzeichnung des Bühnenmalers Michael Mayr, der noch 1835 die Dekorationen für die Aufführungen des *Verschwenders* am Theater in der Leopoldstadt entworfen hatte, vom 30. August 1836: „Sein Hund biß ihn vor der Abreise, und nachdem der Hund, indes Raimund nach Mariazell reiste, vom Neustifter Jäger als wütend erschossen wurde, was Raimund erst hier erfuhr, wirkte die Angst so sehr auf sein Gemüth, daß er sich erschöß.“ (RSW III 324) Ebenso finden sich in den Aufzeichnungen seiner Bekannten Hinweise darauf, dass es sich bei Raimunds Angst vor der Tollwut mitnichten um einen vollkommen unerwarteten Ausbruch einer hypochondrischen Veranlagung handelte, hatte er doch schon 1826 eine Reise mit Joseph Schmidt abbrechen müssen, als er nach der Lektüre eines „Gesundheitsratgeber[s]“<sup>8</sup> Tollwutsymptome an sich selbst festzustellen meinte.<sup>9</sup> Die Schilderung der Tollwut in diesem „Not- und Hilfsbüchlein“ (RSW V 708) hatte ihn offenbar zur Identifikation verleitet, die Pistole, die er schon damals stets bei sich führte (vgl. RSW V 708), kam aber noch nicht zum Einsatz. „[S]o mußte sich die Geschichte vor zehn Jahren auf eine so unglückliche Weise wiederholen“ (RSW V 705), schreibt denn Schmidt in seinem Tagebuch, und Costenoble notiert: „Schon vor einigen Jahren soll er sich haben entleiben wollen, weil er sich auch damals einbildete von einem wü-

---

wie eine kurze Dokumentation des Gerichtsverfahrens um Raimunds entwendetes *Cranium* (S. 68–75).

- 7 Umfänglichere Darstellungen der letzten Lebensstage finden sich in den Raimund-Biografien von Renate Wagner, *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Wien 1985, S. 324–336, Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 221–225, und zuletzt Ian Roe, *Ferdinand Raimund* (Meteore, Bd. 5), Hannover 2010, S. 114–117.
- 8 Holtz (Anm. 7), S. 206. Dabei handelt es sich laut Wagner (Anm. 7), S. 155, um Heinrich Felix Paulitzkys *Anleitung für Landleute zu einer vernünftigen Gesundheitspflege* von 1791, genauer um § 276: „Folgen des Bisses wüthiger Thiere bey Menschen, Zufälle der Wasserscheue“ (vgl. [Wilhelm Deutschmann / Renate Wagner], *Es ist ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien*. 208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien mit Unterstützung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 7. März bis 26. Mai 1996, Wien o. J. [1996], S. 230).
- 9 Renate Wagner weist außerdem auf ein frühes Erlebnis Raimunds mit einem tollwütigen Pudel auf der Bühne des Josefstädter Theaters hin (vgl. die Berichte in der *Theaterzeitung* vom 31. Dezember 1815 und 12. Juli 1816; RSW V 32). Ihre Schilderung der Raimund'schen Gefühlswelt wirkt dann freilich recht dramatisch: „Kein Zweifel, daß Raimund Hunde liebt, daß er Zeit seines Lebens Hunde hat, daß aber die Angst vor der Tollwut sehr tief in ihm sitzt. Angesichts des herzigen kleinen Pudels, den er offensichtlich mag, muß er schockartig erfahren haben, wie sich ein Tier in eine schäumende, reißende, lebensbedrohliche Bestie verwandeln kann, die den Tod bringt.“ (Wagner [Anm. 7], S. 44) In den folgenden Jahren berichtete auch die *Theaterzeitung* wiederholt von Raimunds Hypochondrie (vgl. RSW V 564 ff.).

tenden Hunde gebissen zu sein. Bei einem Hypochonder, wie Raimund war, sind solche fixe Ideen leicht zu begreifen.“ (RSW V 706)<sup>10</sup>

Waren seine früheren hypochondrischen Schübe – jedenfalls körperlich – noch weitgehend folgenlos geblieben, so führte sein Suizidversuch Ende August 1836 nach tagelangem Leiden zum Tod. Rolletts Obduktionsbericht vom 7. September erwähnt zwar „zwei sehr kleine in die Haut dringende Bisswunden“ (RSW III 393) und vor allem die „absolut tödtlichen Verletzungen“ des Kopfes durch den Schuss (RSW III 396), muss jedoch gleichzeitig konstatieren, dass sich keine Hinweise auf eine Tollwutinfektion haben finden lassen. Rollett schließt daraus, „daß sich der unglückliche Herr Ferdinand Raimund in einem Anfall von Verrücktheit geschossen habe.“ (RSW III 397) Unter anderem bei der Frage der ‚Verrücktheit‘ setzt Muschgs Text an und zeigt damit auch, dass Raimunds Suizid unter falsch gedeuteten Prämissen, der ihm zuletzt auch die Aufnahme in den (leider recht unergiebigem) Band *Bekannte österreichische Selbstmörder. Schicksale von Ferdinand Raimund bis Jack Unterweger* einbrachte,<sup>11</sup> ein nicht unbeträchtliches imaginatives Potenzial besitzt, dessen sich der Schweizer Romancier, Erzähler und Literaturwissenschaftler bedient. Letzteres ist indes nicht zu unterschätzen: Muschgs Text präsentiert zwar einen Erzähler, der die selbstgerechte Pose des künstlerisch unbedarften Naiven einnimmt, sein Autor, der u. a. Studien zu Gottfried Keller und Johann Wolfgang von Goethe vorgelegt hat, jedoch zeigt sich als literatur- wie sozialgeschichtlich versiert. In der Figur eines über Kunst, Moral und Leben rasonierenden Mediziners führt er eine problematische Rezeptions- und Erwartungshaltung vor, die im letzten Abschnitt des vorliegenden Beitrags noch genauer in den Blick genommen werden soll.

Wie wir gesehen haben, etabliert Muschgs Literarisierung und Perspekti-

10 Vgl. den noch ausführlicheren Bericht von Costenoble in RSW V 707 f.: „Schon vor zehn Jahren war Raimund willens, sich zu entleiben. Er hatte einen Hund, den er eines Tages spielend mit Semmel [sic] füttern wollte. Der Hund nimmt einen Bissen aus des Herrn Hand, und läßt ihn wieder aus dem Maule fallen. Raimund hebt das Verschmähte gedankenlos auf und verzehrt es eben so zerstreut. Nach einigen Tagen entläuft der Hund. Raimund hat ihn fast vergessen, als er eine Reise mit Schmidt nach Tirol unternehmen will. Sie fahren wirklich einige Posten; halten vor einem Wirtshause still und Raimund springt aus dem Wagen. Diese Sprünge hatte er früher schon unternommen und mit seinem ledernen Reisebecher Wasser aus jeder Quelle geschöpft, um sich zu überzeugen, daß er nicht wasserscheu sei. – Vor dem Wirtshause schläft Schmidt ein; und als er nach einer Weile erwacht, steht Raimund vor dem Wagen mit aufgelehnten Armen und die Tränen strömen ihm über die Wangen. Schmidt fragt erschrocken: Was ihm denn fehle? Verzweifelnd sagt Raimund, daß er in einem Not- und Hilfsbüchlein, welches auf der Wirtstafel gelegen, die Anzeichen der Hundswut gelesen habe. ‚Ich fühle alle Symptome‘ – schloß er – ‚es braust mir im Gehirn – ich habe schreckliche Hitze – meine Gedanken verwirren sich – ich werde rasend werden!‘“

11 Vgl. Johann Szegö, ‚Ferdinand Raimund. Der Hypochonder‘, in: ders., *Bekannte österreichische Selbstmörder. Schicksale von Ferdinand Raimund bis Jack Unterweger*, Wien 2011, S. 34–37.

vierung von Raimunds Ableben – für seine Erzählungen durchaus charakteristisch<sup>12</sup> – eine fiktive Ich-Rolle: „Vor mir, mein gnädiges Fräulein, liegt das Gehirn eines unschuldigen Hundes im Spiritus“ (IHB 17), schreibt jener Arzt, der – im Gegensatz zu Rollett – nicht Raimund selbst, sondern den „irische[n] Setter“ „Nero“ (IHB 9) obduziert hat, der dem Volkstheaterdichter zuvor eine unbedeutende Bisswunde zugefügt hatte, um Klarheit über dessen mögliche Tollwuterkrankung zu erhalten. Dabei wird in Muschgs Erzählung der Name der Empfängerin des fingierten Briefes nie genannt: Der Arzt wendet sich zwar an ein „Fräulein“, das den „Tod Ihres Herrn Bruders“ zu bedauern hat (IHB 9), doch ob es sich dabei um eine (historische) Schwester handeln soll – weil Raimunds Geschwister bei seiner Geburt bereits zu weiten Teilen, die beiden Schwestern Katharina und Anna 1797 bzw. 1826 verstorben waren,<sup>13</sup> fällt diese Möglichkeit jedoch im Wesentlichen aus –, ob damit die schwierige Suche nach einer adäquaten Bezeichnung für Raimunds Lebensgefährtin Toni Wagner umgangen wird oder aber die Einführung einer Schwester bloß Teil des Muschg'schen Fiktionalisierungsprogramms ist, bleibt unklar, ist jedoch für die folgenden Überlegungen wie allgemein für die Lektüre des Textes von vernachlässigbarer Bedeutung. Denn Muschgs Erzählung ist es nicht um historische Faktentreue und die Möglichkeit zur Identifizierung konkreter Personen zu tun. Vielmehr handelt es sich bei *Ihr Herr Bruder*, das legen die Ausführungen zu den Entstehungsbedingungen des Textes in Muschgs Frankfurter Vorlesungen nahe, um ein literarisches Projekt, das mit dem Autor Muschg mindestens ebensoviel zu tun hat wie mit der historischen Figur Ferdinand Raimunds.

Im Rahmen eines Schreibseminars stellte sich für Muschg die Aufgabe, sich „selbst, und zwar nackt, im Spiegel anzureden und zu notieren, was wir bei dieser Begegnung sehen, wie wir uns erlebten, was wir an uns finden, und wie die Tatsache, daß wir darüber Buch führten, diese Sicht beeinflusste.“ (LAT 40) Dieser nachgerade auto-exhibitionistischen Forderung des *creative writing* ausgesetzt, kapituliert der Autor. Er sei an der „Langeweile“ gescheitert:

[M]ein Gesicht, mein Körper schienen mir als Stoff nicht ausreichend. Ich wußte aus ‚mir‘ nichts zu machen, was – unter dem Gesichtspunkt der Therapie – ja wohl zu deuten ist als: ich machte mir nicht genug aus mir. Und da dies wohl eine Lüge war, hieß es: ich weigerte mich, mir wirklich ins Gesicht zu sehen, Kontakt mit meinem Körper, also: meinen Bedürfnissen und ihren Einstellungen aufzunehmen. (LAT 43)

Offensichtlich am Vokabular therapeutischer Praxis geschult, stellt sich der Autor selbst die Diagnose – und er ersinnt ein literarisches Verfahren des ‚Ausweichens‘. So heißt es in *Literatur als Therapie?*: „Ich wich aus: die Spiegelgeschichte, die als meine Geschichte nicht erzählbar war, wurde zur Ge-

12 Vgl. Renate Voris, *Adolf Muschg* (Autorenbücher, Bd. 42), München 1984, S. 82.

13 Vgl. Wagner (Anm. 7), S. 13.

schichte eines anderen, des Komödiendichters Ferdinand Raimund, der sich 1836 aus Furcht, von einem tollwütigen Hund gebissen worden zu sein, das Leben genommen hat.“ (LAT 43) Indem er die eigenen Schwierigkeiten mit einem – recht vordergründigen – Schreibexperiment in der historischen Person Raimunds spiegelt und damit erzählbar macht, lässt er, so Alexandra Millner, „einen anderen Autor [...] als literarische Figur für sich einspringen.“<sup>14</sup> Bei dieser „literarischen Inszenierung“ habe er viel gewonnen (LAT 44), schreibt Muschg, auch wenn er am Ende der Vorlesungspassage mit dem sprechenden Titel „Wie ich Raimund für mich sterben ließ“ den dauerhaften Erfolg der Externalisierung seines eigenen Selbstbeobachtungskonflikts in Zweifel zieht.<sup>15</sup> War, wie man aufgrund von Notizen und Briefstellen annimmt, schon Raimund von seiner „eigene[n] hypochondrischen Disponiertheit“ zur Figur des Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* angeregt worden,<sup>16</sup> vollzieht Muschg dieses Verfahren gewissermaßen auf einer weiteren Ebene nach: Raimunds Misanthrop verhält sich, denkt man die Konstellation dieser zweifachen Spiegelung zu Ende, zu Raimund in ähnlicher Weise „wie Muschgs Raimund zu Muschg.“<sup>17</sup> Zwar existieren von Raimund keine so expliziten Hinweise auf diese literarisch-therapeutische Strategie, wie sie mit Muschgs Poetikvorlesung vorliegen, doch handelt es sich in beiden Fällen um die Idee der Generierung eines verfremdeten literarischen Doppelgängers, der – anders als in Heines gleichnamigem und von Schubert kongenial vertontem Gedicht – nicht als Gegenstand romantischer Furcht auftritt, sondern gerade Vehikel der Furchtüberwindung und Selbstheilung sein soll.

### III.

Die Fiktion, die Muschg hier konstruiert, geht jedoch noch weiter: Nicht nur wird in *Ihr Herr Bruder* das tragische Geschehen durch die Einführung des Arztes als nüchterner Beobachter in spezifischer Weise perspektiviert und durch die Umstellung des biografischen Figurenarsenals tendenziell ins Allgemeine, ins Transhistorische überführt, sondern es wird außerdem über das Motiv des Spiegels mit Raimunds dramatischem Werk verschränkt. Der Arzt und nunmehrige Veterinär präsentiert sich dabei in der brieflichen Erzählung als scheiternder Psychologe mit vorgeblich literarischem Gespür.

Nach dem Biss des Hundes habe sich Raimund zuerst noch beruhigen

14 Alexandra Millner, *Spiegelwelten – Weltenspiegel. Zum Spiegelmotiv bei Elfriede Jelinek, Adolf Muschg, Thomas Bernhard, Albert Drach* (Wiener Arbeiten zur Literatur, Bd. 19), Wien 2004, S. 88.

15 „Ich hatte mich hinter Raimund versteckt und zugleich das Versteck kritisiert. Das heißt aus der Not eine Tugend machen. Es heißt natürlich auch: die Not, als fiktionalisierte, nicht ganz wahrhaben wollen. Und es heißt gewiß nicht: der Not abhelfen.“ (LAT 44).

16 Hein / Meyer (Anm. 2), S. 59.

17 Sibylle Cramer, ‚Unterlassene Anwesenheit‘, in: *Adolf Muschg*, hg. von Manfred Dierks, Frankfurt a. M. 1989, S. 193–196, hier S. 196.

lassen, sei in der Gesellschaft des „Goebelschen Salon[s]“ wieder zu Kräften gekommen und habe, „auf Ersuchen der liebenswürdigen Gastgeberin“, gar „einen Monolog aus ‚Alpenkönig und Menschenfeind‘“ deklamiert (IHB 12). Wenig später jedoch schlägt der hypochondrische Zug durch und der Dichter glaubt, an sich Tollwutsymptome entdecken zu können, will „auf der Stelle eine[] Konsultation unter vier Augen“ (IHB 12). In einem Nebenzimmer entkleidet sich Raimund, um dem Arzt sein körperliches Leiden zu verdeutlichen, doch er scheitert daran, „auch nur eine der Erscheinungen zu objektivieren“ (IHB 12). Geistesgegenwärtig, wie er meint, schlägt der Arzt nun gerade jene Therapie vor, die die Heilung des Menschenfeindes Rappelkopf auf der Bühne befördert hatte: „Da kommt mir ein Einfall, den ich nicht geradezu künstlerisch nennen mag, der aber diesen Auftritt so oder so zu beenden verspricht.“ (IHB 13) Bekanntlich nimmt die Heilung Rappelkopfs von seiner Misanthropie in Raimunds „Original-Zauberspiel“ erst in dem Moment wirklich Fahrt auf, als der Alpenkönig vom Modus der Überzeugung durch Zwang<sup>18</sup> und Geistermacht<sup>19</sup> zum Modus der Performanz übergeht, will heißen: Die Hoffnung Astragalus’ auf Rappelkopfs „Trieb zur Besserung“ (II, 1, RSW II 159) erfüllt sich erst dann, als er selbst in die Rolle des Menschenfeindes schlüpft und ihm – als Stück im Stück gewissermaßen – die Lächerlichkeit der eigenen Weltanschauung und des damit einhergehenden Habitus sprichwörtlich vor Augen führt. Die zu Beginn des II. Aufzugs verlaubliche Idee des Alpenkönigs, seinen Patienten in einen „Seelenspiegel“ (II, 1, RSW II 156) schauen zu lassen, führt diesen zur Erkenntnis darüber, „wie alle anderen von ihm denken“<sup>20</sup> – und auf diesem Umweg zur Selbsterkenntnis, die ihn am Ende „beschämt und reuergriffen“ erscheinen lässt (II, 15, RSW II 197). Zwar wäre hier zu fragen, ob das therapeutische Experiment des Alpenkönigs tatsächlich als gelungen bezeichnet werden kann, wenn aus dem „Menschenfeind“ bloß ein „pensionierter Menschenfeind“ (II, 15, RSW II 200) wird; das Ergebnis der Begegnung mit dem „Seelenspiegel“ ist jedenfalls vordergründig ein Erfolg.<sup>21</sup> In *Ihr Herr Bruder* scheitert die anvisierte und vom literarischen Prätext angeleitete Selbsterkenntnis im Spiegelbild jedoch vollständig. Als der Arzt Raimund vor dem

18 Vgl. Holtz (Anm. 7), S. 146.

19 Vgl. Rappelkopfs im Angesicht des bedrohten Lebens nicht wirklich ernst zu nehmendes Bekenntnis zur Umkehr: „Ich will mich bessern, ich sehs ein, weil mir das Wasser schon ins Maul ’nein lauft.“ (I, 21, RSW II 154).

20 Hein / Meyer (Anm. 2), S. 57.

21 Dabei ist allerdings zu beachten, dass auch in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* die erste Selbstkonfrontation im Spiegelbild noch keine heilende Wirkung zeitigt: In seinem Wut-Couplet im 14. Auftritt des I. Aufzugs klagt Rappelkopf den „weltverführnde[n] Spiegel“ als der „Verderbtheit blankes Siegel“, „Verführer eitler Weiber“ und „niedrige Lappalie“ an und zerschlägt ihn, weil er sein eigenes, „häßliche[s] Gesicht“ nicht ertragen kann (I, 14, RSW II 126). Die von traditionellen Topoi literarisch-geistlicher Polemik gegen den Spiegel als Symbol weltverhafteter Putzsucht und Eitelkeit durchsetzte Rede des Misanthropen erkennt den Spiegel noch nicht als Möglichkeit heilsamer Selbsterkenntnis an. Vgl. Roe (Anm. 7), S. 77.

Spiegel stehen lässt und sich diskret ins Nebenzimmer zurückzieht, folgt nicht einsichtige Kalmierung, sondern Verstärkung der hypochondrischen Überreizung:

Ich ermanne mich, stürze durch die Portiere, ich sehe den Verewigten auf allen Vieren, mit einer Verrenkung des Leibes, als wäre ihm die Hinterhand gelähmt, halb kniend vor dem Spiegel hingegossen. Er scheint sein Bild im Glas mit den Zähnen fassen zu wollen, der Spiegel beschlägt sich von seinem Atem [...]. Sieh nur, sagt er mit einer erschreckenden Wendung zu mir, sieh nur recht an, was du angestellt hast, wie lange willst du meinem Leiden denn noch zusehen? Dies gesagt, zeichnet er mit dem Finger etwas Unaussprechliches auf die beschlagene Stelle, führt, als sie sich rasch wieder klären will, sein Gesicht dahin und beginnt mit hingeebenen Mienen das Glas zu lecken [...]. (IHB 14)

Während im von Brüchen der optimistischen Heilungsfiktion nicht freien „Original-Zauberspiel“<sup>22</sup> der Misanthrop im Schluss-Couplet von sich behaupten kann und will, sich „erkannt“ zu haben und zu wissen, wer er sei (II, 15, RSW II 200), scheidet die ärztliche Sofortmaßnahme in Muschgs Erzählung.<sup>23</sup>

Greift man an dieser Stelle auf die vorhergehenden Überlegungen zurück, so präsentiert sich *Ihr Herr Bruder* als therapeutisches Setting in einem doppelten Sinne: *zum einen*, wie ich im ersten Abschnitt versucht habe zu zeigen, auf der Seite der Produktion als „Spiegelgeschichte“ (LAT 43), die es dem Autor Muschg auf dem Umweg über den Autor Raimund ermöglicht, die gescheiterte Selbsterfahrung auf einen anderen zu projizieren; *zum anderen* innerhalb der dargestellten Welt als vergeblicher Versuch eines Arztes, einen eingebildeten Kranken mittels einer literarisch codierten „Spiegel-Therapie“ (LAT 44) zu kurieren.<sup>24</sup> Der Begriff des Therapeutischen führt mich nun im letzten Abschnitt zu jenen Implikationen, die für den fiktiven Arzt aus Raimunds Selbsttötung erwachsen. Seine Diagnose bleibt nicht bei der von Rol-

22 Vgl. zum subversiven Potenzial von Raimunds Zauberspielen die beiden erhellenen Aufsätze von Sonnleitner und Manky: Johann Sonnleitner, ‚Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten‘, in: *Raimund Nestroy Grillparzer. Witz und Lebensangst*, hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien 2001, S. 81–96; Matthias Manky, ‚Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie‘, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien [2008], S. 70–86.

23 Vgl. Günter Blöcker, ‚Ein Provokateur mit Grazie‘, in: *Adolf Muschg* (Anm. 17), S. 197–202, hier S. 202: „Es ist – aus dem Märchenhaften ins Menschenmögliche transponiert – die Situation Rappelkopfs in *Alpenkönig und Menschenfeind*, der Augenblick der Wahrheit, wenn der Mensch dem eigenen Ich gegenübersteht und zur Erkenntnis seiner selbst frei wird. Doch an dem Dichter scheitert die Therapie, die er in seinem Bühnenstück so ingeniös dargestellt hat.“

24 Vgl. Millner (Anm. 14), S. 88: „Die Übertragung eigener Probleme auf die literarische Ebene bleibt hier ohne therapeutische Wirkung für den Autor, für Raimund genauso wie für Muschg.“

lett bei der Sektion festgestellten „widernatürlich groß[en]“ Leber, die er als „Anlage zur Melancholie“ deutet (RSW III 396 f.), stehen, sondern geht von diesem in der Tradition der Humoralpathologie stehenden Befund über auf das Feld heteronom-normativer Bewertung von Kunst und Künstlertum, die nicht zuletzt mit Versatzstücken moralischer Rede operiert.

#### IV.

Wie solle er sich „enthalten“, aus der „Tatsache“ von Raimunds irrationaler Selbsttötung „für die Wahrheitsliebe der Dichter schmerzhaft Folgerungen zu ziehen“ (IHB 11 f.), fragt sich der Pathologe und verschärft seine Bedenken wenig später: „Wie, ich frage Sie, soll unsereiner der höheren Weisheit trauen, die aus der Feder solcher Männer geflossen ist? Was denken von dem Lachen, das Ihr Herr Bruder auf die Miene ernsthafter Zeitgenossen zu zaubern wußte?“ (IHB 15) Das Wissen um das Ende des Dichters, das für ihn mit der ‚Aussage‘ seiner vorderhand optimistischen Schauspiele im Widerspruch zu stehen scheint, lässt den Arzt am gesamten Œuvre zweifeln. Muschgs Text eröffnet damit das prekäre Spannungsfeld zwischen „Kunst und Krankheit“,<sup>25</sup> zwischen „Literatur und Wahnsinn“,<sup>26</sup> das schon die Rezeption zahlreicher anderer Autoren der Literaturgeschichte mit spezifischen forschungs- und sozialgeschichtlichen Konjunkturen geprägt hat – man denke an Lenz, dessen Geschichte Georg Büchner gerade ein Jahr vor Raimunds Tod in seiner Erzählung aufgezeichnet hatte,<sup>27</sup> an Hölderlin, Nietzsche oder Robert Walser.

Es ist die „oppositionelle[] Sprache des moralischen Rätoneurs“, mit der sich der Arzt für das Gebiet der Kunst für zuständig erklärt, ohne, wie Sibylle Cramer meint, „von deren heillosen Bedingungen zu wissen.“<sup>28</sup> Er präsentiert in seinem Brief eine für fachfremde ‚Eindringlinge‘ in das Feld der Kunst – v. a. wenn sie in anderen gesellschaftlichen Feldern eine hohe soziale Akzeptanz aufweisen – durchaus charakteristische Haltung, die zwischen devoter Verlegenheit und selbstgerechter Hybris changiert. Zwar gesteht er Raimund zu, „vor anderen durch sein Genie begünstigt, berühmt in seiner Kunst der Menschenbetrachtung“ zu sein (IHB 15), schlägt sich im Laufe des Briefes aber

25 Cramer (Anm. 17), S. 195.

26 Vgl. Bernadette Malinowski, ‚Literatur und Wahnsinn – Aspekte eines kulturhistorischen Paradigmas‘, *Germanica* 32 (2003), S. 11–30; theoretisch grundlegend ist v. a. der 1964 unter dem Titel *La folie, l'absence d'œuvre* erschienene Aufsatz von Michel Foucault (dt.: Michel Foucault, ‚Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes‘, in: ders., *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt a. M. 2003, S. 175–185).

27 Der Gestus von Muschgs Brief über Raimund erinnert indes weniger an Büchners *Lenz*, sondern eher an die distanziert-kritischen Aufzeichnungen über Lenz, die sich in Goethes *Dichtung und Wahrheit* finden: Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, hg. von Peter Sprengel (Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 16), München 1985, S. 527 ff. und 632 ff.

28 Cramer (Anm. 17), S. 196.

zusehends auf die Seite jener Zeitgenossen Raimunds wie Muschgs, die von einem Kunstwerk zum einen moralische Integrität, zum anderen – und das ist hier entscheidend – nicht nur einen *reliable narrator* im Sinne von Wayne C. Booth, sondern allererst einen *reliable author* erwarten. Das heißt: Wenn der Briefschreiber suggestiv danach fragt, ob er „eine Kunst der Täuschung“ feiern und loben dürfe, „die dahin führt, daß der Künstler, wenn ihn der Hund beißt, Ernst und Unernst am eigenen Leib nicht mehr unterscheiden kann“ (IHB 16),<sup>29</sup> formuliert er damit den Anspruch, hinter einem Meister der „Kunst der Menschenbetrachtung“ auch eine Autor-*persona* vermuten zu dürfen, auf die *man* sich verlassen könne. Er bringt somit einen begrifflichen wie weltanschaulichen Werte- und Deutungskanon in das System künstlerischer Imagination ein, der aus der Position ‚gesunden Menschenverstandes‘ von und hinter der Literatur dezidiert ein konsistentes, von keinem Verdacht angekränkeltes Autorbild einfordert. Für diese Rezeptionshaltung steht fest, „daß jemand, der sich als Mensch so abwegig verhalte wie Raimund, auch als Dichter unglaublich sei.“<sup>30</sup>

Muschgs Arzt betreibt somit, wie Hans Mayer ausführt, „die Verurteilung der Literatur im Namen des Lebens“.<sup>31</sup> Der nachträgliche Zweifel an seinem Verzicht, „einen so verdienten Mann in die geschlossene Anstalt einzuführen“ (IHB 11), weist auf die Versuchung des Mediziners hin, den literarischen Diskurs in einen psychiatrischen zu überführen. Würden von Zeitgenossen Raimunds „Hypochondrie und Schwermut“ durchaus als „Wurzel seines dichterischen Schaffens“<sup>32</sup> erkannt und hervorgehoben, geht die Deutung hier in die entgegengesetzte Richtung: Raimunds hypochondrische Veranlagung<sup>33</sup> verbindet sich mit einer übersteigerten Fantasie zu einem als allzu theatralisch inkriminierten Tod, der von Muschgs Arzt – wie schon von Rollett<sup>34</sup> – in den Bereich des Wahnsinns verwiesen wird. Damit verliert aus der Sicht des Mediziners nicht nur der Dichter selbst, sondern auch und gerade dessen Dichtung die Legitimation für die Deutung der ‚gesunden‘ sozialen Wirklichkeit.<sup>35</sup> So fragt er nur scheinbar unsicher danach, ob er nun jenen „Zweifel, den ein Ferdinand Raimund über unsere öffentlichen Einrichtungen ausgoß [...], für

29 Nach Blöcker (Anm. 23), S. 201 f., handelt es sich dabei durchwegs um „unsterbliche Banausenfrage[n]“.

30 Ebd., S. 201.

31 Hans Mayer, ‚Lebensverfehlung und verfehltes Leben‘, in: *Adolf Muschg* (Anm. 17), S. 203–206, hier S. 205.

32 Hein / Meyer (Anm. 2), S. 13.

33 Vgl. Raimunds Brief an Bäuerle aus dem Jahr 1831, in dem er angibt, „Professor der Hypochondrie“ zu sein, zit. in Deutschmann / Wagner (Anm. 8), S. 220.

34 Vgl. Rolletts Obduktionsbericht, der für Raimund einen „vollen Ausbruch von Verrücktheit“ (RSW III 396) diagnostiziert.

35 Vgl. Malinowski (Anm. 26), S. 21: „Die Exilierung des Wahnsinnigen aus der Gesellschaft (durch Internierung) und aus der Domäne der Ratio (durch Ausschluß des vernünftig denkenden Ich vom Irresein) und damit des sozialen Diskurses (durch Exkommunikation) gehen Hand in Hand.“

unsauberen Zauber halten“ müsse (IHB 15 f.) – und bejaht es schon durch die Form der rhetorischen Frage.

Nur vermeintlich naiv denkt er auch über den Zusammenhang von Literatur und gesellschaftlicher ‚Verantwortung‘ sowie den Einfluss von Raimunds Suizid auf die zukünftige Rezeption und Wertung nach. Unter der Oberfläche des unbedarften Rasonierens nämlich scheint ein für die ‚Literaturgeschichte des Wahnsinns‘ charakteristischer Machtdiskurs durch: Es geht dann nicht mehr vornehmlich darum, ob die von der populären Literaturkritik bis heute nicht ernsthaft eingelöste Trennung von Autor und Werk hier vollzogen ist oder nicht. Indem der Veterinärpathologe nach vollbrachter Hirnsektion und am Ende seines Briefes explizit darauf hinweist, er habe den Hund „töten müssen, um die Wahrheit, die Vernunft zu retten“ (IHB 17), enthüllt er die medizingeschichtlich signifikante Basis<sup>36</sup> seiner Argumentation, die den Dramatiker – in Form einer klassifikatorischen Machtgeste – aus der Gemeinschaft der ‚Vernünftigen‘ ausschließt.<sup>37</sup> Er vollzieht somit dezidiert nicht jene epistemologische Operation, die Michel Foucault als Neuerung des 19. Jahrhunderts beschrieben hat, nämlich ein zunehmend „aufmerksames Hören, um im Wahnsinn etwas zu überraschen, das sagen könnte, was die Wahrheit des Menschen ist“,<sup>38</sup> d. h. die Vorstellung, im nicht ‚vernünftigen‘ Sprechen zeige sich eine andere, mitunter privilegierte Erkenntnisform – eine Vorstellung, der im Übrigen auch der Juwelenhändler und Gutsbesitzer Rossi in *Moiasurs Zaubersfluch* (1827) in Ansätzen verpflichtet ist.<sup>39</sup> Vielmehr präsentiert der fingierte Brief jene „Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft über den Wahnsinn ist“,<sup>40</sup> jene „Geste der Trennung“, die sowohl „denunziert“ als auch – über den Modus der Ausschließung – „meistert“.<sup>41</sup> In dieser Denunzierung von Raimunds Handeln als umfassend unzurechnungsfähig, die der Arzt auf dessen literarische Produktion überträgt, ist die Marginalisierung in Bezug auf Erkenntnis- und Wahrheitsfähigkeit inkludiert.

36 Vgl. Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts* (Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 35), München 1986, bes. S. 275 ff.

37 Vgl. Malinowski (Anm. 26), S. 21.

38 Foucault (Anm. 26), S. 178.

39 Ganz im Gegensatz zu Gluthahn, der die rhetorisch gewandte Königin des Diamantenreiches „in Narrentum“ gesperrt sehen will (II, 7, RSW II 66), wendet Rossi Gluthahns Wahnsinnsdiagnose für Alzinde ins Positive: „Wenn so der Wahnsinn spricht, so tausch ich meinen Verstand dafür ein.“ (II, 3, RSW II 56).

40 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M. 1969, S. 8.

41 Ebd., S. 13.

## V.

Muschg habe Raimund, so Alexandra Millner, dazu herangezogen, „um auf die Nutzlosigkeit der direkten Selbstbespiegelung – als oberflächliches Ereignis – hinzuweisen“, habe dabei jedoch „seiner eigenen Verzweiflung darüber einen literarisch wertvollen Ausdruck verliehen.“<sup>42</sup> Weit entfernt davon, eine historische Erzählung im herkömmlichen Sinne präsentieren zu wollen, führt Muschg in *Ihr Herr Bruder* ein literarisches Setting vor, das in recht loser Bindung an die Biografie Raimunds Konstellationen der Literatur und ihrer Rezeption exemplarisch durchspielt. Die Ereignisse und das Personal um den tragischen Tod des Dichters werden neu arrangiert, verdichtet, die erzählte Zeit zwischen Hundebiss und Ausbruch der Hypochondrie deutlich gerafft. So entsteht der auch vom Autor selbst bekräftigte Eindruck, es handle sich bei der Erzählung um ein Fallbeispiel, das weit über den singulären Anlass hinausweist: Er habe sich „hinter Raimund versteckt und zugleich das Versteck kritisiert“, schreibt Muschg in seinem „Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare“ (LAT 44). Der kurze, auf den ersten Blick launig-unscheinbare Text birgt in seiner komplexen Schichtung rezeptionsästhetischer und psychologischer Aspekte ein enormes interpretatorisches Potenzial. Insofern ist Muschgs kurze Erzählung eben nicht primär als biografischer Text zu lesen, sondern vor allem als Variation über Kardinalthemen der Literatur im komplexen Gewebe aus Imagination und Ratio, aus Text, Autorschaft und Realitätsbezug.

---

42 Millner (Anm. 14), S. 107.

Marc Lacheny

### Von *Der Verschwender* (1834) zu *Le Prodigue* (1992): Ein Beispiel Raimund'schen Überlebens in Frankreich<sup>1</sup>

Bis jetzt waren Raimunds Stücke in Übersetzungen nicht gerade leicht zugänglich. In seiner Raimund-Monografie von 1970 berichtete Jürgen Hein etwa nur von „[...] Übersetzungen ins Dänische, Englische, Polnische, Tschechische und Ungarische“.<sup>2</sup> Ergänzt wurde dieses zwangsläufig provisorische Fazit etwas später durch Henk J. Koning, der auf das Vorhandensein von Übersetzungen als Grundlage für Aufführungen Raimund'scher Stücke in Holland im 19. Jahrhundert aufmerksam machte.<sup>3</sup> Die wohl bedeutendste Leistung im Bereich der Raimund-Übersetzung inner- wie außerhalb Europas ist die von Yutaka Arai, der sämtliche Zauberspiele des Dichters ins Japanische übersetzte (Chuo University Publishing), wofür er 2002 mit der Ehrenmitgliedschaft der Raimundgesellschaft ausgezeichnet wurde.

Was Frankreich anbelangt, so wurden Raimunds Stücke bisher ebenfalls relativ selten übersetzt – und noch seltener aufgeführt. 1992 sorgte Dieter Welke für eine französische Übertragung von Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, die die Theatertruppe *La Compagnie des quatre vents* im März desselben Jahres unter dem Titel *Le paysan millionnaire ou la fille du royaume des fées* in Yerres (südlich von Paris) leider völlig erfolglos zur Aufführung brachte.<sup>4</sup> Im selben Jahr (1992) übersetzte Sylvie Muller in Zusammenarbeit mit Dominique Venard Raimunds *Der Verschwender* unter dem Titel *Le Prodigue*.<sup>5</sup> Erst fünf Jahre später fand diese Übersetzung in einer stark gekürzten und zum Teil auch sprachlich modifizierten Fassung Zugang zur Bühne, und zwar im Rahmen der von Heinz Schwarzinger veranstalteten „Wochen des österreichischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“). Hinzu kamen schließlich noch weniger beachtete Übersetzungen und Aufführungen von Raimunds *Die gefesselte Phantasie* 2000 und *Der Bauer als Mil-*

1 Stark erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 38. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2012.

2 Jürgen Hein, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart 1970, S. 83.

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

4 Zu den Gründen für diesen Misserfolg siehe Marc Lacheny, ‚Raimund in Frankreich‘, *Nestroyana* 31 (2011), S. 58–70, hier S. 60 f.

5 *Le Prodigue* de Ferdinand Raimund, traduit de l'allemand (Autriche) par Sylvie Muller, en collaboration avec Dominique Venard, cote: ALL93D113, Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale, 1992. In Hinkunft wird die Seitenangabe direkt in den Text integriert.

lionär 2007 in der Ecole Perceval von Chatou.<sup>6</sup> Von all diesen französischen Raimund-Übersetzungen ist bislang keine einzige im Druck erschienen.

Beginnen möchte ich mit Reflexionen über Raimunds sprachliche Nuancen am Beispiel des *Verschwender* und dessen Wiedergabe in Mullers/Venards Übersetzung (insbesondere das kunstvolle Spiel mit unterschiedlichen Sprachschichten zwischen der Wiener Umgangssprache und dem Hochdeutschen). Abschließend wird Schwarzingers Bearbeitung von Mullers/Venards Übersetzung, d. h. der Übergang vom Text zur Bühne, oder genauer gesagt: vom geschriebenen zum gesprochenen Text, einigen vergleichenden Betrachtungen unterzogen.<sup>7</sup>

### 1. Einstieg: Raimunds sprachliche Nuancen

Im Rahmen eines Beitrags zu den italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* hat Gabriella Rovagnati von der „sprachlichen Verantwortung“ gesprochen, „die ein Übersetzer gegen jedes beliebige Werk aufzubringen hat.“<sup>8</sup> Diese „Verantwortung“ trifft wohl genauso auf Nestroy wie auf Raimund zu, die sich in ihren jeweiligen Stücken reichlich sprachlicher Spannungen bedienen.

Raimunds subtilen Umgang mit der Sprache haben wohl Gunther Wiltschko in seiner Studie *Raimunds Dramaturgie*<sup>9</sup> und – im Anschluss an ihn – Sigurd Paul Scheichl in einem erhellenden Aufsatz mit dem Titel „Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?“<sup>10</sup> am überzeugendsten untersucht. In diesem Artikel geht Scheichl davon aus, dass Raimund die Kontraste zwischen den Sprachebenen (zwischen der Hochsprache und der Wiener Umgangssprache, die bei Raimund weit bedeutender sei als der eigentliche Dialekt) keinesfalls unreflektiert oder naiv, sondern als ein durchaus bewusstes Gestaltungsmittel eingesetzt hat.<sup>11</sup> Hinzu kommt, dass Raimunds – wie auch Nestroys – Werke sowohl von der Norm einer einheitlichen hochdeutschen Sprache als auch von

6 Vgl. Lacheny (Anm. 4), S. 63.

7 Bei ihrer übersetzerischen Arbeit hat sich Sylvie Muller auf die Reclam-Ausgabe des *Verschwender* gestützt, die auf dem 2. Band (Wien 1934) der *Historisch-kritischen Säkularausgabe* von Raimunds Werken durch Fritz Brukner und Eduard Castle beruht, weswegen auch ich mich auf diese Szenennummerierung beziehe und nicht auf die Ausgabe des Stückes durch Jürgen Hein bei Lehner (Wien 2005), die die *Historisch-kritische Raimund-Ausgabe* von Carl Glossy und August Sauer (2. Auflage, Wien 1891) als Grundlage hat.

8 Gabriella Rovagnati, ‚Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 150.

9 Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, München 1973, insb. S. 10–31.

10 Sigurd Paul Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘, *Cahiers d’Etudes Germaniques* 20 (1991), S. 55–65.

11 Ebd., S. 57: „Interessant ist dabei der Wechsel der Stil- und Sprachebenen; die Vorstellung, daß es sich eben um Volksstücke handle und Volksstücke mundartliche Elemente zu enthalten pflegen, vereinfacht zu sehr und hindert uns daran, die Funktion der bewußt eingesetzten sprachlichen Spannungen wahrzunehmen.“

dem reinen Dialekt abweichen. Raimund bewegt sich eher auf der Ebene des österreichischen Deutsch im 19. Jahrhundert, das auf den Wiener Vorstadtbühnen viel mehr sprachliche Variationen ermöglichte als etwa im Burgtheater und in der klassischen Tradition.

Das erste Problem, auf das der Raimund-Übersetzer stößt, ist also das einer möglichst befriedigenden Nachschöpfung des Wechselspiels in den Sprachregistern, das auch im Kontext von Raimunds Streben nach einer „Veredelung“ der Wiener Volkskomödie zu betrachten ist.<sup>12</sup>

## 2. *Das Wechselspiel Hochdeutsch – Wiener Umgangssprache und seine Wiedergabe in der Übersetzung*

Ein erstes ganz konkretes Übersetzungsproblem bildet die Übertragung der Figurennamen, die bei Raimund (wie auch bei Nestroy) nicht selten „sprechend“ sind und komisch wirken (man denke nur an den Diener Florian Waschblau in *Der Diamant des Geisterkönigs*). Es stellt sich die Frage, ob diese Namen akribisch übersetzt oder in ihrer ursprünglichen Form beibehalten werden sollen. In Mullers/Venards Übersetzung des *Verschwender* werden im I. Akt alle Namen unverändert wiederaufgenommen – bis auf den einer Figur: Dumont, der an das so verbreitete ältere Typenfach des französischen Chevaliers anknüpft, wird in der Übersetzung zu einem englischen „Sir Dumond“. Der einzige andere Unterschied betrifft den ab dem III. Akt als Valentin Holzwurm bezeichneten Tischlermeister, einen sowohl sprechenden als auch komischen Namen, der in der Übersetzung zu „Valentin Verabois“ wird, was dem ursprünglichen Namen wortwörtlich entspricht.

Grundsätzlicher stellt sich, wie gesagt, die Frage der Wiedergabe des oft kunstvoll inszenierten Kontrastes der Sprachebenen – sowohl innerhalb der Rede einer Figur als auch innerhalb der verschiedenen Dialoge zwischen den Figuren, die regelmäßig auf sprachlichen Spannungen beruhen, z. B. Wolf/Sockel in I, 5 (Spannung zwischen Dialekt bzw. Umgangssprache und Hochdeutsch), Dumont/altes Weib in II, 5 (Spannung zwischen fehlerhaftem Deutsch und Dialekt), Flottwell/Valentin in III, 4 (Spannung zwischen Hochsprache und Wiener Umgangssprache).

### 2.1. *Nur Hochdeutsch?*

Scheichl zufolge dominiert in den Dialogteilen die Wiener Umgangssprache, während das Hochdeutsche bei Raimund prinzipiell nur in den – für ihn allerdings sehr wichtigen – Partien auftaucht, „in denen auch er und sein Publikum

12 Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, hier Bd. 4, S. 168: An dieser Stelle spricht Raimund stolz von seinem Schaffen als von einer „Kunst“.

die höheren Stilnormen als verbindlich, eine Literarisierung der Sprachformen als passend empfanden.“<sup>13</sup>

Es stellt sich folglich zunächst die Frage, wer im *Verschwender* hochdeutsch spricht. Laut Wiltshko<sup>14</sup> lässt sich feststellen, dass das Hochdeutsche die Sprachebene der ernsten Figuren und allgemeiner des höheren Ernstes, ja einer idealen oder zumindest besseren Welt ist: Der Tradition des Altwiener Volkstheaters gemäß geht es um die Sprache der Allegorien und der meisten Geister, der ernsten Liebespaare (wie Malchen und August in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), der Gebildeten und der gesellschaftlich Hochstehenden wie Flottwell. Im Gegensatz hierzu stünde die Sprechweise der komischen Figuren, die sich weitgehend der Wiener Umgangssprache bedienen. Bei Raimund bilden „Umgangssprache und Komik“<sup>15</sup> offensichtlich ein untrennbares Paar. Ob Wiltshkos Sprachtypologie tatsächlich stimmt oder nicht, wird sich im Laufe der Analyse zeigen.

Eine besondere Vorliebe für die Hochsprache, hier synonym für die Sprache des Pathos und des feierlichen Ernstes, hegt im *Verschwender* zuerst **Flottwell**, bei dem gelegentlich doch auch Spuren der süddeutsch-österreichischen Umgangssprache (vor allem in Form von Synkopen und Apokopen) anzutreffen sind, auch wenn diese nicht vorherrschend sind. Hier bildet die Sprechweise offenbar keine allzu große Herausforderung für eine so erfahrene Übersetzerin wie Sylvie Muller, die sich für eine Wiedergabe in einem „ausgefalten“ Französisch entscheidet und auf die von Flottwell benutzten Metaphern und Vergleiche achtet. In der Szene, in der er erstmals auftritt (I, 9), sagt der reiche Edelmann etwa:

Nicht wahr, Freund Helm, man muß das Leben von der schönen Seite fassen? Der Himmel ist sein herrlichstes Symbol. Die glühnde Sonne gleicht dem heißen Brand der Liebe, der mildgesinnte Mond der innigen Freundschaft, die reiche Saat der Sterne ist ein Bild der Millionen Freuden, die im Leben keimen. Die ersten Wolken sind zwar kummervolle Tage, doch Frohsinn ist ein flüchtiger Wind, der sie verjagt.<sup>16</sup>

Sämtliche hier eingeführten Bilder tauchen in der Übersetzung wieder auf:

N'est-ce pas, cher Helm, qu'il faut voir la vie du bon côté? Le ciel en est un symbole magnifique. Le soleil ardent est semblable à la brûlure de l'amour, la lune bienveillante à l'amitié sincère, et le foisonnement des étoiles est à l'image des millions de plaisirs que procure la vie. Les sévères nuages sont certes comme des jours chagrins, mais la joie est une brise qui les éloigne. (S. 19)

13 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 58.

14 Wiltshko (Anm. 9), S. 10.

15 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 61.

16 Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, Stuttgart [Reclam] 2003, S. 22. In Hinkunft wird die Seitenangabe direkt in den Text integriert.

Selbst wenn man über die eine oder andere Wortübersetzung (etwa „erst“ durch „sévère“) wohl streiten könnte, so ist doch allgemein festzuhalten, wie bemüht die Übersetzerin ist, ein Sprachniveau, in diesem Fall Flottwells Hochsprache, möglichst genau wiederzugeben.

Eine offenkundige Verwandtschaft mit Flottwells Ausdrucksweise weist die Sprache der Geister auf. Wie Lakrimosa in *Der Bauer als Millionär* bedient sich auch **Cheristane** hier zwar typisch süddeutsch-österreichischer Apokopen, doch tendiert ihre Sprache – wie die Flottwells – im Wesentlichen zu einem pathetischen bzw. poetischen Hochdeutsch, wie in I, 13, wo die beiden Protagonisten in der Sprache zueinander finden: „Zieh mich nicht auf diese Höhe, sie zeigt ein Paradies mir, das ich nie betreten darf. Ich habe dich getäuscht! Ich bin nicht das Geschöpf, das du in diesem Augenblick noch in mir suchst.“ (S. 28) Wenn man von verstreuten Synkopen und Apokopen (etwa in I, 10 oder I, 13) absieht, greift Cheristane – im Gegensatz zu Valentin und Rosa – nicht zu dialektalen Wörtern oder Ausdrücken. In diesem Fall entscheidet sich die Übersetzerin abermals für ein „gepflegtes“ Französisch, das zu der Gesprächssituation und zu der Sprachebene der Figur gut passt: „Oh, n’ajoute pas à ma peine! Ne m’entraîne pas sur ces hauteurs, elles me dévoilent un paradis qui m’est à jamais interdit. Je t’ai trompé! Je ne suis pas la créature qu’à cet instant encore tu cherches en moi.“ (S. 26)

Schließlich inszeniert Raimund kunstvolle Kontraste und Spannungen in der Sprechweise von Personen gleichen Berufes und Ranges, wie in den zwei Szenen, wo die beiden Baumeister **Sockel** und **Gründling** einander gegenübergestellt werden. Während seine ernste Künstlernatur Gründling zur Hochsprache verleitet (I, 4: „Guten Morgen, Herr Kammerdiener, kann ich die Ehre haben, Herrn von Flottwell meine Aufwartung zu machen?“, S. 10), ist die Komik seines Berufskollegen Sockel eng mit einer wienerisch gefärbten Umgangssprache verbunden (I, 5: „[...] hab ein Haus stützen müssen, was ich vor zwei Jahren erst gebaut hab. Verstanden? Ich sag Ihnen, man möcht jetzt lieber Holz hacken als Häuser bauen.“, S. 11 f.). Diese Sprachunterschiede beachtet die Übersetzerin wieder sorgfältig: Gründlings Worte „Bonjour Monsieur le valet de chambre, aurais-je l’honneur de présenter mes respects à monsieur de Flottwell?“ (S. 5), die auf Französisch auch sehr hoch greifen, heben sich wie im Original von Sockels Ausdrucksweise ab: „[...] j’ai dû aller soutenir une maison que j’avais construite y a moins de deux ans. Comprenez? Vaut mieux être bûcheron qu’architecte de nos jours, je vous assure.“ (S. 6)

## 2.2. „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“<sup>17</sup> Die Sprache der komischen Rollen

Aus Sicht der Übersetzung scheinen mir aber vor allem zwei komische Figuren noch ungleich interessanter als die rein „ernsten“ Figuren, die zur Hochsprache neigen: die eine (Dumont), aus Frankreich, die in der Gesellschaft ganz oben steht, spricht ein sehr unsicheres Deutsch; die andere (Valentin), aus Österreich, die dem Volk angehört, spricht volkstümlich-wienerisch.

Einen Fall für sich bildet die Gestalt des französischen Chevaliers **Dumont**, einer „Nebenfigur in der Tradition des verweichlichten Franzosen, der radebrechend deutsch spricht“.<sup>18</sup> Unter den Freunden Flottwells spielt „der für die Natur schwärmende Franzose“<sup>19</sup> die zentrale Rolle: Er ist der einzige von ihnen, der im I. (8–9) wie im II. Akt mehrmals auftritt, wobei ihm sogar eine Reihe von vier Auftritten gewidmet ist (4–7). Außerdem ist diese Figur nicht nur insofern interessant, als sie eine der seltenen eindeutig „französischen“ Rollen bei Raimund ist, sondern auch, weil sie den Übersetzer vor sehr konkrete Probleme stellt, die ihn manchmal zu drastischen Lösungen auffordern bzw. zwingen. Zur Komik der Figur tragen also sowohl Dumonts übersteigerte Naturliebe als auch seine rudimentären Deutschkenntnisse bei. Schon beim ersten Auftritt der Figur in I, 8 kommt ihre räsonierend-meditative wie ihre sprachlich komische Facette zur Geltung: „[...] Ah bon jour, mes amis! (*Er spricht gebrochen deutsch.*) Wie aben Sie geschlafen? [...] Ja, Messieurs, der Natur sein groß. Ick aben wieder geschwelgt in ihren Reizen. Der ganzen Nacht bin ick am Fenster gelegen, um der Gegend zu betrachten. O charmant!“ (S. 19) Dumonts Anleihen am Französischen und seine Sprachfehler wie Unsicherheiten auf Deutsch – sowohl in der Grammatik (insbesondere Genera, Deklinationen und Konjugationen) als auch in der (sehr zögernden!) Aussprache – werden folgendermaßen übertragen: „*Hello my friends!* (Il parle mal le français): Comment vous avez dormi? [...] Oui, *my friends*, le nature est très grand. Je me souis laissé griser par ses charmes. Toute la nouit, je souis resté à la fenêtre, pour admirer le paysage. *O lovely!*“ (S. 16)

An der Sprache des zu „Sir Dumond“ umgetauften „Chevalier Dumont“ sind hier einige interessante Übersetzungsverfahren zu erkennen, die konsequent umgesetzt werden:

– Die ursprünglichen Stellen auf Französisch („Ah bon jour, mes amis!“ oder „Messieurs“ und „O charmant!“, „perdu“ in seinem Monolog in II, 4; „Ah ma belle Rosa“, „Ich sein zu enchanté“ und „Ich müssen Sie embrasser“ an Rosa in der Szene II, 6) werden auf sehr gewagte Weise fast systematisch ins Englische übertragen: „*Hello my friends*“, „*my friends*“, „*O lovely*“, „*lost*“,

17 Ferdinand Raimund, *Der Diamant des Geisterkönigs*, I, 1 (Worte des zweiten Zaubers).

18 Ian Roe, *Ferdinand Raimund* (Meteore, Bd. 5), Hannover 2010, S. 103.

19 Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele* (Quodlibet, Bd. 7), Wien 2004, S. 78.

„Ah, *my beautiful Rosa!*“, „Je suis trop *excited*“ und „Je dois vous faire un *kiss*“. (Eine der seltenen Ausnahmen bildet der von Dumont in I, 9 ausgesprochene Satz „Un enfant gâté de la nature“, der unlogischerweise unverändert in die Übersetzung wiederaufgenommen wird.)

– Im Original spricht die Figur „gebrochen deutsch“, in der Übersetzung logischerweise „gebrochen französisch“, genauer gesagt: „mal le français“ – so dass das lustig wirkende Fremde an der Sprache der Figur beibehalten wird.

– Die fehlerhaft benutzten Ausdrücke oder Wörter auf Deutsch werden genauso „falsch“ ins Französische übersetzt: „aben“ (statt „haben“) wird hier etwa zu „havez“ (statt der richtigen Form „avez“). Gutzuheißen ist auch die richtige Übersetzung des falsch gebrauchten Genus „der Natur“ (statt „die Natur“), der zu „le nature“ (statt des richtigen Geschlechts „la nature“) wird. Was die Übersetzerin gelegentlich nicht fehlerhaft hat übertragen können („Der ganzen Nacht“ und „ick“), wird an anderer Stelle (d. h. bei einem anderen Wort oder Ausdruck) ausgeglichen: „souis“ und „nouit“ statt der korrekten Formen „suis“ und „nuit“. In der nächsten Szene greift die Übersetzerin zur selben Vorgehensweise: Dumonts Satz „Mack't mir der Fenster auf, daß ick der Landschaft kann betrachten“ wird in der Übersetzung zu „Ouvrez-moi le fenêtre, que je pouis voir le nature“ (S. 18). Die falsch gebrauchten Maskulina „der Fenster“ und „der Landschaft“ werden zu ebenso falschen Maskulina auf Französisch (korrekt wären „la fenêtre“ und „la nature“).

Einen anderen und zugleich letzten Passus möchte ich als ein besonders auffallendes Beispiel für Raimunds Umgang mit der Sprache seiner Figuren untersuchen: Es geht um die Szene II, 5, die auf dem komischen Gegensatz zwischen Dumonts Naturromantik und ästhetisierendem Idealismus einerseits und dem Realismus eines „alten zahnlosen Mütterchens“ andererseits beruht. Besonders köstlich ist hier der sprachliche Gegensatz zwischen Dumonts nach wie vor fehlerhaftem Deutsch und der stark mundartlich gefärbten Sprechweise des alten Weibes: Dumonts Worten „Das machen deiner Schönheit eben aus. Du sein vortrefflich alt. Au contraire, du sollen noch mehr Falten haben.“ (S. 40) steht die stark süddeutsch-österreichisch ausgeprägte Sprechweise der Alten gegenüber: „Hören S' auf! Was sehen S' denn jetzt an mir? Hätten S' mich vor vierzig Jahren angeschaut. Jetzt bin ich schon ein altes Weib“ (ebd.); „Er hat im Ernst ein Aug auf mich; aber 's andre druckt er zu“ (ebd.). Muller entscheidet sich in ihrer Übersetzung auch für einen sprachlichen Gegensatz, nämlich zwischen „Dumonts“ notdürftigem Französisch („Justement, ça faire ta beauté. Toi être superbement vieille. *On the contrary*, toi devrais avoir encore plus de rides.“, S. 39) und der bäuerlich klingenden Ausdrucksweise der Alten („C'est pas bientôt fini! C'est quoi que vous regardez? Fallait me voir y a quarante ans! Maintenant je suis vieille“, S. 39; „Sérieux, j'lui ai tapé dans l'œil; n'empêche que l'autre, il le ferme“, ebd.). Der Komik des Originals wird die Übersetzerin hier nicht zuletzt gerecht, weil sie nicht nur die ursprüngliche Sprachebene beachtet, sondern auch dem Lustigen am Gespräch ein Wortspiel in Form der

sehr visuellen Redewendung „taper dans l’œil de quelqu’un“ hinzufügt, die in einem ‚mündlichen‘ Französisch „jemandem sehr gefallen“ bedeutet. Die Übersetzung des letzten Satzes der Alten („Wenn man einmal recht schön war und man wird noch so alt, es bleibt doch allweil noch a bissel was übrig“) erweist sich hingegen als misslungen, da das Umgangssprachlich-Dialektale („allweil“, „a bissel“, „was“) völlig eingeebnet wird: „Quand on a été vraiment belle, même très vieille, il en reste toujours quelque chose.“ (S. 40)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Sylvie Muller eine konsequente Arbeitsmethode verwendet und eine intensive Schöpfungskraft an den Tag legt, da sie die Sprachnuancen meist möglichst genau beachtet. Es fragt sich nur, ob es voll berechtigt ist, aus der Satire auf eine französische Figur eine auf eine englische zu machen.

Die stark dialektal ausgeprägte Sprechweise des alten Weibes führt mich direkt zu **Valentin**. Eine der grundsätzlichen Charakteristiken der lustigen Figur – heiße sie Hanswurst, Bernardon oder Staberl – sind nach einer Formulierung Sigurd Paul Scheichls ihre „Eindimensionalität, die Reduktion auf wenige Wörter und Formeln“ und die Wiederholung derselben starren (verbalen wie nonverbalen) Elemente, die aus der betreffenden Figur eben eine komische machen.<sup>20</sup> Dies trifft zweifellos auf die Wiederholungskomik des Baumeisters Sockel (I, 5 und I, 9: „Verstanden!“) und Dumonts zu. Durch Valentin, den er selber erfolgreich auf der Bühne spielte, erweitert aber Raimund die traditionellen Züge der lustigen Figur, indem er aus einer zum großen Teil auf die Komik (und/oder auf die Kritik) reduzierten Rolle eine differenziertere macht, was auch auf der sprachlichen Ebene zu bemerken ist: Im Gegensatz zu Hanswurst, der immer wieder sich selbst (insbesondere den materiellen Funktionen seines Körpers) treu bleibt und als „entwicklungsunfähig“<sup>21</sup> erscheint, durchläuft Valentin im Laufe des Werkes einen teilweisen sprachlichen Entwicklungsprozess, der seinem „bescheidene[n] [sozialen, Anm. M. L.] Aufstieg“<sup>22</sup> entspricht, selbst wenn Valentin im ganzen Stück doch massiv wienerisch spricht. Scheichl stellt hierzu fest:

[...] bei den Dienerfiguren dominiert [...] die lokale Färbung der Sprache, selbst bei einer so positiven Figur wie dem Valentin im *Verschwender*, bei dem man als dem Repräsentanten der Zufriedenheit in diesem Drama eigentlich hochdeutsche Stilelemente erwarten würde; aber offensichtlich war Raimund hier – für seine Rolle! – die komische Funktion wichtiger.<sup>23</sup>

20 Sigurd Paul Scheichl, ‚Bauernfelds politisches Lustspiel *Großjährig*‘, *Nestroyana* 32 (2012), S. 77–88, hier S. 85.

21 Gerald Stieg, ‚Versuch einer Philosophie des Hanswurst‘, Spezialnummer der Zeitschrift *Austriaca (Deux fois l’Autriche: après 1918 et après 1945)*, 2. Aktenband des Kolloquiums in Rouen 8.–12. November 1977 (1979), hg. von Felix Kreissler, S. 79–108, hier S. 80.

22 Roe (Anm. 18), S. 103.

23 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 62.

Auch wenn Valentin nie zum Hochdeutschen *stricto sensu* gelangt, wird das Dialektale an seiner Ausdrucksweise ab dem II. Aufzug etwas gedämpft: Innerhalb der – hier von Valentin verwendeten – Wiener Umgangssprache gibt es unterschiedliche Schichten, denen in der Übersetzung Rechnung getragen werden soll. Der von Jürgen Schröder diagnostizierten „moralischen Aufwertung der komischen Dienerrolle“<sup>24</sup> lässt sich also auch eine sprachliche hinzufügen: Je mehr Valentin auf szenischer wie auf moralischer Ebene (d. h. ab dem II. Akt) an Bedeutung gewinnt, umso weniger markiert sind seine mundartlichen Töne – abgesehen vom „Hobellied“, in dem der Hanswurst des Anfangs zum Träger einer Lebensweisheit erhoben wird. Durchaus zu Recht spricht Ian Roe im Falle Valentins von einer „Veredlung oder Neuschaffung“<sup>25</sup> der lustigen Person.

In den ersten zwei Akten besitzt Valentin noch größtenteils die traditionellen Merkmale des Hanswurst oder Harlekin: In seinem berühmten Auftittslied erscheint er z. B. als eine noch etwas einfältige lustige Figur aus der Hanswursttradition. Seine eindeutig umgangssprachlich gefärbten Verse, „Heissa lustig ohne Sorgen / Leb ich in den Tag hinein, / Niemand braucht mir was zu borgen, / Schön ists, ein Bedienter z' sein. [...] / Alle Säck hab ich voll Maxen, / Was den Mädchen so gefällt“ (S. 14) werden in ein Sprachniveau übertragen, das die Oralität und die Musikalität der Raimund'schen Reime genau nachzuschöpfen versucht: „Guilleret et sans soucis, / C'est au jour le jour que j'vis! / Moi, personne ne me doit rien, / Etr' domestiqu' c'est vraiment bien! [...] L'argent mes poches en sont pleines / Pour plaire aux filles c'est une aubaine!“ (S. 10) Hier wie in den meisten Fällen (etwa in I, 11) werden die süddeutsch-österreichischen sprachlichen Elemente – vor allem Synkopen und Apokopen – durch ähnliche Elisionen ersetzt und allgemeiner in ein ‚mündliches‘ Französisch übersetzt. Um Valentins und Rosas sprachliche „Freiheiten“ der Hochsprache gegenüber (Apokopen, Synkopen, häufige Streichung der Pluralform, ungenaue Kasus-Kennzeichnungen – etwa nach „aus“ im Ausdruck „aus den Kopf“ – oder die Form „Kuchel“ statt „Küche“, beide in II, 1) einzufangen, greift die Übersetzerin generell zur französischen Umgangssprache, die nicht selten auch gegen die grammatischen Regeln des „korrekten“ Französisch verstößt, wie im folgenden Beispiel: Der Satz von Rosa „Ich weiß schon, wem ich heirat.“ (S. 17) ist – vom „hochdeutschen“ Standpunkt Gottscheds und Adelsung aus gesehen – so „unkorrekt“ wie die Übersetzung „Je sais déjà qui je marierai“ (I, 6, S. 13). „Richtig“ wäre hier „Je sais déjà avec qui je me marierai“ oder „Je sais déjà qui j'épouserai“.

Schon im II. Akt erweist sich Valentin in seinem Handeln wie in seiner Sprechweise als selbstsicherer, bevor er sich im III. in eine Figur verwandelt,

24 Jürgen Schröder, ‚Ferdinand Raimund: *Der Verschwender*. Eine Trilogie des Abschiednehmens‘, in: *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts*, hg. von Theo Elm, Stuttgart 1997, S. 120–140, hier S. 121.

25 Roe (Anm. 18), S. 107.

die nicht mehr nur komische, sondern auch ernsthafte und rührende (im „Hobellied“ sogar tragisch-melancholische) Züge annimmt: „Der Valentin, der im ersten Akt ‚gemein‘ und ‚roh‘, im zweiten noch ‚einfältig‘ war, ist jetzt ein ‚rechtschaffener Mensch‘ und anständiger Bürger“,<sup>26</sup> so Roe. Er fährt fort: „Im *Verschwender* erscheint Valentin zunächst der Figurentradition verpflichtet, seine Entwicklung hebt ihn jedoch aus dem traditionellen Rahmen heraus.“<sup>27</sup> Während in den Szenen I, 1, I, 7 und I, 12 die mundartlichen Elemente bei Valentin und Rosa noch dominieren, bildet die Szene mit dem Meister der Berechnung Wolf (in II, 16), der in mancher Hinsicht auf Nestroys hochdeutsch sprechende Betrüger-Figuren vorausweist, ein schönes Beispiel für Valentins sprachliche Erhebung. Es ist kein Zufall, dass sich das an dieser Stelle vollzieht, weil der ernste Kontext Valentin beinahe zum Hochdeutschen führt. Um die Ehre seiner Geliebten Rosa zu verteidigen und Wolfs ungerechte Behandlung seiner Dienstboten anzuprangern, erreicht er ein weit höheres Sprachniveau als im I. Akt des Stückes: „Sie haben zwei arme Dienstboten aus dem Haus gebracht, die von ihrer Herrschaft treu und redlich bedient worden sind. (*Schluchzt.*) Aber der Himmel wird Sie dafür bestrafen.“ (S. 58) Diese Verwendung des Hochdeutschen als Sprachebene des Ernstes und der Menschenwürde wird in einem gleichermaßen gepflegten Französisch treffend übersetzt: „Vous avez renvoyé deux pauvres domestiques qui ont été fidèlement et honnêtement servis par leur maître. (sanglotant) Mais le ciel vous punira.“ (S. 63)

Nach der Szene der Wiederbegegnung mit dem hochdeutsch sprechenden Flottwell (III, 4), in der Valentins Gebrauch einer stark dialektal gefärbten Sprache (z. B. „Gsicht“, „i“ statt „ich“, „A bissel“) von der ehrlichen Rührung der Figur wie von seiner Position als Diener (vgl. die Wiederholung von „Euer Gnaden“ in dieser Szene!) zeugt, enthält die Sprache des „Tischlermeisters“ nicht mehr so viele auffällige Spuren des Mundartlichen wie im I. Aufzug, sondern beschränkt sich hauptsächlich auf Elisionen und auf Einzelwörter wie „nu“ (schon in I, 6) oder „halt“ (z. B. in Valentins „Hobellied“, III, 6). In der Szene III, 9 betritt Valentin sogar fast die Sphäre der Hochsprache, indem er ein ernstes Wort spricht, das fast an einen Aphorismus grenzt: „Einen Menschen, den ich Dank schuldig bin, der kann mir gar nicht fremd werden.“ (S. 81) Die Übersetzung, die ebenso gehoben klingt, trifft hier ins Schwarze: „Un homme à qui je dois tant ne sera jamais un étranger pour moi.“ (S. 89) Parallel dazu hatte sich die nun in die Haut der kleinbürgerlichen Hausfrau geschlüpfte Rosa schon in der vorigen Szene an Flottwell gewendet, wobei ihr Stil jetzt deutlich in ein Spannungsverhältnis zur Sprache der „Colombine“<sup>28</sup> am Anfang des Stückes gerät: „So können Sie sich doch wenigstens überzeugen, daß wir *arme*, aber *ehrliche* Menschen sein.“ (S. 78) wird in der Übersetzung zu: „Au moins, vous pourrez vérifier par vous-même qu'on est **pauvres** mais

26 Ebd., S. 106.

27 Ebd., S. 107.

28 Hein / Meyer (Anm. 19), S. 79.

**honnêtes.**“ (S. 86) Noch einmal ist die Annäherung an das Hochdeutsch auf die Sprechsituation und auf den – ersten – Kontext zurückzuführen. Zugleich zeigt der Gebrauch von „sein“ statt „sind“ sofort, dass Rosa dieses Sprachregister überhaupt nicht beherrscht. Sie tut nur so, als ob es der Fall wäre. Dieser wichtige Kontrast, der auf die „niedrige“ Herkunft der Figur verweist, wird in der Übersetzung leider ausgespart.

Nicht nur an der Untersuchung des Originals, sondern auch an der der Übersetzung ist deutlich geworden, dass die Wahl des Kontrastes zwischen „gepflegtem“ und „volkstümlichem“ Deutsch bei Raimund nicht nur soziologische, sondern auch – und wohl vor allem – thematische und formale Gründe hat, denen einzeln nachgegangen werden sollte. Wie in der „Köhlerhüttenzene“ in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* werden die weitgehend wienerisch sprechenden, einfachen, aber „ehrlichen“ und sich mit wenig zufriedengebenden Menschen durch die Sprache „aufgewertet“: Dies trifft insbesondere auf die Stellen zu, die im Zeichen des Ernstes oder der Würde stehen (etwa zum Thema Ehre der bescheidenen Leute) und ein Spannungsverhältnis zu den rein komischen und/oder volkstümlichen Szenen unterhalten, in denen die süddeutsch-österreichische Umgangssprache bzw. die mundartlichen Elemente den Vorrang haben. Im Gegensatz zu Valentins und Rosas „evolutiver“ Sprache, in der die für Raimund so typische „Verbindung zwischen Komik und Ernst“<sup>29</sup> zum Ausdruck kommt, stehen Dumont und Sockel, die auf der sprachlichen Ebene der nur komischen Figuren bleiben. Als die interessantesten und vielschichtigsten Stellen im Zusammenhang mit einer Reflexion über die Übersetzung erweisen sich also jene mit komischen Figuren, deren Sprache von der Norm des Hochdeutschen abweicht oder mit dieser in Konflikt gerät. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Übersetzerin diesem Spannungsverhältnis der Sprachregister meist gerecht wird, allerdings mit Ausnahme des „Schlußgesanges“, wo – so Scheichl – Valentin zu einer „Synthese der Stilebenen“<sup>30</sup> gelangt: „Die Küh treibn die Sennrinnen just von der Alm / Genügsamkeit bleibt doch die köstlichste Salm, / Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal, / Doch kummerlos schlummert die Kuh in dem Stall.“ (S. 89) Diese Spannung von Wiener Umgangssprache (in den ersten zwei Versen) und Hochsprache (in den letzten zwei) geht in der Übersetzung zu Gunsten des nur Umgangssprachlichen verloren: „Les vachèr’ ramèn’ le troupeau de l’alpage, / Le meilleur on l’a dans la simplicité, / Le rich’ lui s’agit’ dans son beau lit doré, / La vache à l’établ’ somnol’ sans s’inquiéter.“ (S. 99)

29 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt <sup>3</sup>1997, S. 125.

30 Scheichl, ‚Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?‘ (Anm. 10), S. 60.

### 2.3. Die Dialektik von Verlust und Neugewinn: Die Übertragung der musikalischen Einlagen

Zusammenfassend lässt sich Mullers Übersetzung von Raimunds *Verschwendender* durch eine Dialektik von Verlust und Neugewinn beschreiben. In einem lehrreichen Artikel weisen die Übersetzer von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* ins Französische darauf hin, wie wichtig es für einen Übersetzer sei, den (sprachlichen) Verlust hinzunehmen,<sup>31</sup> statt nach einer – ohnehin illusorischen – wortwörtlichen Übersetzung zu trachten: Was irgendwo verloren wird, kann woanders neugewonnen werden. Der französische Übersetzer Philippe Forget vertritt ebenfalls diesen Standpunkt, wenn er behauptet: „[...] wenn man übersetzt, übersetzt man immer *mehr oder weniger*, aber dieses *mehr oder weniger* ist hier nicht synonym für Nachlässigkeit oder dilettantische Ungenauigkeit.“<sup>32</sup> Sylvie Muller empfindet ihre Übersetzung heute als etwas zu „steif“ („raide“), auch wenn ihr keine wesentlichen Kürzungen, Auslassungen, Verharmlosungen, Ungenauigkeiten oder Akzentverschiebungen vorgeworfen werden können. Wenn man in diesem Fall nicht wirklich von inhaltlichem Verlust sprechen kann, so hat die Übersetzerin doch wohl selbst gespürt, dass eine genaue Übersetzung des Inhalts nicht unbedingt gleichbedeutend ist mit einer befriedigenden Übertragung des *akustischen* Elementes, d. h. des „Klangs“ des Originals.

Genau diese Frage wirft die Übertragung der zahlreichen **musikalischen Einlagen** auf,<sup>33</sup> die das Stück durchziehen und besonders frappierend jene Dialektik von Verlust und Neugewinn widerspiegeln, wo sich die Kreativität der Übersetzerin ausdrücken kann: Hier spielt die Wiedergabe des Reim-

31 Jean-Louis Besson / Heinz Schwarzinger, „En traduisant *Les Derniers Jours de l'Humanité*“, *Agone* 35/36 (2006), S. 135–140, hier S. 139: „Mais il faut aussi accepter la perte.“ Gegen die Fata Morgana der wortwörtlichen Übersetzung, die er als „*illusion biunivoque*“ (S. 6) bezeichnet, lehnt sich Philippe Forget in seinem Buch *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1* (Paris 1994) vehement auf.

32 Forget (Anm. 31), S. 45: „[...] quand on traduit, on traduit toujours *plus ou moins*, mais ce qu'il faut comprendre, c'est que ce *plus ou moins* n'est pas ici synonyme de négligence, d'approximation dilettante.“ (Übersetzung des Verfassers).

33 Zur Musik bei Raimund vgl. Herbert Zeman, „Die Liederlagen in den Märchen- und Zauberspielen Ferdinand Raimunds“, in: *Die Andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag, hg. von Kurt Bartsch u. a., Bern, München 1979, S. 107–131, Harry Zohn, „Music in Ferdinand Raimund's Plays“, *Modern Austrian Literature* 17 (1984), H. 2, S. 1–12, und Dagmar Zumbusch-Beisteiners Aufsätze, „Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds“, in: „*besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch*“. *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien 2006, S. 85–94, und „Die Behandlung der Musik in der Historisch-kritischen Raimund-Ausgabe. Mit einem Bestandsverzeichnis der Musikhandschriften“, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien [2008], S. 147–163.

schemas natürlich eine zentrale Rolle, aber auch die des *Rhythmus*, dem der renommierte französische Bibel-Übersetzer Henri Meschonnic in seinen theoretischen Reflexionen zur Übersetzung eine große Bedeutung beimisst.<sup>34</sup> Erst durch diese Berücksichtigung des Rhythmus – so Meschonnic's These – könne eine Übersetzung die Normen der Zielkultur erweitern und dabei wirklich bereichern.

Nicht uninteressant in unserem Zusammenhang ist, dass die Übersetzerin, die Raimund vorher nicht kannte, das Stück als ein „Opernlibretto“ („livret d'opéra“) empfand.<sup>35</sup> Opernartiges treffen wir in den Chorszenen (I, 1 und I, 11; II, 1, II, 11 und II, 17; III, 11) an, hinzu kommen dialogisch eingeleitete (Rezitativ) und durchgeführte Duette (z. B. Valentin und Rosa in I, 6) oder aber Arien (Valentin in I, 6 und III, 6). All diese musikalisch-poetischen Teile stellen das kreative Potenzial des Übersetzers – als eines Nachschöpfers – auf die Probe. Als repräsentatives Beispiel erscheinen zuerst die „hohen“ Verse des Chors in II, 11: „Froh entzückte Gäste wallen / Durch die reich geschmückten Hallen. / Will sich Lust mit Glanz vermählen, / Muß sie Flottwells Schloß sich wählen. / Nur in seinen Sälen prangt, / Was das trunkne Herz verlangt.“ (S. 49) Muller schlägt folgende Übersetzung vor: „Voyez les halls envahis / Par le flot des gens ravis. / Pour allier l'éclat au plaisir / C'est Flottwell qu'il faut choisir. / Dans ses salons on peut trouver / Ce qu'il faut au cœur enivré.“ (S. 52) Hier – wie z. B. auch in der Übertragung der Szene II, 17 – werden sowohl das Reimschema (Paarreime) als auch der Rhythmus und der Inhalt des Originals befriedigend wiedergegeben. Sylvie Muller verfährt allerdings nicht immer so rigoros; so übersetzt sie etwa den Anfang des Duetts mit Rosa und Valentin in I, 6, welcher auf Kreuzreimen beruht (Rosa: „Ein Schlosser ist mein schwache Seit, / Das ist der erste Mann, / Der sorgt für unsre Sicherheit / Und schlägt die Schlösser an“, S. 17), mit Paarreimen: „J'ai un faibl' pour le serrurier, / c'est lui l'homme à aimer. / Tout' les serrur' seront posées / Pour notr' sécurité“ (S. 13). Allerdings werden auch hier Inhalt, Sprachebene, Rhythmus und Musikalität der Verse effizient wiederhergestellt – was nicht unbedingt auf Mullers Übertragung des „Hobellieds“ zutrifft, die Heinz Schwarzinger einer stellenweise radikalen Veränderung unterzogen hat.

### 3. Vom geschriebenen zum gesprochenen Text

Heinz Schwarzingers Eingriff in Mullers/Venards französischen Text fordert dazu auf, diese Reflexion über die Übersetzung als Verlust *und* Neugewinn fortzuführen.

Fünf Jahre nach Mullers und Venards Übersetzung (also 1997) beschloss Schwarzinger, Raimund in das Programm der Pariser „Wochen des österrei-

34 Henri Meschonnic, *Pour une théorie de la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris 1973.

35 Telefonisches Gespräch mit Sylvie Muller am 11. Mai 2012.

chischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“<sup>36</sup>) aufzunehmen. Vom 13. bis zum 19. Oktober 1997 fand die 11. „Woche“ im Théâtre de la Cité Internationale in Paris statt, die unter dem Titel „Österreichische Komödien“ („Comédies autrichiennes“) eben mit Raimund begann.

Was die Darstellungsform angeht (es geht nicht um regelrechte Aufführungen, sondern eher um szenische Lesungen), so wurde die Bühne in verschiedene Teile gegliedert, hier in sechs Szenenräume mit unterschiedlichen Beleuchtungen. Die Darstellung, die sich auf insgesamt zehn Schauspieler stützte, welche zum Teil mehrere Rollen spielten,<sup>37</sup> stand im Zeichen zweier Hauptprinzipien: Einerseits wurde der Anpassungsfähigkeit (die Schauspieler bewegen sich je nach den Bühnenanweisungen) und der kreativen Improvisation (erst zum zweiten Mal waren sie mit dem Text konfrontiert) eine zentrale Bedeutung beigemessen, andererseits wurde eine gekürzte Fassung der vorliegenden Übersetzung zum Zwecke der Lesung geboten. Beispielhaft hierfür ist der nahezu gänzliche Verzicht auf die Lieder: Sowohl das traditionelle Lied des Chors in I, 1 als auch Valentins Auftrittslied (I, 6) und das Duett des letzteren mit Rosa wurden weggelassen – was natürlich (insbesondere im Falle von Valentins Auftrittslied) einen Verlust im Hinblick nicht nur auf die logische Struktur des Stückes, sondern auch auf die Gestaltung der Figur als Hanswurst (zumindest am Anfang) darstellt. Hier stehen Kohärenz der Handlung und Bearbeitungsprinzip einander gegenüber. Vielleicht wäre es möglich gewesen, auf andere Stellen des Stückes zu verzichten oder sie zu kürzen (man könnte etwa an die längere Schlusszene des I. Aktes mit Flottwell und der Fee Christane denken), um dem Aufbau des Werkes eher gerecht zu werden. Immerhin wurden die längeren Szenen (etwa I, 5 oder I, 9) ebenfalls, demselben Bearbeitungsprinzip der Komprimierung gemäß, stark gekürzt.

Eine bedeutende Ausnahme bildet die durchaus willkommene Beibehaltung von Valentins Darstellung seiner Lebensphilosophie von der Gleichheit aller Menschen vor dem „Schicksal“ und vor dem Tod, die im berühmten „Hobelied“ (III, 6) zum Vorschein kommt.

Bei Raimund lauten die ersten drei Strophen des Liedes:

Da streiten sich die Leut herum / Oft um den Wert des Glücks,  
 Der eine heißt den andern dumm, / Am End weiß keiner nix.  
 Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich.  
 Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s' beide gleich.

Die Jugend will halt stets mit Gwalt / In allen glücklich sein,

36 Siehe hierzu Heinz Schwarzinger, ‚Les „Semaines du théâtre autrichien“: un théâtre de résistance‘, *Austriaca* 53 (2001), S. 257–281.

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

Doch wird man nur ein bisschen alt, / Da find man sich schon drein.  
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus! / Das bringt mich nicht in Wut.  
Da klopf ich meinen Hobel aus / Und denk, du brummst mir gut.

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub / Und zupft mich: Brüderl, kumm!  
Da stell ich mich im Anfang taub / Und schau mich gar nicht um.  
Doch sagt er: Lieber Valentin! / Mach keine Umständ! Geh!  
Da leg ich meinen Hobel hin / Und sag der Welt Adje.

Nun beide Übersetzungen im Vergleich:

**Muller** (S. 83 f.)

Les gens discutent souvent trop  
Du bonheur qu'on pourrait avoir  
Que l'un traite l'autre d'idiot  
Et on sait vraiment plus qui croire.  
Pour l'autr' mêm' le plus miséreux  
Est toujours le plus riche des deux.  
Le destin avec son rabot  
Saura bien égaliser l' lot.

Les jeunes veulent, c'est évident  
Du bonheur immédiatement.  
Mais c'est sûr que l'âge venant,  
On finit par s'accommoder.  
Ma femm' me dispute souvent  
Mais ça ne peut plus me fâcher.  
Je chass' les copeaux du rabot  
Ronchonner c'est pas mon boulot.

La mort peut bien venir toquer,  
A ma porte pour m'emmener,  
Je saurai bien, pour l'ignorer,  
Fair' le sourd, ne pas m'retourner.  
Mais qu'elle dis': mon cher Valentin,  
Il est temps de nous en aller,  
Je pos' mon rabot sur l' côté.  
Adieu le monde, je prends sa main.

**Schwarzinger**

Les gens discutent souvent trop  
Du bonheur qu'on peut avoir  
Quand l'un traite l'autre d'idiot  
On ne sait plus qui croire.  
L'un est on n' peut plus miséreux,  
Un autre riche pour deux:  
Le destin avec son rabot  
Rabotera bien le lot.

Les jeunes réclament partout toujours  
Le bonheur, tout, tout de suite...  
Mais quand on va sur ses vieux jours  
On s'accommode bien vite...  
Ma femme elle me dispute souvent  
Mais ça n' peut plus m' fâcher:  
J'ôte les copeaux de mon rabot,  
A elle le dernier mot!

La mort a beau venir toquer,  
„Frérot, j' suis là pour toi...“  
Je fais semblant de l'ignorer  
Et ne m' retourne pas...  
Mais elle dit: „Valentin, l'ami,  
Traîne pas, tout est fini...“  
Alors je pose mon rabot,  
Salut, vieux monde, si beau!

Der Regisseur greift generell in die Übersetzung ein, um offenkundige Ungenauigkeiten bzw. Fehler zu korrigieren. In der ersten Strophe wird bei Schwarzinger das Reimschema Mullers beibehalten, und abgesehen von relativ unbedeutenden Modifizierungen (z. B. Änderung des Tempus im V. 2, Streichung des unnützen Adverbs „vraiment“ im V. 4 und Ersetzen des Verbs „égaliser“ durch das richtigere „raboter“ im V. 8) fällt vor allem die Veränderung der Verse 5–6 auf: Hier korrigiert Schwarzinger durchaus zu Recht eine Übersetzung, die

zweifellos auf einer Fehldeutung beruht. Zur Verteidigung Mullers sei jedoch hervorgehoben, dass die Schreibung bei Reclam („Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich.“) nicht stimmt und durch „Das ist der allerärmste Mann / Der andre viel zu reich“ ersetzt werden müsste.

Was die zweite Strophe anbelangt, so springen vor allem die Unterschiede in Bezug auf die ersten vier Verse ins Auge: hier modifiziert Schwarzinger Mullers Endreime, um die Kreuzreime des Originals wiederherzustellen. Die anderen Veränderungen halten sich in Grenzen, und im letzten Reim der Strophe („Ronchonner c'est pas mon boulot.“ vs „A elle le dernier mot!“) bleibt Muller diesmal näher am Ausgangstext.

Die bedeutendsten Unterschiede betreffen aber die dritte Strophe, in der fast jeder Vers gründlich umgearbeitet und die Endreime der letzten vier Verse verändert werden. Am auffälligsten ist wohl die Kluft in der Übertragung des deutlich wienerisch ausgeprägten zweiten Verses der Strophe („Und zupft mich: Brüderl, kumm!“), der bei Muller zu „A ma porte pour m'emmener“, bei Schwarzinger hingegen zu „Frérot, j' suis là pour toi...“ wird. Hier erweist sich Schwarzingers Übersetzung deswegen als gelungener, weil die Bezeichnung des Todes als „Brüderl“, die auf die wiederholte Aufforderung vom Geist Moritz Stiefels an Melchior Gabor in der Schlusszene von Wedekinds *Frühlings Erwachen* („Gib mir die Hand!“) vorauszuweisen scheint, auch im Tonfall wieder auftaucht („Frérot“), während dieser Aspekt des Todes als „Bruder“ in Mullers Übersetzung fast komplett verschwindet: Was bleibt, ist bei ihr nur die Idee der – allerdings wichtigen – Entführung im Gebrauch des Verbs „emmener“ („mitnehmen“). Schwarzingers Entscheidung für die direkte Rede („Valentin, l'ami, / Traîne pas, tout est fini...“) und für familiärere Wendungen als bei Muller – etwa im letzten Vers, „Salut, vieux monde, si beau!“, der sich auf „rabort“ („Hobel“) reimt – scheint mir besser zum umgangssprachlichen Stil Valentins zu passen als Mullers „hochsprachlicher“ Vorschlag „Adieu le monde, je prends sa main“.

Insgesamt wird Valentins Wiener Umgangssprache von beiden Übersetzern doch grundsätzlich treffend durch ein ‚mündliches‘ Französisch wiedergegeben, das den typisch österreichischen Formen (etwa „ein bissel“, zweite Strophe, V. 3, oder dem typisch österreichischen Diminutiv auf „-erl“ in „Brüderl“, dritte Strophe, V. 2 – im Gegensatz zu „Brüderlein fein“ in *Der Bauer als Millionär*, II, 7) gerecht wird. Allerdings „ruft“ Schwarzingers lebendige Übertragung (vor allem in der dritten Strophe) – was natürlich auch der Absicht des Bearbeiters entsprach – lauter nach der Bühne als Mullers Übersetzung, die wohl aufgrund der lexikalischen Genauigkeit ihrer Arbeit eher in den Grenzen einer „schriftlichen“ Übertragung bleibt.

In Schwarzingers punktueller Entfernung von Mullers und Venards Übersetzung spiegeln sich also nicht zuletzt Bühnenansprüche, die nicht unbedingt denen der „schriftlichen“ Übersetzung entsprechen oder sich ihnen sogar manchmal widersetzen, es sei denn, man erwartet von der Übersetzung eines Theaterstückes, dass sie das Theatralische bzw. Szenische schon stark mit in

den Übersetzungsprozess integriert, wobei der Übersetzer dann dem Regisseur unter Umständen den Wind aus den Segeln nimmt. Hier wird das Problem dadurch gelöst, dass Schwarzinger die beiden Funktionen (die des Übersetzers wie die des Regisseurs) innehat. Worin besteht aber generell die Rolle des Übersetzers in einem solchen Kontext? Soll er für eine Übersetzung sorgen, die eine spezifische Inszenierung vorwegnimmt oder vorbereitet? Oder kommt vielmehr nur dem Dramatiker oder dem Regisseur die Aufgabe zu, über diese Frage zu entscheiden? Bernard Faivre d'Arcier, der ehemalige Direktor der Avignon-Festspiele, ist der Ansicht, dass jede Theaterübersetzung notwendigerweise schon eine Bearbeitung sei.<sup>38</sup> Einer der berühmtesten Übersetzer der deutschsprachigen Literatur ins Französische, Bernard Lortholary, vertritt genau den entgegengesetzten Standpunkt: Für ihn ist die Bearbeitung der Bereich der Theaterleute, während der Übersetzer seinerseits nur eine Übersetzung erzeugen sollte, die das Original respektiert und die szenisch wirksam ist.<sup>39</sup> Man möge sich der einen oder der anderen Meinung anschließen, es geht hier grundsätzlich um Vorentscheidungen des Übersetzers, der sich schon als Bearbeiter verstehen oder aber seine Rolle strikt von der des Bearbeiters trennen kann.

Aus der Analyse von Mullers/Venards Übersetzung lässt sich folgendes Fazit ziehen: Nicht nur liefert die Untersuchung rückblickend interessante Informationen über Raimunds subtilen und vielfältigen Umgang mit den Sprachebenen, sondern diese Übersetzung und Schwarzingers punktuelle Bearbeitung stellen ein lehrreiches Beispiel für Raimunds Überleben auf der (hier französischen) Bühne dar, dem für andere Länder in vergleichbarer Weise nachgegangen werden könnte. Außerdem leisten solche Unternehmungen, wenn auch in bescheidenem Rahmen, ihren Beitrag zu einer lebendigen Geschichte des österreichisch-französischen Kulturtransfers im 19. und 20. Jahrhundert.

Zugleich darf selbstverständlich nicht übersehen werden, dass Mullers/Venards Übersetzung, die zum Glück nicht ganz in der Schublade blieb, bis jetzt nur eine sehr begrenzte Bühnenexistenz (nur eine szenische Lesung, dazu noch in gekürzter Form) aufweisen kann. Wie die anderen Raimund-Übersetzungen ins Französische erschien auch diese nicht im Druck und ist folglich dem nicht hartnäckig Interessierten kaum zugänglich. Nach wie vor verdienen aber Raimunds Stücke zuverlässige Übersetzungen, die dann Zugang zur Bühne finden könnten.

38 *Sixièmes Assises de la traduction, 1989. Traduire le théâtre*, Arles 1990, S. 15: „L'impératif, ici, c'est la scène, la conjonction de l'espace et du mouvement. Du coup, la traduction ne peut plus se contenter de donner à comprendre. Elle doit aussi – et je dirais même avant tout – donner à voir et à entendre. [...] C'est dire que la traduction pour le théâtre est d'emblée et indissociablement une adaptation.“

39 Ebd., S. 18: „[...] je pense que si adaptation il y a, c'est l'affaire des gens de théâtre. Pour ma part, je suis traducteur et lorsque je traduis également un texte de théâtre, je veux d'abord fournir aux gens de théâtre la traduction la plus exacte et la plus efficace oralement et scéniquement [...]“.

## Buchbesprechungen

Johann Nestroy: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. *Ergänzungen: Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen. Der Weltuntergangstag. Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim. Die schlimmen Buben in der Schule*. Hg. von Friedrich Walla und Walter Obermaier. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2012. XX, 652 Seiten. ISBN: 978-3-552-06143-9. € 59,70 (A); € 58,00 (D).

Die HKA ist mehr als die Ausgabe des Gesamtwerks eines der bedeutendsten österreichischen Bühnenautoren. Sie enthält eine nicht hoch genug zu schätzende Materialsammlung zur Theater- und Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts. Aus Nestroys nie enden wollendem *work in progress*, aus Rohfassungen, die Zensur vorwegnehmenden Versionen, Zensurbüchern, Theatermanuskripten, Originalhandschriften, Abschriften usw. haben die Herausgeber die Fassungen herauszudestillieren versucht, die den Absichten des Autors am nächsten kommen dürften. Entsprechend komplex ist der wissenschaftliche Apparat geraten. Außer den penibel verzeichneten Lesarten bietet er ausführliche Informationen zu Textüberlieferung und Rezeptionsgeschichte, Anmerkungen zur Interpretation sowie Texterklärungen. Auch Quellentexte, die Nestroy be- oder verarbeitete (und das tat er so gut wie immer), sind in die Ausgabe aufgenommen. Es ist nicht übertrieben, die HKA als eines der ehrgeizigsten editorischen Abenteuer zu bezeichnen, die in den letzten Jahrzehnten im deutschsprachigen Raum gewagt wurden.

Der erste Band des Abenteuers enthielt Nestroys *Briefe* und erschien 1977, aber bereits 1979 bemerkten die Herausgeber, dass „[d]as Erfolgserlebnis neue Manuskripte und Quellen aufzufinden, [...] durch den Alptraum getrübt“ werde, dass „nach Erscheinen des betreffenden Bandes“ weitere bisher unbekannte Quellen auftauchen (S. X), dass sie sich also möglicherweise auf eine Sisyphusarbeit eingelassen haben. Wie nicht anders zu erwarten, ist dieser „Alptraum“ Wirklichkeit geworden. Vor mehreren Jahren rezensierte der Verfasser dieser Besprechung die 2007 erschienenen zwei Bände *Nachträge*, in denen u. a. neues Material zu *Prinz Friedrich von Corsica* und *Heimliches Geld, heimliche Liebe* zugänglich gemacht wurde (vgl. *Nestroyana* 28 [2008], S. 202–205). Der Registerband von 2010 sollte den Abschluss der HKA bilden, doch der 2012 erschienene Band *Ergänzungen* „enthält nun sogar drei Stücke nach neu aufgetauchten autographen Handschriften Nestroys [...], obwohl sie schon lange in allerdings zum Teil unzureichenden Fassungen in der Ausgabe vorliegen:

*Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (Stücke 1, 1979)

*Der Weltuntergangstag* (Stücke 8/I, 1996)

*Die schlimmen Buben in der Schule* (Stücke 25/I, 2001)“ (S. X).

Das erste dieser Stücke hat Walter Obermaier herausgegeben, für die beiden

anderen zeichnet Friedrich Walla verantwortlich. (Der Band *Stücke 25/I* kam übrigens nicht 2001, sondern 2000 heraus.)

In seinem Geleitwort skizziert Hermann Böhm die Geschichte der verschwundenen und wieder aufgetauchten Handschriften (S. VII–IX). Die Handschrift *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, die sich etwa 100 Jahre lang in Privatbesitz befunden hatte, wurde 2006 bei einer Berliner Auktion von der Wienbibliothek im Rathaus ersteigert. Komplizierter verhält es sich mit den beiden anderen Manuskripten. Sie befanden sich ursprünglich im Besitz von Nestroys Schwiegertochter, Stephanie Nestroy-Bene, und wurden 1923 an private Sammler verkauft. *Der Weltuntergangstag* ging an den prominenten Kulturmäzen Franz Trau jun., *Die schlimmen Buben in der Schule* erwarb ein ungarischer Sammler, Dr. Elemer Prileszky. 1934 wurde nach dem Tode von Franz Trau dessen Sammlung, die auch die Handschrift von *Lumpacivagabundus* enthielt, versteigert. Die Wiener Stadtbibliothek kaufte zwar das Manuskript von *Lumpacivagabundus*, dessen Fortsetzung, *Der Weltuntergangstag*, ging jedoch in den Besitz eines unbekanntenen Privatmannes über. Damit waren *Der Weltuntergangstag* und *Die schlimmen Buben in der Schule* für die Forschung unzugänglich geworden. 2007 überließ John Kallir der Stadt Wien die Sammlung von Autografen österreichischer Künstler und Politiker, die sein Vater, der nach den USA emigrierte und dort verstorbene Otto Kallir-Nirenstein, aufgebaut hatte und in der sich die beiden verschollenen Manuskripte befanden. Böhm zufolge war der unbekannte Käufer des Jahres 1934 niemand anderer als Otto Kallir gewesen. Wie und wann dieser in den Besitz der von Dr. Elemer Prileszky 1923 erworbenen Originalhandschrift von *Die schlimmen Buben in der Schule* gelangte, erklärt er allerdings nicht.

Friedrich Wallas kritische Edition der *Schlimmen Buben* erschien 2000 in *Stücke 25/I*. Da ihm die Originalhandschrift, die dem von Fritz Brukner und Otto Rommel 1929 im 13. Band der *Sämtlichen Werke* herausgegebenen Text als Grundlage diente, nicht zugänglich war, zog Walla die sogenannte Rohfassung heran, die sich über mehrere Handschriften der Wienbibliothek (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek) verteilt (vgl. S. 226 und 526). Die auf der 2007 wiedergefundenen Originalhandschrift beruhende neue Fassung im Ergänzungsband ist die nun gültige, doch bleibt der in *Stücke 25/I* gedruckte Text weiterhin „als Vergleichsbasis für Nestroys Arbeitsweise“ (S. X f.) von Interesse. Otto Rommel hatte zwar den Text der Originalhandschrift „ziemlich getreu wiedergegeben“ (S. 226), allerdings nur oberflächlich, d. h. ohne Berücksichtigung der in der Handschrift vorhandenen verschiedenen Arbeitsschichten. Das Manuskript enthält nämlich erstens „den von Nestroy ursprünglich gewünschten Originaltext“, zweitens „eine Vorzensurbearbeitung mit Bleistift und Tinte“ und drittens die „sicher auf Verlangen der Polizeibehörde“ erfolgte Bearbeitung (S. 529). Die Passagen, die Nestroy seiner Vorzensur unterzog, ringelte er zuerst mit Bleistift, danach brachte er Ersatzformulierungen in Bleistift oder Tinte an. Die von der offiziellen Zensur beanstandeten Stellen hat

Nestroy ausradiert und mit Bleistift überschrieben. Glücklicherweise sind die ausradierten Stellen meistens lesbar (vgl. S. 523 und 529). Die anlässlich der Eröffnung des neuerbauten Carltheaters 1847 uraufgeführte, durch Zensureingriffe entstellte Version wurde ab 1849 nicht mehr gespielt (vgl. S. 538 f.). Der Erfolg des Stücks stellte sich in den 1850er Jahren ein, als Nestroy wieder auf die Originalfassung zurückgreifen konnte. Der kritische Apparat muss diesen komplizierten Verhältnissen Rechnung tragen, was so gründlich geschieht, dass es dem Leser nicht immer leicht fällt, zu entscheiden, wo er zuerst nachschlagen soll: Das Kapitel *Varianten* (S. 538–574) gibt im Abschnitt *Vorzensur* (S. 538–564) die von Nestroy durchgeführten, die Zensur vorwegnehmenden Änderungen wieder. Es folgen die zensurbedingten Änderungen der *Premierenfassung* (S. 565–572) und Anmerkungen zu den *Extempores* (S. 573 f.). Die *Lesarten* (S. 575–617) rechtfertigen zunächst aufs Genaueste den auf der *Originalhandschrift* (S. 575–603) beruhenden Text der Ausgabe und gehen dann auf die *Unterschiede zur Rohfassung* (S. 604–617) ein. Obwohl Nestroy als Quelle der *Schlimmen Buben* das Vaudeville *Maître d'école* von Locroy und (dem von ihm nicht genannten) Anicet-Bourgeois angibt, diente ihm, wie Michaela Giesing entdeckte (*Nestroyana* 23 [2003], S. 43–52), dessen Übertragung ins Deutsche als eigentliche Vorlage. Sie trug den Titel *Ein Stündchen in der Schule* und stammte von W. Friedrich, dessen richtiger Name Friedrich Wilhelm Riese lautete (vgl. S. 531). Sie ist in den Ergänzungsband aufgenommen (S. 299–327).

Ebenfalls im Ergänzungsband abgedruckt ist August Wilhelm Ifflands Posse *Der Komet* (S. 277–298), die Nestroy neben Karl Weisflogs Erzählung *Das stille Wasser* als Quelle zum *Weltuntergangstag* verwendete. Der von Friedrich Walla im vorliegenden Band herausgegebene Text dieses Stücks beruht auf der wieder aufgetauchten Originalhandschrift, wodurch die Version in *Stücke 8/I* „völlig überholt“ (S. X) ist. Seit dem Wiederauftauchen der Handschrift wissen wir, dass Nestroy das höchstwahrscheinlich unter dem Titel *Der Weltuntergangstag* abgeschlossene Stück umgearbeitet hat. Der bei der Premiere von 1834 gespielten Version gab er den Titel *Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim* (vgl. S. 87 f. und 178). Der vorliegende Band gibt zuerst den Text der ursprünglichen Fassung (S. 91–177) und anschließend den von Nestroy für die Premiere flüchtig umgearbeiteten I. Akt (S. 179–224) wieder. Otto Rommel wusste von der Existenz der Originalhandschrift, doch ist es laut Walla unwahrscheinlich, dass sie ihm bei der Herausgeberarbeit für die 1924 erschienene Ausgabe des 2. Bandes der *Sämtlichen Werke* zur Verfügung gestanden ist. Für wahrscheinlicher hält er es, dass Rommel sich auf die Transkription stützte, die Dr. Adolf Hoffmann 1921 anfertigte, als sich die Handschrift noch im Besitz von Nestroys Schwiegertochter befand (vgl. S. 396). Wenn dem so ist, muss man sich fragen, ob Rommel fünf Jahre später bei der Herausgabe der 1929 im 13. Band der *Sämtlichen Werke* erschienenen *Schlimmen Buben* die Originalhandschrift benutzte, wie Wallas oben erwähnte Ausführungen nahezu scheinen (vgl. S. 226), oder lediglich die Hoffmann'sche Transkripti-

on. Der Apparat dokumentiert im Kapitel *Varianten* (S. 412–431) zuerst die von Nestroy vorzensurierte Fassung (S. 412–429) und danach das Ergebnis der offiziellen Zensur (S. 429 ff.), im Kapitel *Lesarten* (S. 432–495) „den Zustand der Handschrift Nestroys, insbesondere die für die spätere Fassung durchgeführten Änderungen [...] und den Einfluß der Zensur“ (S. 432).

Die neuaufgefundene Handschrift von *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* von 1827 ist keine Endfassung und nur fragmentarisch überliefert. Sie „ist die älteste erhaltene Originalhandschrift Nestroys“ (S. 2) und umfasst etwas weniger als die Hälfte des Stücks. Das Besondere an ihr ist, dass sie „von keinerlei Zensurrücksichten bestimmt scheint“ und daher „interessante Einsichten in Nestroys Arbeitsweise“ (S. X) ermöglicht. Dieses „Zauberspiel mit Gesang“ (S. 5) erlebte seine Uraufführung 1828 in Graz unter dem wohl auf Verlangen der Zensur in *Des Wüstlings Radicalkur* geänderten Titel. Im April 1829 erfolgte die Wiener Premiere im Theater in der Josefstadt, diesmal als *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, 1832 wurde das Stück im Theater an der Wien als *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* aufgeführt (vgl. S. 1 ff. und 331–334). Das von fremder Hand geschriebene Theatermanuskript für die Wiener Premiere wurde am 17. Februar 1829 bei der Zensurbehörde eingereicht und am 12. März von dieser mit den entsprechenden Änderungen zur Aufführung freigegeben (vgl. S. 333). Irrtümlicher Weise ist im Kapitel *Zensur* vom Zensurbuch „zur Wiener Aufführung vom Februar 1828“ die Rede (S. 343). Walter Obermaier hat „alle[...] Unregelmäßigkeiten“ der Handschrift wiedergegeben (S. 3). Die in der Originalhandschrift fehlenden Passagen wurden durch den von Friedrich Walla in *Stücke 1* herausgegebenen Text ergänzt. Dieser stützte sich auf das Zensorexemplar für die Wiener Premiere im Theater in der Josefstadt 1829 (Fassung A) und auf eine Theaterhandschrift von 1847 mit dem Titel *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* (vgl. S. 2 und 331 ff.). Obermaiers neuer Text „beruht also auf d r e i verschiedenen Versionen und hat in dieser Form wohl nie existiert, mag aber – der Meinung der beiden vieljährigen Herausgeber nach – Nestroys Intentionen nahekommen“ (S. 3). Der kritische Apparat enthält im Kapitel *Zensur* (S. 343–346) die vom Zensor verfüigten Eingriffe, die *Lesarten* (S. 347–356) verzeichnen genau die von Nestroy im Originalmanuskript durchgeführten Änderungen. Sie beziehen sich ausschließlich auf das fragmentarische Manuskript. Die Lesarten des übrigen Texts kann man in *Stücke 1* nachsehen.

Die in den Ergänzungsband sowie in *Stücke 8/I* aufgenommenen Quellentexte helfen uns, Nestroys Umgang mit seinen Vorlagen und damit das komplexe Verhältnis zwischen „Übernommenem“ und „Eigenem“ besser zu verstehen. Während Nestroy in *Der Weltuntergangstag* außer Ifflands *Der Komet* Weisflogs Novelle *Das stille Wasser* (abgedruckt in *Stücke 8/I*, S. 146–178) und Szenen aus seiner unaufgeführten Komödie *Genius, Schuster und Marqueur* (abgedruckt in *Stücke 8/I*, S. 178–183), also drei Quellen, verarbeitete (vgl. S. 402–406), folgte er in *Die schlimmen Buben in der Schule* nur einer Vorlage,

nämlich W. Friedrichs *Ein Stündchen in der Schule* (vgl. S. 531 f.). Dennoch schuf er auch hier ein eigenständiges Theaterstück. Dieses „folgt zwei verschiedenen Komödienmustern“ (S. 536): erstens muss das verliebte Paar seine Liebe vor dem Alten geheimhalten und ihn überlisten, und zweitens gewinnt der Liebhaber die Hand der Geliebten durch Bewältigung einer ihm gestellten Aufgabe (vgl. ebd.). Die Komödie endet natürlich mit der „typischen“ Vereinigung der Liebenden (ebd.), aber darüber hinaus deutet das Ende die Möglichkeit einer „Erneuerung der Gesellschaft“ (ebd.) an, die allerdings nicht nur eindeutig positiv zu bewerten ist (vgl. S. 536 f.): „All dies fehlt in der französischen und der norddeutschen Quelle.“ (S. 536)

Wie immer, wenn ich einen Band der HKA zur Hand nehme, bewundere ich auch diesmal die respekt einflößende Leistung der Herausgeber. Sollten sie in den nächsten Jahren *Ergänzungen 2* in Angriff nehmen müssen, weil weitere Handschriften aufgetaucht sind, weiß ich nicht, ob ich mich mit ihnen freuen oder sie bedauern soll.

Herbert Herzmann

*The Others' Austria. Impressions of American and British Travellers*, Bd. 2: 1919–2007. Hg. von Horst und Lois Jarka. Riverside (CA): Ariadne Press 2011. 473 Seiten. Illustriert. ISBN: 978-1-57241-174-6. \$ 39.

Der von Horst und Lois Jarka edierte Nachfolgeband (Bd. 1 wurde in *Nestroyana* 27 [2007], S. 93–96 rezensiert) ist umfangreicher und enthält nun nicht nur 67 Autoren, sondern sogar einen Beitrag von Lois Jarka selbst, in dem sie ihre Begegnung mit dem ärmlichen, geteilten Wien der frühen 1950er Jahre eindrucksvoll schildert. Das umfangreiche, sehr divergente Material ist diesmal im Wesentlichen chronologisch in neun Kapitel strukturiert, die, beginnend mit der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, politische Zäsuren widerspiegeln. Jedem Kapitel geht eine kurze Einleitung zu den Autoren und Texten im historischen Kontext voraus, jedem einzelnen Beitrag ein nützlicher biografischer Abriss zum Autor, und dem gesamten Werk eine Einleitung, die einen allgemeinen und einen historischen Teil sowie einen kritischen Überblick über Reiseliteratur und -anthologien zu Österreich bietet. Die beiden letzten thematischen Kapitel, ‚Von Vorarlberg bis zum Ende der Alpen‘ (u. a. Chatwins beeindruckende Begegnung mit Konrad Lorenz und Cranes Fuß-Durchquerung Österreichs im Winter) und ‚Der lange Schatten [der Vergangenheit]‘ durchbrechen allerdings die chronologische Struktur. Problematisch ist an beiden Kapiteln, dass ihre Themen schon in früheren Abschnitten aufscheinen. Gravierender ist jedoch das methodische Problem, dass (während im Bd. 1 sich nur gelegentlich Romanausschnitte finden) im vorliegenden Band Gedichte, Dramen- und Roman- bzw. Kurzgeschichtenauszüge mit faktischen Erlebnisberichten

(Memoiren, Briefen, Autobiografien, Zeitungsartikeln, etc.) vermergt werden. Literatur verdichtet aber, verfremdet und transformiert Fakten, während in realen Erlebnisberichten – trotz aller Subjektivität – Tatsachen im Vordergrund stehen.<sup>1</sup> Da die Literatur-Exzerpte im Widerspruch zu den vom Untertitel des Buches erweckten Erwartungen stehen, werden sie hier nicht im Detail besprochen. Während einige Romanauszüge zumindest die Atmosphäre der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wiedergeben, ist der Tatsachenbezug anderer literarischer Werke nicht evident, etwa von Sherwoods Satire, in der Kronprinz Rudolf in den 1930er Jahren auftritt; aber auch Stephen Spenders Kurzgeschichte (1936), Graham Greenes Erzählung *Der Dritte Mann* (1950) und vor allem die Gedichte W. H. Audens lassen sich nicht auf Österreich-Bezüge reduzieren. 20 der insgesamt 83 Artikel sind literarische Beiträge, die wohl besser als eigene Einheit zusammenzufassen wären. (Das Kap. 7, ‚Insel der Nostalgie und Sicherheit‘, das die Zeit nach 1955 behandelt, besteht ausschließlich daraus.)

Es bleibt aber eine Vielzahl von faszinierenden authentischen Berichten: Gibbs schildert das Leid nach dem Ersten Weltkrieg; die Organisatorinnen von Quäker-Hilfsaktionen geben Einblick in die tristen Lebensumstände der Arbeiterschaft und kommen zur Erkenntnis, dass Mitgefühl Sprach- und Nationengrenzen überschreiten muss. Bottome gründet mit der Frau von Alfred Adler eine Initiative, die im Winter 600 Personen täglich mit Essen versorgt, und bereitet bedürftigen Kindern in einem armseligen Tiroler Bergdorf eine berührende Weihnachtsbescherung. Der Bergsteiger Smyth erzählt vom Leid der Tiroler Bevölkerung, die dem ehemaligen Kriegsgegner – ähnlich wie Hemingway – aufrichtige Herzlichkeit entgegenbringt. Tiefes Verständnis für politische Zusammenhänge zeigt seine Befürchtung, dass der Erste Weltkrieg bereits den Keim eines weiteren Krieges in sich trage. Auch in den 1930er Jahren ahnt er die tragischen Entwicklungen voraus: Wenn sich Österreichs Wirtschaft und Selbstbewusstsein nicht konsolidieren würden, werde es zu einem Anschluss an Deutschland kommen, mit fürchterlichen Folgen für den Frieden in Europa. Beeindruckt zeigt sich Smyth von einem Gastwirt, der leidenschaftlich den Anschluss und Hitler ablehnt und für Österreichs Unabhängigkeit eintritt.

Ohne dieses Beispiel einer aufrechten Anti-Nazi-Haltung zu würdigen, nehmen die Herausgeber die monarchistische Einstellung dieses Gastwirts

1 Ausnahmen sind Millays kurze Briefe über persönliche Befindlichkeiten und Morris' polemische Wien-Beschreibung von 1983. Sie ist voll von krassen – literarisch anmutenden – Überzeichnungen und unsachlichen Behauptungen, die jeglichen Realitätsbezug vermissen lassen, worauf die Herausgeber leider nicht hinweisen: „half-way round the ring, the immense pillared sprawl of the Hofburg. ... the Vienna Woods ... represent nature ... as a rectory rock garden. ... It was the presence of Vienna ... that first incited Adolf Hitler himself to his grandiose dreams of sovereignty. ... [Vienna] prospers well enough in its neuroses – it is we [the visitors] who suffer the traumas“ (S. 402–406). Wie in der Rezension zu Bd. 1 festgestellt, sagt manche Reflexion mehr über den Autor und seine Psyche aus als über das beschriebene Objekt.

zum Anlass, um exzessiv (S. 173) gegen die Habsburger und gegen Otto zu polemisieren, wobei sogar Ezra Pounds herabwürdigende Kommentare zu Franz Joseph I. zitiert werden, die ebenso wie Wests Hasstirade gegen die Habsburger<sup>2</sup> auch deshalb deplatziert sind, weil im vorliegenden Band die Zeit nach 1918 behandelt wird. Fälschlich wird Otto als ‚Thronprätendent‘ bezeichnet, der nur darauf wartete, die Monarchie wieder zu errichten, und der 1938 ‚seine letzte Karte ausspielte‘, als er Schuschnigg ‚anflehte‘, ihn zum Kanzler zu machen. De facto hatte Otto, der die fatalen Folgen des Berchtesgadener Abkommens mit Hitler vorausgesehen hatte, Schuschnigg aufgefordert, den Nazis gegenüber härter aufzutreten, sich mit den Sozialisten zu versöhnen und die Westmächte um Hilfe zu ersuchen. Wenn Schuschnigg dazu nicht fähig wäre, könne er als Kanzler internationalen Druck gegen Hitler organisieren. Von Hitler und den Nazis verfolgt, war Otto jedoch stets für Österreichs Unabhängigkeit eingetreten.

Eine ähnliche Polemik kennzeichnet die ‚Langen Schatten‘ der Nazi-Vergangenheit, wo als Beleg für Österreichs Antisemitismus im 19. Jahrhundert ein Wien-Roman der Britin (!) Frances Trollope herangezogen wird, der von Kontakten zur Wiener Gesellschaft beeinflusst worden sein könnte (!). Das Interesse wird fokussiert auf Kurt Waldheim, der bezichtigt wird, Kriegsverbrechen begangen zu haben (S. 394), und auf Jörg Haider. De facto kommt Haider in den zitierten Texten kein einziges Mal vor, auch nicht ausführlich („at some length“, S. 395) bei Brook, wie die Herausgeber behaupten. Obwohl es antisemitische Äußerungen in Österreich – wie in anderen Ländern – bedauerlicherweise immer noch gibt, sind die ‚langen Schatten‘ in den angeführten Texten wesentlich spärlicher und widersprüchlicher<sup>3</sup> als von den Herausgebern postuliert: Irving, der nach einem Jahr in Wien kaum Deutsch versteht und der, in Prostituierten-Lokalen ‚studierend‘, die sexuell repressive Atmosphäre Wiens (das er hasst) beklagt, behauptet, stetem unterschwelligem Antisemitismus aus-

2 Pound bezeichnet den Kaiser als „lousy bewhiskered sonovabitch of whom nothing good is recorded“ und als „greasy bastard“ (S. 173). West findet unter den Habsburgern keine Genies, nur unzählige Dummköpfe und nicht wenige Schwachsinnige und Verrückte (S. 244).

3 Arnold, dem Interesse für Österreichs Nazi-Vergangenheit attestiert wird, beschreibt bei seiner Donau-Schiffsreise durch Österreich den Kapitän – einen Deutschen ungarischer Herkunft – als Hitler-Freund sowie weitere Hitler-Bewunderer, wobei unklar ist, wer diese ‚anderen‘ sind und welcher Nationalität sie angehören. Auch offensichtliche Vorurteile gegenüber Österreichern werden nicht hinterfragt: Nach einem Besuch bei Wiesenthal sieht Morris stundenlang Gesichter von Eichmann in den Wienern, die ihr begegnen; und eine in Braun gekleidete Wienerin stellt sie sich als blondes Dirndlmädchen mit Zöpfen vor, das vor Hitlers Truppen Rosenblätter streute (S. 405); Sam Apple denkt bei einem um 1990 geborenen blonden Teenager an ein Modell für ein Nazi-Propagandaplakat (S. 431) und meint, die jüdischen Toten vor 1938 wären von den Nazis ermordet worden (S. 432). Crane, der ein ‚Ausländer raus‘-Plakat im Kopf hat, glaubte, die Polizei würde im Wiener Resselpark – dem Sammelplatz der Drogensüchtigen – gegen Ausländer vorgehen (S. 388).

gesetzt gewesen zu sein. In seinen 37 Jahre später verfassten Aufzeichnungen nennt er den Wiener Anglisten Korninger ‚Felix‘ anstatt Siegfried und erklärt, dieser habe Englisch mit einem texanisch-österreichischen Akzent gesprochen, ‚mit einer Mischung von L. B. Johnson und Arnold Schwarzenegger‘ (S. 397). Professor Korninger, der u. a. in Sheffield studiert hatte, pflegte jedoch stets ein britisches Englisch. Die völlig aus der Luft gegriffene Behauptung unterminiert aber auch die Glaubwürdigkeit von Irvings vagen Antisemitismus-Vorwürfen. Arthur Miller, der fälschlicherweise Linz als Geburtsort Hitlers bezeichnet<sup>4</sup> und deshalb dort Antisemitismus vermutet, besucht das Konzentrationslager Mauthausen, wo der Fremdenführer den ermordeten Opfern seinen Respekt zollt. Auch Brook begegnet weder Antisemitismus noch Neo-Nazis. Er moniert zwar kleinere Versäumnisse, doch findet er primär anerkennende Worte zum österreichischen Widerstand und zur Stabilität, die Österreich ein ‚beneidenswertes Niveau von Prosperität und sozialer Sicherheit‘ (S. 416) gebracht hätte. Sam Apple trifft auf widersprüchliche Meinungen im Bekanntenkreis: Während eine ehemalige kommunistische Emigrantin meint, dass die Österreicher immer noch an Antisemitismus und Nazi-Gedankengut festhielten, stellt ein Mann mit identischem Hintergrund fest, dass es in Österreich heute weniger Nazis und Antisemiten als nach dem Krieg gäbe. Apple, der viele positive Entwicklungen registriert, wie Wiener Gedenkstätten für die jüdischen Nazi-Opfer, ein Abkommen über Reparationszahlungen (der Regierung Schüssel, was die Herausgeber ignorieren) und Schulunterricht über den Holocaust, fragt sich am Ende, was Österreich noch tun müsse, um aus der Verantwortung für seine Vergangenheit entlassen zu werden.

Einseitigkeit kennzeichnet auch einige historische Einleitungen. Der Aus-

4 Von den Herausgebern wird nicht nur dieser, sondern werden auch viele andere sachliche und sprachliche Fehler nicht korrigiert oder kommentiert: Der Wienerwald wird fälschlich als „royal park“ bezeichnet (S. 28); mit „Charles II, in 1918“ (S. 244) ist Kaiser Karl I. von Österreich gemeint; „the Mayor [in 1945], later Austrian Chancellor“ (S. 284): der Wiener Bürgermeister Theodor Körner war ab 1951 Bundespräsident; „the top of the Leopoldsberg hill“ (S. 300): gemeint ist der Kahlenberg. „Unterhaltung“ im Sinne von Konversation ist als „entertainment“ übersetzt; „Sommerfrischlinge“ müsste zu „Sommerfrischler“ korrigiert werden (Frischlinge sind junge Wildschweine). Nicht korrigierte englische Fehler sind „tiled ovens“ anstatt „tiled stoves“ (S. 158) und „all the Harry’s“ statt „Harries“ (S. 92). – Bedauerlicherweise finden sich etliche sachliche Fehler auch in den einführenden Texten: „the Rightists killed three innocent bystanders“ (S. 45) steht im Widerspruch zur korrekten Zahl der Opfer vor dem Justizpalastbrand, „right-wing militants ... had killed two of the Left“ (S. 5). Die Einleitung „a farm girl taking chickens to a relative“ (S. 120) widerspricht den Fakten im Text, wo das Mädchen einen Korb mit Eiern und einen weiteren mit einem Entenruch ihrer Großmutter bringt (S. 165 f.). „[A] musical also set in the Tyrol – White Horse Inn (Im weißen Rössl [sic] by Ralph Benatzky)“ (S. 129) ist die am Wolfgangsee im Salzkammergut spielende Operette. Arnold kann nicht mit einem „hovercraft“ (S. 376) von Wien ostwärts gefahren sein. Das BZÖ wird als „Coalition [anstatt Alliance] [for the] Future of Austria“ (S. 7) übersetzt. Druckfehler werden nicht besprochen.

bruch des Bürgerkriegs 1934 wird als verzweifelter Versuch der Linken gewertet, die Republik zu retten (S. 5), und das Verbot der Sozialisten wird in Zusammenhang mit der Ermordung von Dollfuss gebracht.<sup>5</sup> Auch die Auswahl der Nachkriegspolitiker bis 2010 ist unausgewogen: Angeführt werden nur Renner (wobei unerwähnt bleibt, dass er mehrfach für den Anschluss eintrat), Vranitzky, Waldheim und zweimal Haider, mit dessen Tod und dem Hinweis, dass 2008 33% der Wähler für die extreme Rechte stimmten, der Überblick endet (S. 6 f.).<sup>6</sup>

Unter den Beiträgen selbst finden sich jedoch einmalige historische Zeitdokumente, wie aus den 1920er Jahren Hemingways begeisterte Schilderungen von den Vorarlberger Skipioniertagen und einer verbotenen Pokerrunde mit dem örtlichen Gendarmerie-Kommandanten. Die Ereignisse rund um den Justizpalastbrand schildert Thompson aus der Journalistenperspektive, Sinclair Lewis als persönlichen Eindruck und Lancaster nur beiläufig. Letzterer, mit primärem Interesse an Architektur (wie Gedye) und Kultur, berichtet von den Salzburger Festspielen und – nicht unkritisch – von der Salzburger Gesellschaft. Musik und Oper in Wien werden bei A. L. Rowse lebendig (ein renommierter Historiker, jedoch – wie den Herausgebern nicht bewusst ist – als Shakespeare-Forscher umstritten). Theater und österreichische Literatur finden ihren Widerhall beim schottischen Dichter Muir. D. H. Lawrence, der Österreich bereits vor dem Ersten Weltkrieg besucht hatte, ist erschüttert von der Trostlosigkeit und Armut, deren Ursache er, wie Gibbs, im Friedensvertrag von Saint-Germain (von beiden fälschlich als „Versailles“ [S. 16 und 107] bezeichnet und im Text nicht korrigiert) sieht. Verglichen mit dem herrischen Gehabe der italienischen Faschisten erscheinen Lawrence die Österreicher als besonders freundlich, aber sie beeindruckten ihn auch physisch im Sommerbad mit ihren athletischen Gliedmaßen. Auch der amerikanische Romancier Thomas Wolfe beschreibt Wien nur drei Wochen nach dem Justizpalastbrand als aufrichtig herzlich und, im Vergleich zu München, als gänzlich unteutonisch.

Nicht thematisiert wird das Problem, dass etliche Beiträge retrospektiv verfasst wurden, bis zu 50 Jahre nach den Ereignissen. Nachfolgende Begebenheiten beeinflussen aber jede Reflexion und führen zu einer Selektion oder Umdeutung des früher Erlebten. So beschreibt Muir nach 41 Jahren den Antisemitismus in Salzburg als ‚das Bekanntwerden mit etwas, das zwanzig Jahre später die Ausrottung von fünf Millionen Menschen verursachen würde‘ (S. 48). Ebenso berichtet Rowse, der 49 Jahre später zum Jahr 1927 schreibt, von seiner Abneigung gegenüber dem Nationalismus – ‚doch wie viel schlimmeres würde noch kommen‘ (S. 88). Auch wegen des Erinnerungsproblems, das Muir (S. 54)

5 „After the left had officially disappeared, the underground Nazis thought their hour had come and murdered Dollfuss“ (S. 171).

6 Tatsächlich stimmten nur 28% für FPÖ und BZÖ, wobei die massiven Verluste der Großparteien auf die Protesthaltung – und nicht die rechte Ideologie – der ‚Rechtswähler‘ hindeuten. Der Staatsvertrags-Kanzler Raab bleibt unerwähnt und sogar der außenpolitisch bedeutende Kreisky, der Wien als 4. Amtssitz der UNO etablierte.

und Cockburn (S. 82 f.) ansprechen, wären diese Beiträge von jenen, die in unmittelbarer Weise das Zeitgeschehen dokumentieren, zu differenzieren.

Aus den 1930er Jahre stechen die treffenden politischen Analysen des humorvollen Diplomaten Bartlett hervor sowie seine Hypothese, dass ein Anschluss an Deutschland gleich nach dem Ersten Weltkrieg den Aufstieg der Nazis möglicherweise verhindert hätte. Dollfuss, dem er mehrmals begegnete, charakterisiert er witzig-ironisch, aber auch einfühlsam: winzig an Statur und konfus, dennoch mutig, zwischen Bösewicht und Held, tragisch in seinem Tod für die Unabhängigkeit seines Landes. Schuschnigg, ernst und intellektuell wirkend, hatte ‚so viel Charme und Herzlichkeit wie ein Fisch auf einer Marmorplatte‘, war aber ehrlich und ohne persönlichen Ehrgeiz.<sup>7</sup> Starhemberg dagegen, jovial, doch strohdumm, schüre zwar den Unmut der Massen gegen Hitler, wäre aber selbst ein Abklatsch Hitlers. Dagegen zeigt die tragische Fehleinschätzung von Anthony Bertram, der von Russland, Mussolini oder Hitler die zukünftige Rettung erwartete, dass es katastrophale politische Irrtümer nicht bloß unter Deutschen und Österreichern gab. Hamilton, unter Tiroler Bauern lebend, lernte, wie Smyth, Land und Leute schätzen, war berührt von Österreichs verzweifeltem Versuch, seine Unabhängigkeit gegenüber Deutschland zu wahren, und schloss, dass nur die Freundschaft zwischen Nationen Kriege verhindern könne. Nicht ohne feinen, ironischen Humor ist Fermors herausragender Beitrag. Obwohl 43 Jahre später publiziert, schildert er – strikt auf die Zeitperspektive beschränkt<sup>8</sup> – spannend seine Autostoppreise nach Wien am Tag des Ausbruchs des Bürgerkriegs, den er als Nazi-Putsch missdeutete. Trotz des allgemeinen Chaos trifft er auf einen hilfsbereiten Wiener Polizisten, und in der Heimwehr sieht er – im Vergleich zu Deutschland – eine stark abgemilderte Form einer Miliz.

Im Abschnitt über die Jahre 1934 bis 1938 veranschaulicht Gunther die Dramatik bei Ausbruch des Bürgerkriegs. Stephen Spender, der die Sozialisten im Untergrund beleuchtet, zeigt sich von deren Unehrllichkeit enttäuscht. Gardiner erinnert sich an ihre eigenen aufreibenden Untergrund-Aktivitäten und meint rückblickend, dass sie den Mut jener Österreicher, die Juden halfen, aber für sich selbst keine Möglichkeit sahen, dem verhassten Regime zu trotzen, damals zu wenig schätzte. Lehmann macht sogar Bekanntschaft mit der Geheimpolizei, beschreibt die hoffnungslose Arbeitslosigkeit und seine Begegnung mit Jura Soyfer. Seine Liebe zu Wien – das die europäische Idee verkörpere – teilt er mit Crankshaw, der auch im Elend Schlamperei und Heiterkeit, vermischt mit Resignation, als das Charakteristikum seiner Bewohner sieht. Der Opern-, Theater-, Musik- und Literaturliebhaber Pryce-Jones entwirft ein humorvoll-

7 Auch Lehmann gelangt rückblickend zu einer nachsichtigen Einschätzung von Schuschniggs ‚verhältnismäßig mildem‘ Regime – im Vergleich mit den nachfolgenden Nazis – und von seiner Person (S. 273).

8 „At the time, one had only a confused inkling of events. Immediately afterwards, these were blurred, in conversations and newspapers, by conflict of versions and rumour and recrimination“ (S. 167 f.).

paradoxes Bild von Wien – als Antithese zu Preußen – zwischen Charme und Muffigkeit. Verheiratet mit einer Österreicherin, sieht er das Leben der wohlhabenden jüdischen und dekadent-adeligen Gesellschaft von Bürgerkrieg, Starhemberg, der extremen Linken und Hitler bedroht.

Die Reaktionen der Österreicher auf den Anschluss sehen die Zeitzeugen differenzierter als die Herausgeber: Gedye und Lehmann berichten, dass sogar ein Wiener Antisemit entsetzt über die Übergriffe der SS in der jüdischen Synagoge war und Wehrmachtsoffiziere das Vorgehen als ‚Schweinerei‘ verurteilten. Lunn bemerkt, dass in Innsbruck nur wenige dem Nazi-Gruß freudig nachkamen und dass Hitler lautstark von den österreichischen Nazis begrüßt wurde, doch dass die eingeschüchterte Opposition zum Schweigen verurteilt war. Mit Zivilcourage setzt er sich für die Freilassung des verhafteten Skorpioniers Hannes Schneider ein. Lehmann spricht Dilemmata an, die nach dem Krieg auch Mannin bewegten: dass österreichische Freunde nun (offizielle) Feinde (Großbritanniens) wären, die mehr Sympathien für England als für das Dritte Reich hätten, aber der Nazi-Propaganda ausgeliefert wären. Sie würden zum Töten junger Engländer gedrillt werden, die ebenso wenig Enthusiasmus zum Kämpfen zeigten.

In der Periode zwischen 1945 und 1955 stechen General Clarks humorvolle und kritische Erinnerungen an die Besatzungszeit hervor: dass die Russen – im Gegensatz zu den Amerikanern und Briten, die blauäugig in die Verhandlungen über die Zonenverteilung Österreichs gegangen waren – genau wussten, was sie wollten, nämlich die Macht über Industrie, Landwirtschaft und Verkehr; und dass sie die Nahrungsmittel, die sie den Österreichern weggenommen hatten, an ihre eigenen Soldaten verteilten und den Rest als russischen Beitrag für die Notversorgung Österreichs ausgaben. Ähnlich kritisch und humorvoll ist Pryce-Jones, der als Besatzungsoffizier vom russischen Usus, die Funktionen von Toilette und Bad zu vertauschen, berichtet, aber auch von einem großkotzigen britischen Brigadier. John Dos Passos schildert das von ‚Nazi-Gemetzeln, alliierten Bombardements und der Brutalität der russischen Armee‘ (S. 288) gezeichnete Wien, in dem trotz allen Elends Theaterstücke und Konzerte wieder aufgeführt würden, die Menschen, die am Schwarzmarkt für ihre letzten Möbel oder Kleider Brot und getrocknete Erbsen erwarben, und die frierenden Kinder, die in der ungeheizten Schule blieben, weil dort die Fenster Glasscheiben hätten. Mannin bemerkt, dass die Österreicher, im Gegensatz zu den Deutschen, sich trotz Not und Entbehrung (wie die Arbeitslosen vor dem Krieg) an bescheidenen Vergnügungen erfreuen konnten: dem Wienerwald, dem Heurigen in Grinzing und dem Prater.

Wie unterschiedlich die Bewertung ein und derselben Person ausfallen kann, zeigen die Erinnerungen zweier amerikanischer Lektoren beim Salzburg Seminar von 1947: Kazin, vom Besuch eines jüdischen Lagers berührt, beschreibt den späteren Ordinarius für Geschichte der Universität Wien, Adam Wandruszka, überkritisch als nicht ganz so ‚glatt und doppelzüngig‘ wie die

anderen Österreicher, aber – offensichtlich wegen seiner Teilnahme am Afrika-Feldzug – als einen Kälte ausstrahlenden Nazi-Offizier (S. 310). Matthiessen hingegen meint, dass Wandruszka, der während seiner Internierung in Amerika amerikanische Geschichte studiert hatte, ‚schon lange nationalsozialistischen Ideen entwachsen‘ und ein ‚katholischer Humanist im besten Sinn‘ sei (S. 314). Beeindruckt ist er vom Widerstandskämpfer Fritz Molden und vom Außenminister Karl Gruber.

Die Sammlung endet mit einem positiven Postskript, den langen Blog-Eintragungen von Emily Schneider. Als Austauschstudentin, die nach ihrer Ankunft kein Deutsch konnte, es sich aber schnell aneignete, arbeitete sie im Sommer 2007 als Hilfskraft auf Bauernhöfen in Oberösterreich, Salzburg und Niederösterreich und besuchte auch Wien. Ihre Begeisterung für Land und Leute gipfelt in der Feststellung, dass der völlig neue Zugang zum Leben und die andere Kultur ihren weiteren Lebensweg bestimmen würden.

Trotz der aufgezeigten Einschränkungen und Probleme, von denen sich etliche in einer zweiten Auflage beseitigen ließen, ist es den Herausgebern wieder gelungen, eine eindrucksvolle Sammlung zusammenzustellen, die dem Zeit-, Sozial- und Kulturhistoriker, aber auch dem geschichtsinteressierten anglophonen Laien einzigartige, authentische Dokumente bietet, die Österreichs dramatische Entwicklungen im 20. Jahrhundert beleuchten und bedeutende Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft und Kunst lebendig werden lassen.

Das Schlusswort soll der Diplomat Bartlett haben, der in Bezug auf die tragischen 1930er Jahre vor jeder selbstgerechten Verurteilung, wohl auch durch Nachgeborene, warnt: „How easy, I thought, for us in Great Britain to be scornful of Austria’s power of resistance, superior about Dollfuss’s failures, and, to put it bluntly, so bloody smug. How easy, and how unfair“ (S. 196).

Manfred Draudt

Peter Eschberg: *Nestroy bleibt!*. Wien: Edition Steinbauer 2012. 143 Seiten. 6 Abbildungen. ISBN 978-3-902494-60-3. € 19,50.

Über den Titel mag man streiten. Immerhin gibt er bereits Antwort auf die Fragen: heute Nestroy spielen, warum Nestroy spielen, und wie? Er ist als Appell zu lesen. Ob man „heute“ Nestroy spielen könne, solle oder müsse, ist schon früher gefragt worden und hat zu unterschiedlichen Antworten geführt.<sup>1</sup>

Peter Eschberg, 1936 in Wien geboren, spielte an den Münchner Kammer spielen, am Theater in der Josefstadt, am Schauspiel Frankfurt, an der Freien Volksbühne Berlin und der Schaubühne Berlin, war Regisseur in Köln und Lei-

1 ‚Nestroy-Inszenierung in unserer Zeit‘ [Schwarz, Lindtberg, Schenk, Matiassek, Hering], *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 473, 4. August 1968, S. 51 f.; diese und andere Statements sind auch auf [www.nestroy.at](http://www.nestroy.at) unter „Forschungsbeiträge“ einsehbar.

ter des Schauspiels in Bonn (1981–1991) und Frankfurt am Main (1991–2001), wo er auch Nestroy inszenierte. Er weiß also, worüber er in seiner engagierten bis polemischen Kritik („möglichst ohne Kränkung für einzelne erwähnte Personen“, S. 7) am modischen Regietheater spricht, die er als „Meinungsäußerung eines Theatermenschen, der sich [...] mit Brauch und Missbrauch im Umgang mit Nestroy beschäftigt hat“ (S. 6), verstanden wissen will. Er konstatiert, Nestroy sei von den Spielplänen, besonders der deutschen Bühnen, verschwunden, weil es keine geeigneten Schauspieler und Regisseure gäbe, die seine Satire und Sprachkunst verstünden. Er beruft sich auf Karl Kraus' Urteil, Nestroy werde durch die verfehlten Bemühungen seiner „Nachwelt“, die seinen Text wiederhole, ohne ihn zu kennen, zur Unkenntlichkeit verspielt.<sup>2</sup> Freilich ist der Einfluss von Kraus' Nestroy-Verständnis (vgl. auch S. 86–90: „Karl Kraus und Nestroy“) ebenso kritisch zu beleuchten wie die dokumentierte Regie- und Spielpraxis selbst. Eschberg folgt einem verkürzten Kraus-Verständnis, wenn er Nestroys „sarkastische Darstellung der menschlichen Dummheiten“ (S. 96) für zeitlos hält und behauptet, alle Modernisierungsversuche seien „an der perfekten Sprache und der nur geringen Bedeutung“ gescheitert, „die das optische Theaterverfahren und der dramatische Rahmen für Nestroy haben“ (S. 29), obwohl er um die „ursprüngliche mimische Kraft“ (S. 36) der Schauspieler weiß und von ihnen eine Annäherung an den „theatersüchtigen“ (vgl. S. 39) Nestroy fordert. In Nestroys Theater seien die „Schauspieler lustvolle Darsteller ihrer Rollen“ (S. 38) gewesen. Das finde man nur noch selten; eigentlich gebe es keine Nestroy-Schauspieler mehr.

Seine Beispiele sind – „naturgemäß“ möchte man mit Thomas Bernhard sagen – nicht frei von Polaritäten und scharfen Akzentuierungen, wenn er z. B. Karl Paryla über Josef Meinrad stellt, oder in der Abrechnung mit dem fehlgeleiteten Regietheater, das „leider sogar das Überleben der Theaterkunst“ (S. 55) riskiere. Dies gelte gleichermaßen für die regiebesessenen Verhunzer wie für die gedankenlosen Verharmloser. Eschberg weist dabei auf die Diskrepanz zwischen theoretischen Überlegungen und tatsächlicher Spielpraxis bei Leopold Lindtberg<sup>3</sup> und Otto Schenk<sup>4</sup> hin.

Nach einer kurzen Erörterung von Nestroys Grundthema, der „Verstellung“ und ihrer Bloßstellung, und einer Charakteristik von Nestroys Theaterkunst, die er in eine Reihe mit der Shakespeares und Molières rückt und die hohe Anforderungen an die Schauspieler stelle, führt er seine Beobachtungen in Kapiteln über Attila Hörbiger, Karl Paryla und Otto Tausig aus.

2 Karl Kraus, ‚Nestroy und die Nachwelt‘, *Die Fackel*, Nr. 349/350, Mai 1912, S. 1–23, hier S. 3.

3 Vgl. Anm. 1, ferner: Leopold Lindtberg, ‚Nestroy gehört den Komödianten‘, in: *Nestroy gehört den Komödianten. Salzburger Nestroy-Gespräche 1977*, hg. von Gustav Pichler (Österreich-Reihe, Bd. 391/392), Wien 1978, S. 9–25; ders., ‚Dialektischer Cancan: Johann Nepomuk Nestroy [1968]‘, in: ders., *Reden und Aufsätze*, hg. von Christian Jauslin, Zürich, Freiburg i. Br. 1972, S. 95–100.

4 Vgl. Anm. 1, ferner: ‚Otto Schenk und Johann Nestroy. Ein Gespräch‘, in: Programmheft Theater in der Josefstadt 2007/08: Johann Nestroy, *Unverhofft*.

Attila Hörbiger sei mit einer „urtümlichen Einfühlungskraft [...] keine Handbreit von Nestroys Vorgaben“ (S. 46) abgewichen. Er und sein Regisseur Karl Paryla seien „in kongenialer Weise mit der gleichen Nestroy-Nähe ausgestattet“ (ebd.). In Paryla („ein zweiter Nestroy“, S. 58) sieht Eschberg „wahrscheinlich den größten Nestroy-Erben“ (S. 45), als Schauspieler und auch als Regisseur, und lobt seine Kunst der Coupletgestaltung.<sup>5</sup> Hier hätte man auch gerne etwas über die Musik in den Nestroy-Possen, ihre integrale Funktion und die heutige theatrale Umsetzung erfahren. Parylas Inszenierungen dürften „den Nestroyschen Uraufführungen wohl am nächsten gekommen sein“ (S. 68), meint Eschberg und versteht nicht, dass die Wiener Theater sich mit Parylas Arbeiten so schwertaten und Nestroy lieber „als vergnüglich-sentimentalen Unterhaltungsautor“ (ebd.) behandelten, wofür vor allem Josef Meinrad stehe; dieser, „zweifelloos ein guter Schauspieler, machte aus Nestroy einen gemütlichen Spaßmacher mit viel verlängerter Menschlichkeit und ohne Absicht, jemandem weh zu tun. [...] Der gemütlich ‚menschelnde‘ Meinrad war dem Wiener Publikum also lieber als der Rebell und große Komödiant Karl Paryla. Darüber hätte sich Nestroy halb totgelacht.“ (S. 68 f.)

Eschberg macht Meinrad für den „missverstandenen Nestroy“ mitverantwortlich, der sich weder gegen „pseudointellektuellen Purismus“ noch gegen „klamaukhafte Anbiederung“ (S. 76) wehren konnte; selbst ernst zu nehmende Regisseure wie Lindtberg und Schenk seien regelmäßig in die „Unterhaltungsfalle“ geraten. Ein „hauptsächlicher und nicht wieder gut zu machender Fehler“ sei die „Besetzung der Nestroy-Rolle“ (S. 78) mit Josef Meinrad gewesen.<sup>6</sup> Allerdings wird auch die fragwürdige komödiantische Inszenierung von *Der Zerrissene* mit Otto Schenk und Helmut Lohner bei den Salzburger Festspielen erwähnt. Eschbergs Feststellungen bedürfen tiefergehender Reflexion, insbesondere durch detaillierte Analysen der Inszenierungs- und Spielpraxis sowie der zumeist bearbeiteten Texte. Was er unter „Purismus“ versteht, wird nicht deutlich; die angestrebte Nähe zum authentischen Nestroy-Text kann wohl nicht gemeint sein.

Otto Tausig, mit dem Eschberg selbst Nestroy inszenierte, der „Nestroy auf völlig andere Weise interpretierte“ (S. 121) als Karl Paryla, nämlich „introvertiert“ (S. 122), ist für ihn eine Ausnahmeerscheinung.<sup>7</sup> So habe er den „Unglücksmenschen Weinberl“ in *Einen Jux will er sich machen* als „rettungslosen Verlierer [...] mit einem wahrlich verzweifelten Optimismus“ (S. 124) darge-

5 Vgl. Tonaufnahmen: *Couplets und Monologe* (Karl Paryla / Hans Kann), PPR 120 055; *Das is' a verrückte Idee. Couplets, Monologe und Lieder* (Sprecher u. a.: Josef Meinrad, Karl Paryla), Ed. Mnemosyne, Neckargemünd, ISBN 3934012159 [2001].

6 Zu Meinrads ‚Aufstieg‘ mit Nestroy vgl. auch Josef Meinrad, *Da streiten sich die Leut herum ...*, aufgezeichnet von Gerd Holler, Wien, München, Berlin 1995.

7 Vgl. auch Otto Tausig, *Kasperl, Kummerl, Jud. Eine Lebensgeschichte*. Nach seiner Erzählung aufgeschrieben von Inge Fasan, Wien 2005; Peter Gruber, ‚Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit. Ein Kasperl nach dem Holocaust. In memoriam Otto Tausig (1922–2011)‘, *Nestroyana* 32 (2012), S. 118–123.

stellt und eine „kathartische Selbsterkenntnis beim Publikum“ (ebd.) ausgelöst. Mit „einem nach innen gewandten Darstellungsstil“ (S. 127) habe er Nestroys Figuren gestaltet und sei dabei nie in Sentimentalität abgeglitten.

Ein größerer Abschnitt im Kapitel über den missverstandenen Nestroy ist der Rolle des Burgtheaters gewidmet; weder Regisseure noch Direktoren (Axel von Ambesser, Achim Benning, Josef Gielen, Paul Hoffmann, Claus Peymann, Klaus Bachler) hätten einen Sinn für Nestroy gehabt. Einzig dem Direktor des Volkstheaters, Gustav Manker, dem nur eine knappe Seite gewidmet ist, wird eine „intellektuelle und emotionale Beziehung zu Nestroy und seinen Stücken“ (S. 84) bescheinigt, seine Inszenierungsarbeit – mit einem spezifischen Nestroy-Ensemble (Hans Putz, Karl Skraup finden Erwähnung) – aber nicht ausführlich gewürdigt, insbesondere nicht Mankers Festhalten an möglichst wenig bearbeiteten Texten.<sup>8</sup>

Was die deutschen Bühnen angeht, nennt Eschberg die „wesentlichen Theater von München, Köln über Wanne-Eickel [ein nestroyanischer Witz Eschbergs?] bis Berlin und Hamburg“, die mit österreichischen Schauspielern „hoch gelobte Nestroy-Aufführungen“ (S. 92) zustande brachten. Aber nur „einige wenige Regisseure und Darsteller, die der Kunst Nestroys gewachsen sind“ (S. 91, Kap. „Nestroy im 20. Jahrhundert“), können vor seinem kritischen Auge bestehen. Erwähnt werden u. a. Oscar Fritz Schuh, Romuald Pekny, Leopold Rudolf, Hans Moser in der Scholz-Rolle. Robert Meyer, der die Tradition der potenten Darsteller hätte fortführen können, habe es vorgezogen, Direktor der Wiener Volksoper zu werden. Gern hätte man Eschbergs Meinung über Martin Kušejš *Höllenangst*-Inszenierung (2006) mit Nicholas Ofczarek erfahren.

Nestroy-Schauspieler wie Kurt Sowinetz, Fritz Muliar kommen nicht vor, ebenso wenig weitere Mitglieder des Nestroy-Ensembles – es gibt ja nicht nur einen „Nestroy-Schauspieler“ –, vor allem auch Frauen (z. B. Inge Konradi, Gusti Wolf, Hilde Sochor, Elfriede Ott). Welchen „Nestroystilen“ waren sie verpflichtet zwischen eingeschliffenem, falsch verstandenem „Biedermeier“ und modernistischer bis ideologischer Überakzentuierung? War den Schauspielern bewusst, dass und wie sie Nestroy spielten?

Zum Thema Bearbeitung spielt Eschberg auf Franzobels missglückten Auftrag eines „neuen“ *Lumpacivagabundus* für das Theater in der Josefstadt an, an einer Stelle („Stücke wurden zerhackt“, S. 94) auch auf Frank Castorfs Collage *Krähwinkel Freiheit* für das Burgtheater (1998), allerdings ohne Namen zu nennen. Gerade im Blick auf den unverstellten Nestroy hätte man die Bearbeitungsfrage weniger pauschal behandeln können, zum Beispiel mit dem Hinweis auf die viel gespielten Bearbeitungen von Hans Weigel mit ihrem zugleich fördernden wie verengenden Einfluss auf die Nestroy-Rezeption.

Als „Nachkommen“ (S. 102–120) Nestroys – im Geiste und im enthüllenden

8 Vgl. dazu umfassend Paulus Manker, *Der Theatermann Gustav Manker (1913–1988). Eine Spurensuche: Vater, Bühnenbildner, Regisseur, Prinzipal* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 6), Wien 2010.

Spiel mit der Sprache – sieht Eschberg Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Helmut Qualtinger und Peter Turrini. Er erwähnt auch „den ungewöhnlichen Poeten Ernst Jandl“ (S. 138).

Den Wiener Theaterpreis nach Nestroy zu nennen, hält er für „blasphemisch“ (S. 109). Dem und auch der Kritik an den Ritualen der Preisverleihung werden viele zustimmen.

Trotz der – zugegeben subjektiven – teils emphatischen, teils resignativen Bestandsaufnahme gibt sich Eschberg zum Schluss optimistisch („Die Herausforderung Nestroy zu spielen, wird auch in Zukunft talentierte Theaterkünstler auftauchen lassen“, S. 129) und flieht einstweilen in das „imaginäre“, „persönliche virtuelle Theater“ (S. 130–133), in dem Hörbiger als Knieriem, Paryla als Weinberl und Tausig als Schnoferl auftreten. Doch entzieht er sich im letzten Kapitel nicht der Beantwortung der Frage nach dem ‚richtigen‘ „theatralischen Umgang mit Nestroy“ (S. 134) und wiederholt seine Forderung, jegliche „Reduzierung auf oberflächliches Unterhaltungstheater“ (S. 137) zu vermeiden; gelungene Inszenierungen müssten „sich auf die Zeitlosigkeit großer Theaterliteratur verlassen“ (S. 139). Eschberg gibt den Anstoß zur weiteren Diskussion und Revision von Urteilen und Fehltritten, auch seiner eigenen. Die „absurde“ Frage, ob man Nestroy heute noch spielen kann, beantwortet er so: „Nestroy kann man spielen, Nestroy muss man spielen und Nestroy wird man spielen. Nestroy bleibt!“ – und warnt im selben Atemzug „vor dem Verlust der Seele des österreichischen Theaters“ (S. 140). Das ist ein ‚unheimlich starker Abgang‘, der dem Schauspieler und Regisseur Eschberg gestattet sei.

Nestroy-Zitate werden nach Otto Rommels sechsbändiger Auswahl (1948/49, Nachdruck 1962) gegeben, ein Beispiel dafür, wie auch kritische Regisseure an neuen Erkenntnissen, wie sie die HKA (1977–2010) bietet, vorbeisehen. Was Inszenierungen letztlich auch der Nestroy-Forschung verdanken, müsste einmal im Zusammenhang von Interpretations-, Inszenierungs- und Darstellungsgeschichte untersucht werden. Bei dieser Gelegenheit muss man auch mit Bedauern feststellen, dass sich die Theater recht wenig um den authentischen Nestroy-Text kümmern und selbst ambitionierte Programmhefte alte Klischees und ungeprüfte Urteile wiederholen.

Jürgen Hein

Achim Benning: *In den Spiegel greifen. Texte zum Theater*. Hg. und mit einem Essay von Peter Roessler. Wien: Edition Steinbauer 2012. 365 Seiten. Illustriert. ISBN: 978-3-902494-49-8. € 22,50.

Der Burgschauspieler und Regisseur Achim Benning, maßgeblich an der Gründung der Ensemble-Vertretung des Burgtheaters beteiligt und zum ersten Vertrauensmann des Ensembles in der Direktion gewählt, wurde vom Bundesminister für Unterricht und Kunst Dr. Fred Sinowatz zum Direktor des Wiener Burgtheaters bestellt und trat aufgrund des vorzeitigen Abgangs von Gerhard Klingenberg sein Amt ein Jahr früher als geplant, nämlich am 1. September 1976, an, mit dementsprechend verkürzter Vorbereitungszeit. Er blieb letztendlich zehn Jahre im Amt, gefolgt von Claus Peymann. Benning leitete dann das Schauspielhaus Zürich von 1989 bis 1992. Von 1993 bis zu seiner Emeritierung war Benning Universitätsprofessor für Regie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien (Max Reinhardt Seminar). Gemessen an ihrer Bedeutung kann die Direktionszeit von Achim Benning laut Herausgeber Peter Roessler als die am meisten verkannte Periode des Burgtheaters in jüngerer Zeit angesehen werden. (S. 42)

Der Titel des vorliegenden Bandes stammt aus einem Beitrag für das Programmheft zu *Professor Bernhardt*, Premiere am 9. Mai 1998 im Burgtheater (hier S. 171–176), und bezieht sich auf eine Kritik von Robert Musil über Theodor Reiks Schnitzler-Buch: „[...] Personen eines Dichtwerks wie lebende Menschen behandeln, ist die Naivität des Affen, der in den Spiegel greift.“ Und Benning: „Schauspieler leben mit Personen eines Dichtwerks wie mit lebenden Menschen – und was ist Inszenieren anderes als in den Spiegel greifen? – Und was ist Schreiben und Reden über Menschen und das Leben und das Theater anderes?“ (S. 176) Peter Roessler gibt in seinem Essay *Erkundungen* einen Einblick in die Intentionen Bennings und den kulturpolitischen Zusammenhang und findet eine gute Gliederung und Darstellung, wie die unterschiedlichen Anlass-Schriften einzuordnen sind. Der Schwerpunkt liegt auf dem Burgtheater und der Pressekampagne gegen die Direktion, vor allem, aber nicht nur durch die Kronen Zeitung; dem Spielplan – Václav Havel, damals Dissident und in seiner Heimat verfolgt, wurde intensiv als Hausautor gepflegt –; den Regisseuren und Schauspielern und der Engagementpolitik. Weitere größere Komplexe sind Bennings Tätigkeit am Schauspielhaus Zürich und seiner Lehrtätigkeit am Max Reinhardt Seminar in Wien gewidmet.

In den Burgtheaterspielplan wurden neben neuen Werken auch Dramen aufgenommen, die davor am Burgtheater nie oder lange Zeit nicht gespielt wurden. „Mit dem bewussten Rückgriff auf die nicht nur in der Geschichte des Burgtheaters vielfach vergessenen oder verkannten Autoren des modernen Dramas wurde für Benning eine Erkenntnis aus der Zeit seines Studiums praktisch wirksam. Als Student war er fasziniert gewesen vom Spielplan der Neuen Wiener Bühne, die viele dieser Autoren in Wien durchgesetzt hatte, und de-

ren Direktor Emil Geyer gewesen war, der später von den Nationalsozialisten ermordet wurde.“ (S. 23) Und dem hier in Zusammenhang mit der braunen Vergangenheit des Reinhardt-Seminars ein ehrendes Angedenken gezollt wird (z. B. S. 216–228 passim).

Die Schriften Bennings beziehen sich auf drei Komplexe: seine Burgtheater-Direktionszeit (1976–1986), Schriften das Schauspielhaus Zürich betreffend (bereits 1987 und dann 1989–1992) und nach einer zeitlichen Lücke wieder Wien (1998–2010). Alle Texte in diesem Band sind Anlasstexte. Benning schrieb an die 80 Texte zum Theater, wobei Stellungnahmen, Notate oder kürzere Vorworte zu Vorschauheften nicht mitgezählt wurden. (S. 7) Die meisten Texte beziehen sich auf Menschen, mit denen er jahrelang zusammengearbeitet hat, und sind meist einführende Würdigungen. Wir wissen nicht, wie viele solcher Anlassbeiträge er abgelehnt hat, die vorhandenen wirken oft liebevoll, berührend und vermitteln das Gefühl, ehrlich und keine Gefälligkeiten zu sein, das Lob ist nicht „gehudelt“. Wenn es aber nicht um Personen, sondern um die kulturpolitischen Aspekte des Theaters geht, dann wird mit einer spitzen Feder geschrieben, intellektuell und messerscharf, polemisch, aber nicht billig. Darin spürt man die persönliche Betroffenheit über die subjektiv zugefügte ungerechte Behandlung, aber auch, wie Benning bei faktisch Nachprüfbarem zu bleiben versucht. Es wäre zu wünschen, dass der Herausgeber einige bloß angedeutete oder nur indirekt erschließbare Namen von Personen oder Presseergebnissen (nicht nur in den *Erkundungen*) öfter aufgelöst und erläutert hätte, denn heutige jüngere Leser könnten das ohne Hilfe nicht mehr schaffen (z. B. S. 88 im Rahmen der Rede anlässlich der Verleihung der Josef-Kainz-Medaille 1980); auch eine genauere Analyse der Medien wäre nützlich gewesen.

Von Bennings Texten (einige Reden lagen bisher nur als Manuskripte vor) finden sich 55 im vorliegenden Band. Weitere 28 hier nicht aufgenommene werden im Anhang aufgelistet. Es sind also schon 83!! Schade, dass Bennings kurze Erklärung nach seiner Ernennung zum Direktor des Burgtheaters 1975 hier nicht komplett abgedruckt wurde.<sup>1</sup> (S. 344) Unter den vielen Beiträgen sei nur auf den jüngsten Vortrag eingegangen, der das Anliegen des ganzen Buches – glaube ich – gut zusammenfasst: eine Rede in der Österreichisch-Deutschen Kulturgesellschaft am 13. April 2010, betitelt „Das Burgtheater 1976–1986. Ebenbild und Widerspruch in der Kreisky-Zeit“. (S. 329–343) Hier geht es um eine rückblickende Rechtfertigung aus der Sicht des Direktors z. T. mit Hinweis auf das Werk *Burgtheater Wien 1776–1986. Ebenbild und Widerspruch. Zweihundert und zehn Jahre*, herausgegeben von Reinhard Urbach und Achim Benning,<sup>2</sup> in dem einige der hier abgedruckten Beiträge bereits vorkommen.

Viele Burgtheaterdirektoren haben Arbeiten zum Theater verfasst, die eher als Rechtfertigungsschriften denn als Theatergeschichtsschreibung zu werten sind, am bekanntesten ist vielleicht das vielzitierte Burgtheaterbuch von Hein-

1 Vgl. *Österreichischer Bundestheaterverband. Bericht 1974/75*, [Wien 1975], S. 68.

2 Erschienen Wien 1986.

rich Laube. Auch Benning ist sich dieser Problematik – und manchmal auch Peinlichkeit – bewusst (S. 330 f.), wobei in seiner Rede von 2010 gegenüber 1986 noch erschwerend dazukommt, „dass die damals frischen Erinnerungen an das unmittelbar Erlebte inzwischen gealtert und nun Erinnerungen an Erinnerungen geworden sind.“ (S. 331) Er kritisiert also die Methode, doch setzt er sie zum Teil selber ein und versucht sich dadurch zu distanzieren, denn er will seine Arbeit nicht als Vermächtnis, sondern als Auskunft gelten lassen. „Das öffentliche Gedächtnis bietet gerade in der Theaterstadt Wien, wo sogar Theatererlebnisse vererbt werden und man sich an Vorstellungen erinnert, die man gar nicht gesehen hat, keine zuverlässigen historischen Auskünfte. Außerdem ist das sogenannte ‚öffentliche Gedächtnis‘ noch stärker dem Gedächtnisschwund und der vorsätzlichen Amnesie ausgesetzt als das individuelle.“ (S. 332)

Das Wort „Krise“ ist ein immer wiederkehrender Topos durch die Burgtheaterjahrhunderte. In Bennings Direktionszeit wurden die „Untergangs-Prophezeiungen durch die begleitenden persönlichen Verunglimpfungen, politischen Diffamierungen und antideutschen Untergriffe wieder ‚attraktiver‘. [...] viele Journalisten schwiegen hörbar, wenige nahmen uns damals gegen diese Hasskampagnen hör- und nachlesbar in Schutz. Sigrid Löffler war eine von den wenigen – und wurde daraufhin prompt ihrerseits beschimpft.“ (S. 335) Hans Haider wird ebenfalls ausgenommen, „als er sich so ziemlich als einziger konkret und nachlesbar an die Havel-Zeit des Burgtheaters erinnerte und noch immer erinnert“. (S. 335) Der übliche Burgtheaterpessimismus sei in Thomas Bernhards *Holzfällen* kulminiert, in dem Bernhard sich von der Seele schrieb, dass er nicht Burgtheaterdirektor geworden war, sondern Benning es wurde, was zu dem Boykott führte. (S. 333)

Schon Bennings Vorgänger Gerhard Klingenberg wurde wegen des Engagements ausländischer Regisseure angepöbelt. (S. 334) Ein immer wiederkehrender Kritikpunkt besonders in der Direktionszeit Bennings waren die „DDR Regisseure“, z. B. Adolf Dresen. (S. 27–31) Etwa mit dem Ende der Kreisky-Regierung wurde Benning zum Reaktionsär. „Plötzlich wechselten fast alle Kämpfer und Kämpferinnen die Front und forderten mit demselben Fanatismus die Inthronisierung ihrer bisherigen Feindbilder. Die wurden flugs in Vorbilder umgekrepelt. Die Aggression verwandelte sich in inbrünstige Verehrung.“ (S. 336) Da war Amnesie, sogar aktive Amnesie vonnöten.

Das sollte aber nicht die positiven Erfahrungen schmälern im Zusammenhang mit den Theaterkollegen und vor allem jenem Teil des Publikums, welches das Burgtheater zum bestbesuchten Repertoiretheater des deutschen Sprachraums gemacht hatte. Zur politischen Unterstützung vor allem durch den Minister Fred Sinowatz meint Benning, dies sei „auch erinnerungswerter als die kriegerischen Attacken einiger Oppositionspolitiker, vor allem der FPÖ, aber leider auch der ÖVP (In der es allerdings sogar einen ‚Dissidenten‘ gab, der nun ein mutiger Verleger ist!), die sich als mutige Kämpfer an der Kulturfront

des Kalten Krieges verdient machen wollten“ (S. 337) – eine Verbeugung also vor Heribert Steinbauer, dem Verleger des vorliegenden Buches, aber auch eine Kritik an Friedrich Peter (FPÖ) und Erhard Busek (ÖVP).

Claus Peymann, für den alles Vorherige schlecht war und dem es sogar gelungen sei, die Beziehungen Bennings zu Václav Havel zu annektieren (S. 341), bediente sich exzellenter Öffentlichkeitsarbeit, ein Bereich, der bei Benning vernachlässigt worden war „aufgrund der antiquierten Überzeugung, dass das Theater über die Bühne und nicht über die Medien in die Öffentlichkeit zu wirken hat.“ (S. 342) Was aber ist ein erfolgreicher Direktor? Josef Gielen, nach Aussage von Annemarie Düringer aus 2003 (S. 246) vielleicht der letzte „ordentliche“ Burgtheaterdirektor (1948–1954), im Urteil von Achim Benning „ein intelligenter Theatermann von hohen Graden und zudem ein anständiger Mensch“, laut Berthold Viertel der anonymste Theaterdirektor (S. 333), war ein sehr erfolgreicher Direktor, aber nicht bei der Presse. Vielleicht sieht sich Benning selber so, zu still, weil es um Theater und sein Publikum ging und nicht um die veröffentlichte Darstellung.

Lesenswert, und wenn auch anlassgebunden, regen Bennings hier veröffentlichte Texte zur weiteren Befassung an, und die geschliffene Sprache bereitet zudem ein Lesevergnügen, weckt Interesse an einem Theater des Übergangs, das es laut Roessler in Vielem nicht mehr gibt. (S. 59)

Für die Leser der *Nestroyana* mag noch Folgendes von Interesse sein:

Im Gespräch mit Hans Haider in der *Wiener Zeitung extra* („Was irgendwie nicht passte, war DDR“) vom 7./8. April 2012 sagte Benning auch: „Nestroy ist für mich einer der großen Autoren des Welttheaters. Wäre er übersetzbar, stünde er in der Welt auf derselben Ebene wie Shakespeare und Molière.“ Benning inszenierte Nestroy am Burgtheater relativ spät: *Heimliches Geld, heimliche Liebe* 1985 – und nach seiner Direktionszeit *Umsonst* 1987, *Der Schützling* 1989 und *Einen Jux will er sich machen* 1996. Auffallend am vorliegenden Band ist, dass im Register nach Arthur Schnitzler am häufigsten Nestroy genannt wird. Es wäre zu fragen, ob und wieweit der damalige Dramaturg Reinhard Urbach, hervorragender Kenner Schnitzlers und Nestroys (und Raimunds), Einfluss hatte. Dass zumindest die namentlichen Erwähnungen Nestroys nicht zufällig sind, zeigt sich zum Beispiel an Bennings Züricher Direktionszeit: Im Vorwort zur sechsten Programmvorschau des Schauspielhauses Zürich 1991/92 heißt es (hier S. 163): „Nestroy ist übrigens der meistzitierte Autor in den Texten unserer Vorschauhefte. – Wir konnten ihn leider in diesen drei Jahren nicht spielen; aber die vielen Zitate sind ein Bekenntnis zu ihm und bekunden, dass uns dieser größte deutsche Komödienschreiber auf der Bühne fehlte und fehlt.“

Die Nestroy-Zitate sind ohne Akt- und Szenenangaben, beim Erschließen stellt sich die Frage: hat Benning nach der HKA, nach Rommel oder nach einem Brevier, vielleicht von Urbach, zitiert?? So zitiert er auf Seite 163 aus

*Nur keck!* eine Stelle der Philippine (III, 3), die aufgrund der Schreibweise aus HKA, *Stücke 34*, erschienen 1989, stammen dürfte, auf derselben Seite aus *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (III, 10) aus dem Schlussgesang von Leicht wohl nach Rommel. Bennings Beitrag, das Nachwort zur letzten Programmvorschau des Schauspielhauses Zürich unter seiner Direktion, lag mit 1991/92 also vor dem erst 1998 erschienenen Band *Stücke 8/II* der HKA mit *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Benning konnte ihn daher noch nicht kennen. Andererseits folgt auf Seite 311 (aus einem Vortrag von 2009) eine Stelle des Gottlieb aus dem *Schützling* (I, 6) – ein Stück, das Benning 1989 inszenierte – nicht in der Schreibweise des 2000 erschienenen Bandes *Stücke 24/II* der HKA. Ist das ein Indiz für den seltenen (?) Fall, dass ein Theatermann manchmal die HKA benützt? Man könnte Benning ja fragen, das wäre aber vermutlich unspöttlich.

Johann Hüttner

Hermann Bauer: *Nestroy-Jux. Ein Wiener Kaffeehauskrimi*. Wien: Gmeiner-Verlag 2012. 278 Seiten. ISBN 978-3-8392-1301-8. € 11,90.

„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?“ (*Stücke 18/I*, III, 15) Tja, gewusst haben sie es nicht zu Anfang, die Schauspieler der Laien-Theatergruppe vom Floridsdorfer Welttheater, womit sie sich den Jux erkaufen, der dem garstigen Profi-Regisseur Herwig Walters gespielt werden soll. Der Walters, den man engagiert hatte, um den *Jux* von Nestroy im Jubiläumsjahr besonders herausragend einzuüben, war nie zufriedenzustellen, hatte Ansprüche wie an die Burgschauspieler und erdreistete sich dann doch, bei einem Proben-termin, zu dem er selbst nicht pünktlich erschienen war, den Schüler Haslinger, der auch zu spät kam, an die Luft zu setzen. Das schreit förmlich nach einem Denkkzettel, den man natürlich in Nestroy'scher Manier zu geben gedenkt. Man will ihn bloßstellen und sich amüsieren. Die ganze Truppe verabredet sich daher zum nächst angesetzten Proben-termin beim Heurigen, soll der Regisseur nur antanzen und sich über die Nichtanwesenden wundern und ärgern. Um von seinem verdutzten Gesicht doch etwas mitzubekommen, sendet man den Fritz Stössl aus, der sich unwissend stellen, sich die Aufregung ansehen und schließlich beim Treffen im Stammcafé „Heller“ Bericht erstatten soll, wie der *Jux* Wirkung getan hat. Doch Stössl wartet auf Godot, denn der Chef der Theatergruppe erscheint seinerseits nicht. – Hatte er einen Zuträger von Informationen? Gar der ehemalige Regisseur und nun Schauspieler Glomser, der mit Walters auf der Schauspielschule befreundet war? Das wäre Verrat! Oder ist die Mimose Walters etwa beleidigt mit der Gruppe und deswegen nicht er-

schienen? Oder ist es gar ein Gegen-Jux von ihm selbst? Fragen kann man ihn nicht, denn er bleibt zunächst verschwunden. Als der Schauspieler Thomas Korber in Gesellschaft einer Kollegin beim nächtlichen Bad in der Donau – der Strizi darf einfach nicht fehlen – in ihn hineinschwimmt, besteht auch keine Möglichkeit zur Aussprache mehr, denn zu dem Zeitpunkt ist der Kopf der Gruppe schon eine Wasserleiche. Auf den Schock versammelt sich das Theaterteam um den Stammtisch im Café im Viertel. Man spekuliert über Selbstmord aus verletzter Ehre – wer so weit ist, sich mit Laien herumschlagen zu müssen, wie weit unten ist der schon? –, oder ist Walters im Rausch ertrunken? – war er doch dem Wein nicht abgeneigt. Oder läuft es doch auf Mord hinaus? Man spekuliert, aber nicht nur unter den Schauspielern, denen selbstverständlich die Polizei in Gestalt des geölten Kommissars Juricek auf den Leib rückt, sondern auch der gewitzte Leopold, der in seiner Eigenschaft als Kellner für alle Geschehnisse in der verlängerten Wohnstube seiner Kundschaft ein Ohr hat, kombiniert mit Vergnügen. Er tröstet sich damit kurzfristig über die Tatsache hinweg, dass sein gutes altes Kaffeehaus von der überambitionierten Chefin in Kürze in ein modernes Kunst- und Kulturzentrum umgebaut werden soll. Nicht zuletzt stürzt er sich aber aus sportlichem Ehrgeiz in die Ermittlungen. Er will schlicht Juricek um eine Nase voraus sein! Zuvörderst muss er aber seinem Freund Korber helfen, der gleich seinen Schauspielerkollegen natürlich unter Verdacht steht, den despotischen Walters beseitigt zu haben. Darin ist Leopold geübt, denn es ist nicht sein erster Fall, aber wie leicht öffnet man ja auch dem Ober des Vertrauens sein Herz. So kommt er mit Charme, Grips und scharfem Blick in Besitz von Indizien wie einer wertvollen Zigarre aus Walters' Besitz, die sich inzwischen beim Schüler Haslinger befindet, bekommt Wind von einem geheimen Treffen zwischen Walters und dem verschlossenen Ensemblemitglied Biedermann, enttarnt den toten Regisseur als Toupetträger und als schwerkranken Herrn Kalbfleisch, der nicht wenig Besitz zu vererben und überdies eine uneheliche Tochter innerhalb der Theatergruppe hat. Nicht nur das Opfer trieb also anscheinend ein Spiel mit den Identitäten und war mit sich nicht eins, jeder der Mitspieler hat eine oder mehrere Leichen im Keller. Wer hat nun aber Walters auf dem Gewissen? Leopold hat alle Puzzleteile vor sich liegen, bringt sie aber nicht in die richtige Reihenfolge. Gottlob ergibt er sich einmal dem Weinbrand – um weitere Informationen aus einem schweigenden Gast herauszutrinken – und bekommt im delirierenden Traumgewölk unerwartete Hilfe von Johann Nestroy. Der rät ihm, sich doch genau darauf zu besinnen, was Schauspieler für Menschen seien. Dass sie nicht das sind, was sie auf der Bühne spielen, ist klar, dass sie oft Rollen ins Leben übernehmen, leuchtet Leopold ein, doch dass ein Talent auf den Brettern, die die Welt bedeuten, auch eine Farce im Alltag entwerfen und bravourös meistern kann, das merkt er erst, als sein Freund aus der Vergangenheit ihn darauf stößt: „Was echt aussieht, kann falsch sein, und was falsch aussieht, hat oft grad z'Fleiß einen Pakt mit der Wirklichkeit g'schloss'n. Nix ist so, wie es scheint...“. In

sein Visier gerät eine der vermeintlichen Laienspielerinnen, die aber tatsächlich Schauspiel zusammen mit Walters studiert hat und so ihn studieren konnte und darüber hinaus die Kunst des Spiels perfekt beherrscht...

Herrlich kauzig und knifflig verstrickt, ist der Krimi von Hermann Bauer ein äußerst kurzweiliges Lesevergnügen. Zunächst äußerst verzwickt und undurchschaubar, klärt sich nach und nach, was die recht heterogenen Mitglieder des „Floridsdorfer Welttheaters“ an- und umtreibt. Die Figuren sind unglaublich lebensnah gezeichnet, und so manche Wiener Schrulligkeit, die der Liebhaber dieser Stadt an deren Bewohnern kennt und schätzt, blitzt auch im Buch immer wieder auf, so zum Beispiel beim knorrigen Pribil, der am liebsten in Zitaten spricht, oder beim ewigen Frauenhelden Korber. Waschechte Nestroy-Charaktere sind sie aber allesamt nicht. Sind sie vielleicht zu „modern“, doch zu arriert in ihrer jeweiligen Situation, ohne sich durch die schon wieder satirische Spießigkeit der Nestroy'schen Personage auszuzeichnen? Am ehesten kommt noch der garstige Walters dem nahe, denn hinter seiner Überheblichkeit und dem bissig-herablassenden Benehmen gegenüber den untergebenen Schauspielern verbirgt sich doch letzten Endes ein Kranker und Gebrochener, der sich noch einmal in seinem eigenen Jux auszuleben versucht, ehe es mit ihm zu Ende geht. Dass das schneller geht mit dem Ende und er in die eigene Falle tappen musste, macht ihn sogar noch ein wenig tragischer. Ansonsten nimmt der Charme des Kaffeehauses, seiner ländlich-liebenswürdigen Besitzerin und des gewieften Leopold einen sofort gefangen, wird dieser Ort auch für den Leser zur willkommenen Insel im Trubel der Anschuldigungen und Ermittlungen. Hier ist der Ort, wo alles zusammenläuft und man einfach einmal hockt, um die Gedanken setzen zu lassen. Man steigt mit Interesse in die vielfädige Geschichte ein und delectiert sich an den eindeutig mehr als zweidimensionalen Figuren. So kann Kleinstadtleben und Sterben in der Wiener Vorstadt sein. Man glaubt es dem Autor und ist aufs Höchste amüsiert. Der Jux zahlt sich für den Leser auf jeden Fall aus!

Valeska Weinrich

## Internationale Nestroy-Gespräche 2012 in Schwechat bei Wien

Die 38. Internationalen Nestroy-Gespräche (3. bis 7. Juli 2012) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich im 150. Todesjahr Nestroys dem Thema „Tod und Überleben bei Raimund und Nestroy“ sowie dem Wandel und der Revision des Nestroy-Verständnisses seiner „Nachwelt“, mit der Karl Kraus vor 100 Jahren scharf ins Gericht gegangen ist.

Ein paar Bemerkungen zur Einführung: Mit der Neuedition der Werke Raimunds und Nestroys ist auch das biografische Interesse im Kontext des kulturellen Feldes „Volkstheater“ wieder erwacht.<sup>1</sup> Die Neubewertung der überlieferten Zeugnisse führt zur Frage, ob und wie Dokumente schon „Leben erzählen“, wie wissenschaftliche und narrative Biografie im Widerstreit liegen können. Wie verhalten sich romanhafte Ausschmückung und „Lebensbilder“ zur historischen Faktizität und Authentizität? Was leisten Psychogramme oder „Sozialbiografien“ bei der Entdeckung intimer Individualität, der Verstricktheit in den Alltag, der Künstler-Bürger-Problematik, der Lebens- und Theaterrollen? Überspitzt könnte man sagen, Raimunds und Nestroys Biografie war das „Theaterleben“ – als Spiel und gesellschaftliche Praxis, Handwerk und Kunst. Insbesondere Nestroy lebte für das Theater, er lebte im und vom Theater, und schließlich „überlebte“ er durch das Theater.

Nestroys Angst-Syndrom angesichts verschiedener Formen der Unterdrückung in privaten und öffentlichen Kontexten und seine befreiende Überwindung im Spiel sind ebenso auffällig wie die vielen Bemerkungen in den Possen über den Tod und das Sterben.<sup>2</sup> „Tod und Überleben“ ist über die biografische Fermentierung des Werks – Raimunds Hypochondrie und Selbstmord, Nestroys Furcht vor dem Tod – und über die rezeptionsgeschichtliche Dimension hinaus auch eine wesentliche Thematik der Dramatik Raimunds und Nestroys, vom alltäglichen Überlebenskampf über das Hadern mit dem Schicksal und die Auseinandersetzung mit bedrohlichen übernatürlichen Mächten bis zu existentiellen Grenzsituationen. Zwei Liedstrophen, die nur wenige Jahre auseinanderliegen, zeigen eine gewisse Nähe:<sup>3</sup>

RAIMUND (1834)

*Der Verschwender*

Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub

Und zupft mich: Brüderl, kumm!

Da stell ich mich im Anfang taub

NESTROY (1838)

*Gegen Torheit gibt es kein Mittel*

Und is man auch in jeder Gfahr

Fest gstanden allemal,

Was nutzt's, 's vergeht a Handvoll Jahr,

- 1 Die Neuedition der Werke und Briefe Raimunds ist in Vorbereitung; die HKA Nestroy (1977–2010) liegt mit Nachträgen, Dokumenten und Register vollständig vor.
- 2 Vgl. Peter von Matt, „Nestroys Panik“, *Tagesanzeiger Magazin*, Zürich, Nr. 48, 27. November 1976, S. 7–17; auch in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München, Wien 1994, S. 134–148.
- 3 Vgl. Peter von Matt, „Von alter Unanfechtbarkeit [„Hobellied“]“, in: 8. *Frankfurter Anthologie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 79–81.

Und schau mich gar nicht um.  
Doch sagt er: Lieber Valentin!  
Mach keine Umständ! Geh!  
Da leg ich meinen Hobel hin  
Und sag der Welt Adje.

Dann kommt man doch zu Fall;  
's thut zu ein Ort der Weg ein führn,  
Der Ort, der heißt das Grab,  
Da kann man noch so ballanzieren,  
Da fällt man gwiß hinab.

Raimund experimentierte mit Ernst und Tragikomik. Viele Possen Nestroys haben eine dunkle Folie, es durchzieht sie eine Ernsthaftigkeit, welche die Lachen auslösende Komik bricht und auf die Kehrseite der Happy Ends anspielt. Possen haben mit dem (Über-)Leben zu tun; Sterben und Tod von Erblässern sind mehr als nur Komödienbedingungen („Nein, was 's Jahr Onkel und Tanten sterben müssen, bloß damit alles gut ausgeht –!“; kommentiert Weinberl das Happy End in *Einen Jux will er sich machen*); sie sind der dunkle Faden in der heiteren Textur. Der *Jux* ist eine der bedeutenden Possen, in denen es angesichts eines trister werdenden Alltags in Fremdbestimmung auch ums Überleben geht: „WEINBERL. 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?“ (*Stücke 18/I*, III, 15).

Galina Hristeva (Stuttgart, D) eröffnete die Schwerpunkt-Thematik mit „In Abgrund g'stürzt [...]'. Das Unheimliche in der Posse *Der Zerrissene* von Johann Nestroy“ und zeigte u. a. mit Sigmund Freud, wie Bedrohliches und Unbegreifliches in Spiel und komischer Verstellung für den Zuschauer inszeniert werden und „komisches Entsetzen“ erzeugen. Der „mit dem Tode beschäftigt[e]“, „zerrissene“ Herr von Lips erfahre im Kampf mit dem Unheimlichen und im Sturz in den „Abgrund“ eine heilsame Therapie, wobei das Publikum verschiedene Formen des Lachens erlebt und so Verdrängtes bewältigen kann. Auf den biografischen Aspekt der Verdrängung des Sterbens bei Nestroy wurde ebenso eingegangen wie auf den Zusammenhang von Erotik und Tod.

Henk Koning (Putten, NL) lenkte mit „Tod und Überleben bei Nestroy oder die Seinsfragen eines unsicheren Humoristen“ den Blick auf metaphysische, theologische und religiöse Aspekte in Leben und Werk, die Vergänglichkeit, Unsicherheit, Folgen des Aberglaubens und Skepsis thematisieren. Allerdings hat die Zensur dem „Humor“ auch Grenzen gezogen.

Michaela Bachhuber (Bayreuth, D) referierte über „Unmöglichkeit und Möglichkeit des Überlebens in einer Gesellschaft der Determination bei Nestroy und Büchner“. Sie verglich Woyzecks Rolle in Hierarchien und Machtverhältnissen mit der des Titus in *Der Talisman*, die durch soziale Mobilität gekennzeichnet sei, und machte auf eine sexualgeschichtliche Komponente aufmerksam: Die Posse lässt den potenten Mann überleben, während der „impotente“ Woyzeck untergehen müsse.

Die Diskussionsrunde zur Schwächeren Inszenierung von *Einen Jux will er sich machen* (40. Nestroy-Spiele) unter der Regie von Peter Gruber beschäftigte sich zunächst mit unterschiedlichen historisch-philologischen Lesarten und heutigen theaterpraktischen Spielarten. Dabei wurde die Verschärfung des Problems – Weinberl kann sich nicht einmal mehr einen „Jux“ leisten – und

damit die besondere Akzentuierung des fragwürdigen Happy Ends angesichts der aktuellen sozialen Situation, für die Peter Gruber prägnante Beispiele gefunden hat, als eine heutige Inszenierungsmöglichkeit des Textes verstanden. Besonders gelungen erschien die Visualisierung der Warenwelt, die den Menschen ausbeutet und die „Gränze zwischen Knechtschaft und Herrschaft“ (*Stücke 18/I*, I, 13; Hegel)<sup>4</sup> so zieht, dass am Ende nicht nur das „verfluchte Kerlbewußtseyn“ (I, 13) ausbleibt, sondern als Ergebnis tiefe Enttäuschung und Resignation im ‚Immer-so-Weitermachen-Müssen‘ bleibt.

Die zweite Diskussionsrunde zum Thema „Nestroy und die Nachwelt: 1862 – 1912 – 1962 – 2012: Komödiantentum oder moderne Satire“ leitete ein Grundsatzreferat von Stefan Hulfeld (Wien, A) über „Kraus und die Folgen“ ein. Er skizzierte das kulturpolitische Spannungsfeld, in dem Kraus' Essay steht, und seine Folgewirkungen, die zur neuen Sicht auf Nestroy als Satiriker und zu seiner Kanonisierung führten. Zugleich habe aber Kraus' konservativer Theaterbegriff, der das Rhetorische (Sprachkunst) gegenüber dem Körperlichen (Spielkunst) überbetone, andere Zugänge zum Komödianten Nestroy verstellt.<sup>5</sup> In der Diskussion zeigte sich, wie Kraus sein Verständnis von Literatur, Satire und Theater auf Nestroy projiziert hat.

Alessandra Schininà (Catania, I) lenkte mit „Bei uns stirbt man im Ernst [...]“ – Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichen Brutalität in *Hauptling Abendwind*“ den Blick auf die von Nestroy verstärkte sozialkritische Dimension des Kannibalismusthemas und seiner auch sexuellen Implikationen. Schließlich sei die Operette (Theaterzettel: „Faschings-Burleske“) auch eine Auseinandersetzung mit dem Tod.

Nestroy lebt und überlebt in seinem Theater, aber auch durch seine Biografen. W. E. Yates (Exeter, GB) stellte sein neues Buch vor,<sup>6</sup> das vor allem den Komödiendichter herausstellen will und zur Rekonstruktion der Lebensspuren Selbstzeugnissen Dominanz einräumt und statt Mutmaßungen Bezüge zwischen Werk und Lebensdokumenten herausarbeitet. Charakteristisch für Nestroy sei das wechselvolle „Nebeneinander“ von (Privat-)Leben und Theaterleben. Der Mensch und Satiriker – als „Realist“ –,<sup>7</sup> die Skepsis des enttäuschten Idealisten und die Herzengüte seien durchaus keine unversöhnbaren Gegensätze. Nestroys Stammbucheintragung „[...] bin Dichter nur der Posse“ sei ebenso erhellend wie missverständlich und bedürfe der Interpretation.<sup>8</sup>

4 Vgl. Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys* (Ars Poetica, Studien, Bd. 11), Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 152.

5 Vgl. auch Peter Eschberg, *Nestroy bleibt!*, Wien 2012, der in seiner Abrechnung mit dem modernen Regietheater am Sprachkünstler und Satiriker Nestroy festhält.

6 W. Edgar Yates „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie* (Quodlibet, Bd. 11), Wien 2012.

7 Vgl. Ritchie Robertson, ‚Nestroy's Dickensian Realism‘, *Oxford German Studies* 40 (2011), S. 270–284.

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

Andrea Hanna (Belfast, GB) verglich unter der Perspektive „Das Überleben des Unangepassten“ Ferdinand Eberls Kaspar in *Die Perücken in Konstantinopel* (1788) und Nestroys Titus, wobei sich im Perückenspiel als Mittel der Anpassung bei letzterem noch Spuren der „Kasperl“-Komik zeigten.

Ein weiterer Schwerpunkt war Ferdinand Raimund gewidmet. – Daniel Ehrmann (Salzburg, A) untersuchte unter dem Titel „Et in Arcadia ego. Konfigurationen des Letalen in Ferdinand Raimunds Original-Stücken“ Möglichkeiten der Todesthematik im „Lachtheater“, u. a. Narrativierung, Spiegelung (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), Akzentuierung von Vergänglichkeit, Metaphorisierung und Allegorisierung, Entschärfung der Suizidproblematik (*Der Verschwender*).

Der Zusammenhang von Werk und Biografie war ein Aspekt im Vortrag von Harald Gschwandtner (Salzburg, A): „Vor mir, mein gnädiges Fräulein, liegt das Gehirn eines unschuldigen Hundes im Spiritus“. Adolf Muschgs Erzählung vom Tod Ferdinand Raimunds“. Im Kontext von Moral und Ästhetik, Wahnsinn und Genie interpretierte er Muschgs „Spiegel-Therapie“ an der Schnittstelle von Fiktion und Biografie in diesem Schreibexperiment („wie ich Raimund für mich sterben ließ“), wobei er auch eine neue Sicht auf Raimunds Künstlertum eröffnete.

Welche biografische Wissenserzeugung oder Legendenbildung dichterische Lebensbilder leisten, demonstrierte Marion Linhardt (Bayreuth, D): „der dritte Act dagegen, wo Raimund dem Wahnsinn verfällt und auf der Scene stirbt, ist [...] nur für Theaterbesucher mit besonders starken Nerven berechnet“ – Lebens- und Todesdeutungen in den Raimund-Stücken von Carl Elmar, Julius Reuper und Heinrich Jantsch/Alexander Calliano“. Die Darstellung reicht von der Raimund-Kopie über „Alt-Wien“-Klischees bis zu naturalistischer Psychologisierung, wobei Raimunds Tod auch als Übergang in die Unsterblichkeit thematisiert wird.

In der Sektion „Funde, Fragen, Berichte“ informierte Matthias J. Pernerstorfer (Wien, A) am Beispiel eines wiedergefundenen Drucks („Hier liegt nun die saubre Frau“. Zu Ende und Nachleben der versoffenen Gouvernante“) über Recherchen zu Texten und Aufführungsmaterialien in böhmischen Schlossbibliotheken und benannte Forschungsdesiderate.<sup>9</sup> Eine Digitalisierung der Texte und Theaterzettel aus diesen Beständen – wie überhaupt für das gesamte Wiener Volkstheater – ist äußerst wünschenswert.

Marc Lachenay (Valenciennes, F) stellte französische Raimund-Übersetzungen vor: „Vom *Verschwender* (1834) zu *Le Prodigue* (1992)“ und kommentierte Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Übertragung der differenzierten Sprache in Raimunds Stücken ins Französische.

Olaf Briese (Berlin, D) wandte sich dem „intertextuellen und kulturellen

9 Vgl. *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, hg. von Alena Jacobcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien [im Druck].

Transfer“ am Beispiel von „Staberl“ und „Berliner Eckensteher“ zu und erörterte die komplizierte Urhebererschaft (Bäuerle, Holtei, Beckmann, Glaßbrenner) der Figur „Nante“ im Kontext der Entwicklung der Berliner Posse von der „Pöbelkomik“ zur „Volkspoesie“.<sup>10</sup>

Eine Exkursion unter der Leitung Otmar Nestroys (Graz, A) führte nach Sopron in Ungarn (früher: Ödenburg), wo Raimunds schauspielerische Karriere begann und auch Nestroy zu Gast war; dazu lagen schriftliche Informationen über „Raimund und Nestroy in Ungarn“ von Gábor Kerekes (Budapest, H) vor.

Jürgen Hein

### „Unerwartete Entdeckungen“ – Bericht zur internationalen Tagung zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts anlässlich des 70. Geburtstages von Walter Obermaier

Zu Ehren von Walter Obermaier, dem langjährigen Leiter der Handschriften-sammlung und späteren Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute Wienbibliothek im Rathaus), fand am 27. und 28. September 2012 in der Musiksammlung der Wienbibliothek eine in Kooperation mit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft organisierte Tagung statt. Da sich Obermaier insbesondere um die österreichische Literatur des 19. Jahrhunderts – zu nennen sind hier vor allem Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy und Daniel Spitzer – große Verdienste erworben hat, luden die Organisatorinnen Julia Danielczyk und Ulrike Tanzer langjährige Gefährten, Kolleginnen und Kollegen Walter Obermaiers, darunter die Hauptherausgeber der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, ein, um über „unerwartete Entdeckungen“ aus diesem Bereich zu sprechen.

Alfred Pfoser, stellvertretender Direktor der Wienbibliothek im Rathaus, Karl Zimmel, geschäftsführender Vizepräsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, und Bernhard Denscher, Leiter der Kulturabteilung der Stadt Wien, eröffneten das Programm mit Gratulationen an Walter Obermaier. Sie betonten in ihren Reden nicht nur das exzellente Fachwissen des Geehrten, sondern auch seine außergewöhnliche Hilfsbereitschaft und Kollegialität.

Als Eröffnungsredner widmete sich Hans Höller (Salzburg) mit Franz Grillparzer und Adalbert Stifter zwei Exponenten der österreichisch-habsburgischen

<sup>10</sup> Vgl. auch Jürgen Hein, „Knieriem – Valentin – Nante oder Metamorphosen des Humors“, in: *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption*. Beiträge zum Nestroy-Kolloquium Bad Ischl 31. Mai 2008, hg. von Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 10), Wien 2010, S. 62–85; Bernd Balzer, „Berlin, Berliner und Berlinern im Trauerspiel und in den Possen Holteis“, in: *Karl von Holtei (1798–1880). Leben und Werk. Fragestellungen – Differenzierungen – Auswertungen*, hg. von Leszek Dziemiánko und Marek Hańub, Leipzig 2011, S. 165–179.

Dichtung des 19. Jahrhunderts. Höller definierte dieses als „Jahrhundert des Verborgenen“ und erklärte dies anhand der beiden Autoren, deren Werk nicht zuletzt durch die verdrängende Wirkung der Zensur und das Ausblenden von als bedrohlich empfundenen gesellschaftlichen Veränderungen geprägt ist. Die Wiener Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler ging ebenfalls auf Franz Grillparzer ein, zu dem, wie die Referentin mit Bedauern feststellte, keine aktuelle wissenschaftliche Ausgabe vorliege. Sie zeigte anhand des Trauerspiels *Sappho*, wie Grillparzer im Bemühen um komplexe Frauenrollen sowohl gängige gesellschaftliche Rollenzuschreibungen als auch die im 19. Jahrhundert weithin etablierten Rollenfächer unterließ – was zwangsläufig zu Schwierigkeiten bei einer adäquaten Besetzung der Figuren führte. Anhand der Entstehungsgeschichte des I. Aktes von *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* unterzog Jürgen Hein (Münster) Ferdinand Raimunds Autobiografie sowie die Beurteilung seiner künstlerischen Leistung in der Forschung einer kritischen Prüfung. Auch wenn Heins Ausführungen keine eindeutige Klärung der Frage nach dem Anteil von Raimund bzw. Karl Meisl brachten, so gaben sie doch einen interessanten Einblick in die Komplexität der Textproduktion am Theater in der Leopoldstadt. Ausgehend vom Nachlass des jüdischen Autors Victor Léon skizzierte Barbara Denscher (Wien) die Geschichte der *Lustigen Witwe*, der ersten weltweit erfolgreichen Operette, und stellte diese dem tragischen Schicksal des Librettisten gegenüber, der 1938 Berufsverbot erhielt und dessen Verdrängung aus dem kulturellen Gedächtnis bis heute Wirkung zeigt. Der Vortrag bot auch Gelegenheit, auf die großen Verdienste Walter Obermaiers in Restitutionsfragen hinzuweisen. W. Edgar Yates (Exeter) referierte zum Thema „Nestroy – Was alles nicht in der Biographie steht“. Trotz der Fülle an Briefen, privaten Dokumenten und Rollenverzeichnissen mit Tagebuchaufzeichnungen bleiben offene Fragen, denen Yates ein Stück weit nachspürte. Die persönlichen Aufzeichnungen Nestroys spiegeln das Ungleichgewicht zwischen Theater- und Privatleben wider und geben nur wenig Aufschluss über seine Lektüre, Nestroys schwere Krankheit und seine Todesfurcht. Über „Regionale Sprachakzente bei Raimund und Nestroy und die unsichtbare Zensur“ referierte Johann Hüttner (Wien) und bezog sich dabei auf das Preußische, Schwäbische, das „Böhmakeln“ und „Jüdeln“. Er ging von Therese Krones' Darstellung der Jugend in *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* aus, wo der preußische Akzent durch die Sprache der Schauspielerin bedingt war, und brachte in der Folge Beispiele für die Wirkung der Zensur oder des Aufführungsortes auf die sprachliche Färbung (pseudo-)dialektaler Passagen.

Ein Höhepunkt der Tagung war das Gespräch zwischen Hubert Christian Ehalt, Wissenschaftsreferent der Stadt Wien, und Walter Obermaier, bei dem aus dem Nähkästchen geplaudert werden durfte. Der Jubilar erzählte von seinem persönlichen Werdegang und dem wissenschaftlichen Dienst in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Rückblickend betonte Obermaier vor allem die Freude an der Arbeit mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Zum Schluss

schilderte Obermaier Erinnerungen an zwei unerwartete Entdeckungen bzw. glückliche Zufälle – den Fund von Briefen des Bruders von Franz Schubert, Ferdinand, im Nachlass des Feuilletonisten Ludwig Speidel und Friederike Mayröckers Schenkung ihrer Vorarbeiten und des Manuskripts zu *Die Abschiede*, die ausschlaggebend für die Entstehung des Mayröcker-Archivs in der Bibliothek waren.

Norbert Bachleitner vom Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien verglich Eugène Sues Romane mit deren Bearbeitungen, Nestroys *Zwei ewige Juden und keiner* und *Kampl*. Er betonte, dass Sue Missstände direkter anspreche und konkrete Lösungsvorschläge biete, wohingegen Nestroys Position (aufgrund der Zensur) stets doppeldeutig bleibe(n müsse) – und zog den kontroversiell diskutierten Schluss, dass die Romane deshalb progressiver seien. In einem Doppelvortrag von Oskar Pausch, dem ehemaligen Direktor des Österreichischen Theatermuseums, und seiner Schwester Helene Kurzel-Runtscheiner wurde eine humoristische Einlage in Form einer barocken Kammerkantate geboten. Pausch trug die Secco-Rezitative vor – Informatives zu den im Österreichischen Theatermuseum liegenden Gründungsakten des Burgtheaters. Frau Kurzel-Runtscheiner übernahm die Arien der Kammerkantate und gab anekdotenhaft Auszüge dieser Akten zu Bühnenalltag, Theaterbau, Zettelträger und Lampenputzer wieder. Abschließend referierte Julia Danielczyk, stellvertretende Leiterin der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, über die Gründung des Literarischen Vereins in Wien durch Karl Glossy und Helene Bettelheim, die Aktivitäten weiterer beteiligter Personen, allen voran August Sauer und Jakob Minor, sowie die Förderung der österreichischen Literatur durch die Publikation der Reihe *Schriften des literarischen Vereins Wien*.

Der zweite Tag der Veranstaltung wurde von Karlheinz Rossbacher (Salzburg) mit einem Bericht über den Fund eines Gedichtbandes von Theodor Meynert eröffnet. Dieser war Anlass für die nähere Beschäftigung Rossbachers mit dem dichtenden Spezialisten für Psychiatrie und Gehirnanatomie. Meynerts Arbeit an einem Entwicklungs- und Funktionsmodell für das menschliche Gehirn war wegweisend, doch ein Teil des Gehirns – der „innerste, und älteste Teil, ein dunkler Fleck“ – wurde von Meynert lyrisch-metaphorisch beschrieben. Im Anschluss referierte der Historiker Ferdinand Oppl (Wien), ehemaliger Direktor des Wiener Stadt- und Landesarchivs, über „Die Entdeckung der Wiener Landschaft im 19. Jahrhundert“ anhand einer vergleichenden Beschreibung von Landkarten, Gemälden und dem Franzisziätschen Katasterplan. Die Verbesserung der Verkehrsinfrastruktur, besonders der Ausbau der Eisenbahn, erhöhte die Mobilität der Bevölkerung und veränderte den Blick auf die Landschaft. Auch Jozef Tancer (Bratislava) beschäftigte sich – aus germanistischer Perspektive – mit der Poetik des Malerischen in einer Beschreibung einer Reise von Wien nach Pressburg durch Franz Sartori im Jahre 1806. Die pittoreske Darstellung der Welt in Reiseberichten von 1800

und die Reise als Bilderjagd standen im Fokus der Betrachtung. Matthias J. Pernerstorfer (Wien) ging von mehreren unerwarteten Entdeckungen im Rahmen von theaterhistorischen Forschungen in böhmischen und mährischen Schlossbibliotheken aus und versuchte, die strukturellen Voraussetzungen für die hohe Wahrscheinlichkeit zu erklären, in diesen Institutionen zu Theater und Literatur fündig zu werden. Hermann Böhm berichtete über „Unwiederbringlich Verlorenes und überraschend Aufgefundenes“. Er dokumentierte materialreich die Geschichte von Nestroys Nachlass und illustrierte damit die vielfältigen Möglichkeiten, wie ein Bestand zersplittert und (teilweise) wieder zusammengeführt werden kann. Dass Nestroys Beispiel keinen Einzelfall darstellt, zeigten die Ausführungen über weitere Nachlässe der Wienbibliothek von Raimund, Grillparzer und Kraus. Die Tagung schloss mit einem Vortrag Ulrike Tanzers (Salzburg) über zwei Briefeditions-Projekte an der Universität Salzburg, die Walter Obermaier von Beginn an mit Rat und Tat begleitet hat. Es handelt sich um Briefe Marie von Ebner-Eschenbachs und Ferdinand von Saars, die im Nachlass der Lyrikerin Josephine Freiin von Knorr aufgefunden worden sind. Die 57 Jahre andauernde Korrespondenz von Ebner-Eschenbach und Knorr sowie die 400 Briefe und Karten Saars an Knorr sind bisher von der Forschung unbeachtet geblieben.

Die Tagung bot ein breit gefächertes Panorama unterschiedlicher Zugänge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts, das deutlich machte, wie unerwartete Entdeckungen und unvorhersehbare Wendungen Perspektiven eröffnen und neue Impulse geben können. Eine Publikation der Tagungsbeiträge soll im Verlag Lehner erscheinen.

Nora Gumpenberger

### **Internationale Tagung in Valenciennes (Frankreich): „Les relations de Johann Nestroy et d’Arthur Schnitzler avec la France“**

Die Universität Valenciennes nahm den 150. Todestag Nestroys und den 150. Geburtstag Schnitzlers zum Anlass, den beiden österreichischen Künstlern ein zweitägiges Symposium zu widmen, dessen thematischer Schwerpunkt – Nestroys und Schnitzlers Beziehungen zu Frankreich – den Fokus auf ein Spezialkapitel der literatur- und theaterwissenschaftlichen Forschung richtete: Interkulturelle Bezüge, Wechselwirkungen und Transferprozesse standen im Mittelpunkt der am 11. und 12. Oktober 2012 in Valenciennes präsentierten Forschungsergebnisse, die sowohl Fragen zu Werk und Werkgenese als auch Aspekte der übernationalen Rezeption berührten.<sup>1</sup>

1 Dieser Bericht konzentriert sich auf die Johann Nestroy gewidmeten Referate der Tagung. Mit Aspekten der Beziehung Arthur Schnitzlers zu Frankreich befassten sich Vorträge von Audrey Giboux (Paris, F), Frédéric Teinturier (Metz, F), Wolfgang

Dem – im Zusammenhang mit Nestroys Werk naheliegenden – Thema der Vorlagenbearbeitung widmeten sich gleich mehrere Beiträge: Jürgen Hein (Münster, D) bot einen Überblick über die erstmals in der neuen Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe dokumentierten Adaptionsprozesse, wobei er verdeutlichte, dass sich Nestroys kreatives Potenzial nur unter Berücksichtigung des quantitativen und qualitativen Ausmaßes der Übernahme aus fremden Texten bestimmen lasse. Die spezifischen Produktionsbedingungen an den Wiener Vorstadttheatern, die Rücksichtnahme auf Zensur, Theaterkritik und Publikumsgeschmack erforderten, müssten dabei ebenfalls beachtet werden. Der in diesem Zusammenhang wichtige Aspekt der Vorlagenbeschaffung wurde von W. Edgar Yates (Exeter, GB) näher betrachtet: Ausgehend von den „französischen Künstlern“, die wiederholt Stücke aus dem Repertoire der Pariser Vaudeville-Bühnen in Wien präsentierten, zeichnete er nach, wie französische Stoffe im Zuge der Internationalisierung des Theaterbetriebs sowohl von deutschsprachigen als auch von englischen Dramatikern aufgegriffen und adaptiert wurden. Walter Obermaier (Wien, A) umriss die mit der Überlieferung von *Orpheus in der Unterwelt* verbundenen editorischen Probleme, die u. a. darin bestehen, den Anteil Nestroys an der Bearbeitung „für die österreichischen Bühnen“ zu bestimmen.

Norbert Bachleitner (Wien, A) konzentrierte sich in seiner Gegenüberstellung von Nestroy und Eugène Sue auf die sozialkritische Wirkung der Autoren im Hinblick auf das zeitgenössische Lese- und Theaterpublikum; Nestroy sei es gelungen, trotz der eingeschränkten Möglichkeiten im konservativen Österreich des 19. Jahrhunderts den französischen Romanautor an gesellschaftspolitischer Brisanz weit zu übertreffen. Dem Vergleich der Nestroy'schen Stücke mit ihren Quellen widmete sich auch Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A), der anhand ausgewählter Beispiele nachweisen konnte, dass der Sprachwitz Nestroys (im Gegensatz zur Handlungs- und Situationskomik seiner Stücke) vergleichsweise selten auf einer direkten Übernahme aus dem jeweiligen Prätext beruht. In jedem Fall den Vorlagen nachgebildet sind die Zentralfiguren Nestroys, die, wie Maria Piok (Innsbruck, A) in ihrem Beitrag zeigte, der Wiener Dramatiker vor allem durch den gezielten Einsatz sprachsatirischer Verfahrensweisen schärfer akzentuierte und an seinen eigenen drastisch-komischen Schauspielstil anpasste.

Mit dem Nestroy'schen Stückpersonal beschäftigte sich auch Marion Linhardt (Bayreuth, D): Ihr Hauptaugenmerk richtete sich auf Nestroys „französische“ Rollen bzw. auf deren wegen mangelnder Informationen über die szenische Praxis schwer zu eruierende „französische“ Merkmale, wobei sie sowohl die Rollenprofile der entsprechenden SchauspielerInnen als auch die Bedeutung von konventionalisierten Rollen- und Typenfächern in die Un-

---

Lukas (Wuppertal, D), Rolf Wintermeyer (Paris, F), Wolfgang Sabler (Amiens, F), Jacques Le Rider (Paris, F), Martine Sforzin (Valenciennes, F), Irène Cagneau (Valenciennes, F) und Karl Zieger (Lille, F).

tersuchung mit einbezog. Gerald Stieg (Paris, F) behandelte die Verwendung und Funktion des Französischen bei Nestroy bzw. seinen Vorgängern aus dem Alt-Wiener Volkstheater; er verwies dabei auf die generelle Schwierigkeit, die Französischkenntnisse des Vorstadtpublikums und die Geläufigkeit von Französismen in der Wiener Alltagssprache des 19. Jahrhunderts einzuschätzen.

Der Frage, wie sich Nestroys Texte – insbesondere die Gesangseinlagen und das typisch Nestroy'sche Spiel mit unterschiedlichen Sprachebenen – bestmöglich ins Französische übertragen lassen, ging Marc Lacheney (Valenciennes, F) nach, indem er Jörg Stickans Übersetzungen von *Frühere Verhältnisse* und *Häuptling Abendwind* der *Talisman*-Adaption von Virginie Bauzou gegenüberstellte. Eine besondere Form der Bearbeitung präsentierte schließlich Kerstin Hausbei (Paris, F) in ihrer Analyse von Marcel Marceaus *Les trois perruques*, einer 1953 aufgeführten pantomimischen Version des *Talisman*.

Bislang wenig beachtete Aspekte der szenischen Umsetzung der Nestroy'schen Stücke wurden in der Podiumsdiskussion mit dem Regisseur, Schauspieler und Übersetzer Heinz Schwarzinger, der Schauspielerin Catherine Creux und dem Regisseur Stéphane Verrue angesprochen: Die Diskutanten verwiesen vor allem darauf, dass eine spielbare Übersetzung die Wirkung des Stücks auf der Bühne berücksichtigen müsse; von zentraler Bedeutung sei weniger der schriftliche Text als die Möglichkeit, diesen effektiv mündlich präsentieren zu können. Zum Abschluss gab Catherine Creux eine kleine Kostprobe aus ihrer Übersetzung des *Talisman*, die sich, sehr zur Freude des Tagungspublikums, als ausgesprochen Bühnenwirksam erwies.

Maria Piok

### **Öffentliche interdisziplinäre Ringvorlesung *Das Wiener Volkstheater. Aspekte – Themen – Traditionen* an der Universität Salzburg (WS 2012/13)**

Das Wiener Volkstheater, lange Zeit mit dem Verdikt des Nostalgisch-Verklärten und Rückständigen behaftet, gehört zu den wichtigsten Traditionen europäischer Theaterkultur. Den 150. Todestag Johann Nestroys am 25. Mai 2012 nahm die Universität Salzburg zum Anlass, dem Wiener Volkstheater und seinen Spezifika im Wintersemester 2012/13 eine Ringvorlesung zu widmen. Für die Konzeption dieser Vorlesung zeichneten Ulrike Tanzer (Fachbereich Germanistik) und Susanne Winter (Fachbereich Romanistik) verantwortlich, die Veranstaltung fand in Kooperation mit dem Programmbereich Arts & Aesthetics am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst und mit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft statt. Wissenschaftler/innen unterschiedlicher Disziplinen (Germanistik, Anglistik, Romanistik, Theaterwissenschaft), darunter Herausgeber/innen und Mitarbeiter/innen der Historisch-kritischen Ausgaben der Werke Raimunds und Nestroys, stellten Aspekte, Themen und Traditionen des Wiener Volkstheaters vor. Dabei wurde deutlich, dass das Forschungsfeld

des Wiener Volkstheaters komplex ist und weit über die Namen Nestroy und Raimund, die auch heute noch auf Spielplänen und im ‚kollektiven Gedächtnis‘ präsent sind, hinausgeht.

Zum Auftakt der Ringvorlesung war der Wiener Theaterregisseur Peter Gruber zu Gast. Im Gespräch mit Ulrike Tanzer und Susanne Winter erzählte er über den Umgang mit Volkstheaterstücken in der heutigen Theaterpraxis und seine künstlerische Konzeption der Nestroy-Spiele Schwechat, denen er als Intendant vorsteht. Anhand dreier Inszenierungen von Johann Nepomuk Nestroys *Höllenangst* (1961 Theater in der Josefstadt, 2003 Nestroy-Spiele Schwechat und 2006 Salzburger Festspiele / Burgtheater Wien) wurde ein kritischer Blick auf die Rezeption des Stückes zwischen launig inszenierter Posse und gesellschaftskritischem Revolutionsstück geworfen.

Jürgen Hein (Münster / Köln) machte mit seinem Überblicksvortrag deutlich, dass die Geschichte des Wiener Volkstheaters weit vor Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy beginnt und dass seine Traditionslinien bis in unser Jahrhundert hinaufreichen. Neben Autoren, Gattungen und Dramaturgie standen insbesondere auch die Vorstadtbühnen und ihre von Zensur, Kritik und Publikumswünschen geprägten Produktionsbedingungen im Fokus der Betrachtungen. Damit bot Hein den Hörer/innen eine profunde Grundlage in Bezug auf das historische, gesellschaftspolitische, institutionelle und personelle Umfeld des Wiener Volkstheaters.

Der Beitrag Johann Sonnleitners (Wien) widmete sich dem Autor Franz von Heufeld, der als Bearbeiter und Übersetzer europäischer Literatur hervortrat und auch selbst Komödien schrieb. Diese seien als eigenständige satirische Form zu begreifen, die am bürgerlichen Lustspiel ebenso partizipierten wie an der Wiener Posse. Sonnleitner betonte insbesondere die große Experimentierfreude dieses Autors, die Vielfalt seines Schaffens und die interessante Stellung Heufelds im Kontext der Wiener Theaterreformen.

Einer zentralen Figur des Wiener Volkstheaters näherte sich Beatrix Müller-Kampel (Graz) mit ihrem Vortrag zum Thema „Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Die Typenkomik der Alt-Wiener ‚Comoedie‘“. Während sich der frühe Hanswurst vorwiegend durch Völlerei, Ferkelei und Prügelei auszeichnete, werde die Figur im Zuge der Reformbewegungen im 18. Jahrhundert zum vergleichsweise braven Narren. Ins dörfliche Theater zurückgedrängt gehe sie schließlich in der pädagogischen Figur des Kinderkasperls auf. Mit ihrem Beitrag gab Müller-Kampel Einblicke in die politik- und mentalitätsgeschichtlichen Kontexte des Hanswurst und Ausblicke auf mögliche zivilisationsgeschichtliche Horizonte.

Die „rationalistische Dämonie“ der für das Wiener Volkstheater so bedeutenden Gattung des Zauberspiels verortete Eduard Beutner (Salzburg, FB Germanistik) zwischen Aufklärung und Biedermeier. Er analysierte die Entwicklung des Zauberspiels sowie seine Manifestationen und Stilmischungen im theatergeschichtlichen und kulturpolitischen Zeitkontext. Anhand von Bei-

spielen zeigte Beutner, wie sich im Zauberspiel zahlreiche Elemente der Volkstücktradition verbinden und wie die Gattungen ineinander greifen.

Unter dem anregenden Titel „Grillparzers klassische Kochkunst in *Weh dem, der lügt!* Wiener Volkstheater und Goethesche Kunstperiode“ untersuchte Hans Höller (Salzburg, FB Germanistik) die volkstheaterhaften Elemente in Franz Grillparzers Stück und widmete sich dessen Rezeptionsgeschichte. Der Misserfolg von *Weh dem, der lügt!* im Jahr 1838 zeige das schwierige Verhältnis Grillparzers zu Wiener Theaterbetrieb und Publikum. Höller hob hervor, dass es sich bei *Weh dem, der lügt!* um ein heiteres Stück über die Verwandlungs- und Bildungsfähigkeit des Menschen handle, für das die oft konstatierte Wahrheitsthematik ebenso wichtig sei wie Grillparzers dunkler Sensualismus.

„Das spanische Drama des Siglo de Oro im Wien des 19. Jahrhunderts“ verhandelte der Beitrag von Christopher Laferl (Salzburg, FB Romanistik). Er zeigte, dass es im Wien der Romantik zu einem erneuten Aufleben des Interesses an den spanischen Werken des Goldenen Zeitalters kam. Diesen Rezeptionskontexten im Allgemeinen sowie der Rezeption der komischen Aspekte des Siglo-de-Oro-Dramas im Rahmen des Wiener Volksstücks im Besonderen ging Laferl nach und arbeitete so Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Theatertraditionen heraus.

Die Verbindungen des Wiener Volkstheaters zu fremdsprachigen Bühnen und Texten waren auch Gegenstand der Vorlesung von W. Edgar Yates (Exeter) mit dem Titel „Fremde Gestaltungen: Nestroy und seine fremdsprachigen Vorlagen“. Es sei gängige Spielplanpolitik der kommerziellen Wiener Theater gewesen, durch Bearbeitungen fremdsprachiger Vorlagen (dramatischer Texte, Romane und Erzählungen) den Spielplan zu ergänzen. Auch diesbezüglich dürfe von einer Internationalisierung des europäischen Theaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts gesprochen werden. Yates gelang es eindrücklich zu zeigen, weshalb Nestroy französische, aber auch englische Vorlagen verwendete, wie er zu ihnen kam und wie er sie schöpferisch umzugestalten vermochte.

Nestroys Sprachkomik behandelte Gudrun Bachleitner-Held (Salzburg, FB Romanistik) in ihrem Beitrag mit dem Titel „Wenn die Red’ ein Feiertagswandl anzieht... Zur Inszenierung von sprachlicher Höflichkeit in Johann N. Nestroys Komödienwelt“. Sie bot eine kurze Einführung in die linguistischen Höflichkeitstheorien und kontextualisierte diese im Hinblick auf das Wiener Volkstheater. Anhand einer Sammlung von Beispielen analysierte Bachleitner-Held, wie der Einsatz von Leerformeln und Phrasen, der Wechsel von Stilen und Registern sowie kalkulierte Verhaltensstrategien für Nestroy ein beliebtes Feld sprachlichen Spiels darstellen. Mit der Untersuchung von Nestroys Sprachkomik unter dem theoretischen Paradigma der Höflichkeit erschloss Bachleitner-Held einen von der Nestroy-Forschung noch kaum beachteten Bereich.

Einem komparatistischen Thema widmete sich Susanne Winter (Salzburg, FB Romanistik) mit ihrer Vorlesung zu „Raimund und der italienischen Komödientradition“. Ausgehend von der Entwicklung der *Commedia dell’arte*

im 18. Jahrhundert zeigte Winter in kontrastiver Perspektive die parallele Situation in Wien und Venedig sowie die konkurrierenden Theatertraditionen des sogenannten Volkstheaters und des ‚gelehrten‘ Theaters. Es gelang ihr, interessante strukturelle und inhaltliche Gemeinsamkeiten aufzuzeigen, aber auch spezifische Unterschiede zwischen den Original-Zaubermärchen Raimunds und Gozzis *Fiabe teatrali* herauszuarbeiten.

Sabine Coelsch-Foisners (Salzburg, FB Anglistik) Vortrag spürte den Zusammenhängen zwischen „Shakespeare und dem Wiener Volkstheater am Beispiel von Raimunds Zaubermärchen“ nach. Im Mittelpunkt standen dabei Shakespeares *Sommernachtstraum*, seine wechselhafte und kreative Rezeption sowie die Aufführungspraxis. Als wichtigen Punkt hob sie dabei u. a. die Wirkung der Bühnenvoraussetzungen auf die Stücke hervor, insbesondere im Hinblick auf die Darstellung einer übernatürlichen Welt im *Sommernachtstraum* und im Zauberspiel. Anhand eines Vergleichs zwischen Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* und Ferdinand Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* stellte Coelsch-Foisner die konzeptionellen und motivischen Parallelen zwischen dem elisabethanischen ‚Volkstheater‘ und dem Wiener Volkstheater dar.

Den großen Einfluss der Aufführungspraxis auf die Konzeption der Stücke des Wiener Volkstheaters akzentuierte auch Marion Linhardt (Bayreuth) mit ihrem Beitrag „Bildwechsel. Zur Ausstattungspraxis an den Wiener Vorstadtheatern des 19. Jahrhunderts“. Linhardt brachte den Hörer/innen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die bühnenpraktisch-technischen Bedingungen der Zeit, wie Kulissenbühne und Fundusdekoration, und deren große Bedeutung für die Realisation von Theaterstücken nahe. Anhand der Kategorie ‚Raumrepertoire‘ und am Beispiel *Nestroys* zeigte sie eine Entwicklung von zweidimensionalen Kulissen hin zu dreidimensionalen, ‚realistisch‘ wirkenden und wesentlich aufwendigeren Räumen. Schließlich plädierte Marion Linhardt für eine interdisziplinäre Perspektive, die den Umstand berücksichtigt, dass Theaterstücke nicht allein Text, sondern immer auch Ausgangspunkt für eine spezifische theatrale Ausgestaltung seien.

Die abschließende Vorlesung gestaltete Ulrike Tanzer (Salzburg, FB Germanistik) unter dem Titel „Die Bühne als Kanzel. Zu Ludwig Anzengrubers Volkstheaterkonzept“. Der Beitrag veranschaulichte insbesondere die gesellschaftspolitische Dimension von Anzengrubers Schaffen im Kontext des Konkordats von 1855. Am Beispiel der kirchenkritischen Stücke *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1870), *Die Kreuzelschreiber* (1872) und *Das vierte Gebot* (1878) zeigte Tanzer, wie der ‚Volkserzieher‘ Anzengruber die aufklärerische Wirkung der Volksbühnen zu nutzen vermochte. Abschließend wurde die Rezeption von Anzengrubers Volksstücken durch Zeitgenossen und sein Einfluss auf das Schaffen von Gegenwartsaufgeboten beleuchtet.

## Nachruf auf Herbert Rosendorfer (1934–2012)

Am 20. September 2012 ist in seiner Südtiroler Heimat der Schriftsteller Herbert Rosendorfer verstorben: ein schwerer Verlust nicht nur für seine Familie und seine Freunde, sondern für die deutsche Gegenwartsliteratur und nicht zuletzt auch für die Internationale Nestroy-Gesellschaft, deren Mitglied Rosendorfer war. Trotz seiner schweren Erkrankung kam sein Tod unerwartet und hat eine schmerzliche Lücke hinterlassen.

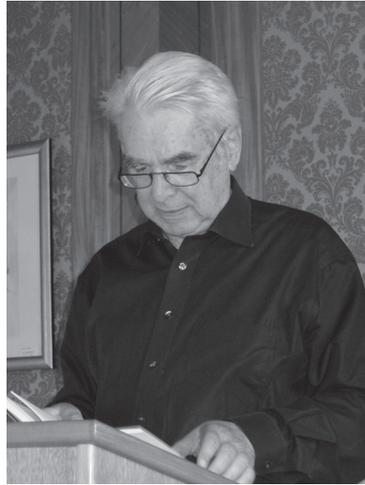
Herbert Rosendorfer wurde am 19. Februar 1934 in Gries bei Bozen geboren. Die ersten Jahre nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbrachte er in München und bei seinen Großeltern in Kitzbühel. Diese frühen Jahre fanden ihren Niederschlag in *Eichkatzebried* (1979) und später in *Autobiographisches* (1998), einem teils besinnlichen, teils mit dem für Rosendorfers literarisches Schaffen so typischen Hang zur Satire versehenen Rückblick. Ab 1948 ständig in München lebend, maturierte er in dieser Stadt und begann hier sein Studium zuerst der Bühnenbilderei an der Akademie der Bildenden Künste und schließlich der Jurisprudenz. Er, der zu Richard Wagner ein ambivalentes Verhältnis hatte – sein Buch *Richard Wagner für Fortgeschrittene* (2008) hat er einem Freund „in gemeinsamer Verehrung Giuseppe Verdis“ gewidmet –, führte es „auf eine Verwirrung des Weltgeistes“ zurück, dass er 1964 als Assessor an die Staatsanwaltschaft Bayreuth versetzt wurde. 1967 wurde er Amtsrichter in München, wo ihn die Ludwig-Maximilians-Universität auch zum Honorarprofessor für Bayerische Literaturgeschichte ernannte. Zuletzt wirkte er von 1993 bis zu seiner Pensionierung 1997 als Richter am Oberlandesgericht in Naumburg. Danach erfüllte er sich einen bereits in dem Band ... *ich geh zu Fuß nach Bozen und andere persönliche Geschichten* (1988) angekündigten Herzenswunsch und zog mit seiner Familie in die ursprüngliche Heimat, wo er in St. Michael bei Eppan lebte.

1969 erschien – sicherheitshalber unter einem Pseudonym (Vibber Tøgesen) – *Bayreuth für Anfänger* und im gleichen Jahr der Roman *Der Ruinenbaumeister*, Rosendorfers erster großer literarischer Erfolg. Bis heute (zuletzt wenige Wochen nach seinem Tode noch der Erzählband *Die Kaktusfrau*) sind über 80 Bücher aus seiner Feder erschienen. Dabei hatte Rosendorfer niemals seinen juristischen Brotberuf aufgegeben, den er mochte und der ihm Sicherheit bot. Er war als Schriftsteller einfach ein disziplinierter Arbeiter. Und auch im Ruhestand habe er, so äußerte er einmal in einem Gespräch, nicht mehr geschrieben als während seiner Berufsjahre. Das Schreiben war ihm aber immer Bedürfnis, er musste es tun, „so wie die Kuh Milch gibt“, wie er Richard Strauss zitierend einmal meinte. Das Spektrum seines Schaffens spiegelt auch seine umfassende Bildung und seine weitgespannten Interessen wider. Satire und kritischer Blick auf Mit- und Umwelt sowie auf die deutsche Geschichte der jüngeren Vergangenheit finden sich etwa in *Deutsche Suite* (1972), *Vier Jahreszeiten im Yrwental* (1986) und *Die Nacht der Amazonen* (1989), nicht

zuletzt aber in seinem größten Erfolg *Briefe in die chinesische Vergangenheit* (1983): ein mittels einer Zeitmaschine aus dem China des 10. Jahrhunderts in das München der Gegenwart versetzter Mandarin berichtet seinem Freund brieflich über seine Erlebnisse, wobei Zeitkritik und Komik eine glänzende Verbindung eingehen und das Buch mit zahlreichen Auflagen zu einem bis heute viel gelesenen Bestseller machten.

Herbert Rosendorfers Interesse an Geschichte belegt seine Monografie über Prinz Friedrich von Homburg (1987). Darüber hinaus handelte er in sechs pointiert und durchaus subjektiv geschriebenen Bänden als einen „Versuch“ die *Deutsche Geschichte* von den Anfängen bis zum Ende des alten Reiches 1806 ab (erschieden 1998–2010). – Der brillante Musikkenner, der auch selbst komponierte, zeigt sich in den Essaybänden *Der Traum des Intendanten* (1984), *Don Ottavio erinnert sich* (1989) und *Sotto voce* (2012). Und der Jurist Rosendorfer tritt uns deutlich in *Ballmanns Leiden oder Lehrbuch für Konkursrecht* (1981) und *Die Donnerstage des Oberstaatsanwalts* (2004) entgegen. Überdies war Herbert Rosendorfer ein großer Romkenner und -liebhaber, was man nicht nur in *Mitteilungen aus dem poetischen Chaos* (1991) oder *Ein Liebhaber ungerader Zahlen* (1994) erkennt: sein ADAC-Reiseführer *Rom* (1994) gehört zu den besten Reiseführern in dieser Reihe.

Fast immer aber findet man Ernstes und Satirisches, Musik und Juristerei, Geschichte und bildende Kunst sowie kritisch-satirische Betrachtung des gegenwärtigen Literaturbetriebes (besonders pointiert in *Der Hilfskoch oder wie ich beinahe Schriftsteller wurde*, 2005) nicht fein säuberlich getrennt zwischen zwei Buchdeckeln; Rosendorfers Kunst war es vielmehr, die Themen in unterschiedlicher Weise und an unerwarteten Momenten in seinen Büchern auftauchen zu lassen, wobei für den Leser Fiktion und Realität in eines verschmelzen und Reales hinter scheinbar irrationalen Bildern sichtbar wird, wie etwa in der skurrilen Robinsonade *Großes Solo für Anton* (1976). – Rosendorfer schrieb auch Theaterstücke, denen – gerade weil sie nur allzu selten aufgeführt wurden – seine große, von Theaterleuten oft unerwiderte Liebe galt. Und er malte auch, wovon man sich bei einem Besuch in einem imaginären Babylonischen Museum ([www.babylonisches-museum.de](http://www.babylonisches-museum.de)) überzeugen kann. In vielen seiner satirischen, skurrilen, hintersinnigen oder mystifizierenden Texte wollte Herbert Rosendorfer aber auch eine durchaus ernste Botschaft verkün-



Schwechat 2008. © Jürgen Hein.

den: es ging ihm um den Kampf gegen Dummheit und Indolenz und gegen radikale Ausschließlichkeit. „Meine Bücher sind eigentlich Predigten“, sagte er in einem späten Interview, und sie richteten sich gegen jeglichen Fundamentalismus politischer, religiöser, sozialer und sonstiger Art.

Noch ein Wort zu Rosendorfer und Nestroy. Ich habe Herbert Rosendorfer nach mehr als drei Dezennien konsequenter Lektüre seiner Romane, Erzählungen und Essays im Frühjahr 2005 anlässlich einer Lesung in Wien persönlich kennengelernt. Aus einem ersten Gespräch, dessen Ausgangspunkt die gemeinsame Wertschätzung für Nestroy war, entstanden ein Briefwechsel, weitere Begegnungen bei Aufenthalten Rosendorfers in Wien und schließlich eine Freundschaft, die mir überaus wertvoll war und ist und für die ich dankbar bin. Für Herbert Rosendorfer war Nestroy sein „Lieblingsliteraturstern I. Güte“, über den er als Honorarprofessor in München auch ein Seminar gehalten hatte. 2005 schickte er mir „mit nestroyischem Gruß am Todestag Nestroys“ ein Bändchen mit Wagner-Parodien. Später einmal notierte er „aus Verehrung nur die Initialen“ Nestroys, und ein anderes Mal nannte er ihn „einen österreichischen Magnus der Literatur“. So sagte er sehr gerne zu, als ich ihn bat, 2008 an den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat teilzunehmen und dort zu lesen. Er wurde danach Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und wäre gerne noch ein weiteres Mal nach Schwechat gekommen, doch hinderten ihn andere Termine daran. Sein Lieblingszitat aus der Feder Nestroys war „– es ist alles Chimäre, aber mich unterhalt's –“. Wenige Tage vor seinem Tod zitierte er es noch einmal. Das dankbare Gedenken aller, die ihn gekannt haben, die gute Erinnerung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft an ihr prominentes Mitglied, aber auch meine ganz persönliche Erinnerung an einen guten und treuen Freund, all das ist keine Chimäre. Herbert Rosendorfer fehlt sehr.

Walter Obermaier

### Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2012–März 2013

*Der Talisman* (Akademietheater)

„*Frühere Verhältnisse (prekär)*“ von und nach J. Nestroy (Theater Spielraum im Erika Kino)

Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat &  
Internationale Nestroy-Gesellschaft

### 39. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2013

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

**Dienstag, 2. Juli:** Anreise nach A – 2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum  
(Schloss Altkettenhof), Schloßstr. 7 (Tagungsbüro im Gästehaus: 14.30 bis 18.30  
geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloss Rothmühle, Rothmühlstr.

**Aufführung 41. Nestroy-Spiele:** *Die beiden Herr Söhne* (Regie: Peter Gruber)

#### Mittwoch, 3. Juli

9.00 Einführung (J. H.)

9.10 Martin Stern (Basel, CH): Dreimal poetische Gerechtigkeit: Beethovens *Fidelio*,  
Raimunds *Alpenkönig* und Nestroys *Mädsl aus der Vorstadt* – ein Beitrag zur Sä-  
kularisation im 19. Jahrhundert

9.50 Yvonne Nilges (Heidelberg und Eichstätt, D): „Bonmots auf die ewige Gerechtig-  
keit“: Recht und Witz bei Johann Nestroy

*Pause*

10.40 W. Edgar Yates (Exeter, GB): „Nestroy’s neueste Posse trägt fast alle Fehler zur  
Schau, die wir an unseren Volksstücken beklagen“

11.20 *Die beiden Herr Söhne* – DISKUSSIONSRUNDE ÜBER STÜCK UND AUFFÜHRUNG

*Mittagspause*

15.00 Alice Le Trionnaire-Bolterauer (Graz, A): Die Rettung der Welt oder das Sich-  
Einrichten in ihrer Verlorenheit. Raimunds und Nestroys Komödien-Schlüsse  
*revisited*

15.40 Henk J. Koning (Putten, NL): Irdische, himmlische und poetische Gerechtigkeit  
bei Nestroy

*Pause*

16.40 Johann Sonnleitner (Wien, A): „Unbestimmte Ordnung“ und „poetische Gerech-  
tigkeit“ in Nestroys *Lumpacivagabundus*-Komplex

18.30 Reinhard Urbach (Wien, A): Von Schnoferl und Naderer. Agenten in der österrei-  
chischen Literatur vor und nach 1848

**Donnerstag, 4. Juli**

- 9.00 DISKUSSIONSRUNDE: „Gerechtigkeit – Recht – Gesetz: Literatur und Theater“  
 Statements von  
 Walter Pape (Köln, D): Hinrichtungen und Hochzeiten: Das Ende der weltlichen Gesetze  
 Johann Hüttner (Wien, A): Das Ende der poetischen Gerechtigkeit hinter der Bühne

*Pause*

- 10.50 Marion Linhardt (Bayreuth, D): „... uns die Tugend liebenswürdig und das Laster verhaßt zu machen!“ – Theaterästhetische Überlegungen zu Denis Diderots Comédie *Le Père de famille* und Johann Nestroys Posse mit Gesang *Das Mädcl aus der Vorstadt*  
 11.30 Walter Obermaier (Wien, A): Einführung zur Exkursion  
 15.00 EXKURSION, Leitung: Walter Obermaier (Wien, A)

**Freitag, 5. Juli**

- 9.00 Norbert Bachleitner (Wien, A): Verbotene Theaterstücke rund um Nestroy  
 9.40 Johann Lehner (Wien, A): Index und Konkordanz zu Nestroys Stücken und Briefen

*Pause*

- 10.40 Julius Lottes (Wien, A): Die Subversivität des Textes. Zwei Possen Adolf Bäuerles vor dem Hintergrund der vormärzlichen Öffentlichkeit  
 11.20 Matthias Mansky (Wien, A): »[...] das ist die Nemesis, die dramatische Gerechtigkeit!« – Anton Langer und seine Posse *Die Mehlmesser-Pepi*

*Mittagspause*

**FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE**

- 14.30 Kerstin Hausbei (Paris, F): Nestroy zum Schweigen gebracht? Reflexionen zum Mimodram *Les trois perruques* von Marcel Marceau  
 15.10 Beatrix Müller-Kampel (Graz, A): Raimund und Nestroy im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. Die Bestände der TWS Köln und der SKD Dresden/Museum für Sächsische Volkskunst mit Puppentheatersammlung

*Pause*

- 16.00 Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A): Nestroy bei den Völkischen  
 16.30 Matthias Schleifer (Bamberg, D): Im Zeichen des Ypsilon: Zur Nestroyrezeption Paul Feyerabends  
 17.00 *Resümee*

**Samstag, 6. Juli**    Abreise