

NESTROYANA

33. Jahrgang 2013 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten);
Karl Zimmer (Geschäftsführer); Brigitte Wagner (Kassierin); Gottfried Riedl, Johann
Lehner (Schriftführer); Julia Danielczyk, Herbert Föttinger, Wolfgang Greisenegger,
Peter Gruber, Hannes Heide, Stefan Hulfeld, Johann Hüttner, Marc Lacheny, Marion
Linhardt, Matthias Mansky, Robert Meyer, Walter Obermaier, 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:
Prof. 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.
<i>Stücke 1, Sämtliche Briefe, Dokumente, Nachträge</i>	Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Wien, München 1977–2010 (HKA).

33. Jahrgang 2013 – Heft 3/4

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

ISBN 978-3-99012-134-4 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf
ISBN 978-3-99012-135-1 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

Julius Lottes: Die Subversivität des Textes. Zwei Possen Adolf Bäuerles vor dem Hintergrund der vormärzlichen Öffentlichkeit.	117
Olaf Briese: Vom Wiener Staberl zum Berliner Eckensteher. Intertextueller und kultureller Transfer.	130
Peter Haida: Zu den ‚Literaturglossen‘ in <i>Zwölf Mädchen in Uniform</i> (Nachträge zum Band <i>Nachträge II</i> der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)	143
Roman Lach: Maschinen und Worte: Raimunds <i>Die unheilbringende Zauberkrone</i> als synthetisches Welttheater	144
Marion Linhardt: Nestroy doch moralisch? Theaterästhetische Überlegungen zu Denis Diderots <i>Le Père de famille</i> und Johann Nestroys <i>Das Mädcl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten</i>	160
Oskar Pausch: Zensurakten zu <i>Die schlimmen Buben in der Schule</i>	173
Alessandra Schininà: „Bey uns stirbt man im Ernst ...“ Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichen Brutalität in Johann Nestroys <i>Hauptling Abendwind</i>	177
Sigurd Paul Scheichl: Eine Nestroy-Posse von Egon Friedell und Hanns Sassmann (1926)	186

BUCHBESPRECHUNGEN

Stefan H. Kaszyński: <i>Kurze Geschichte der österreichischen Literatur</i> (Sigurd Paul Scheichl)	200
Nestroy der Motivator! Toni Traschitzker: <i>Die Fernsehloti</i> (Valeska Weinrich).	203

BERICHTE

Herr von Manker (Peter Back-Vega).	206
Salzburger <i>Atelier Gespräch</i> zu Johann Nestroys <i>Einen Jux will er sich machen</i> und <i>Lumpacivagabundus</i> (Magdalena Stieb und Lina Maria Zangerl).	207
Nestroyanische Gustostückerln als Supplement in der Wienbibliothek (Johannes Nestroy)	210
Internationale Nestroy-Gespräche 2013 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein).	211
Die Internationale Nestroy-Gesellschaft gratuliert ihrem Präsidenten Prof. Dr. Heinrich Kraus zum 90. Geburtstag am 21. August 2013 (Gottfried Riedl)	216

Nachruf auf Oskar Pausch (1937–2013) (Julia Danielczyk)	218
-------------------------------------------------------------------	-----

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	220
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2013	222
Ankündigung 40. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2014.	223
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 33. Jahrgangs	224



Gewidmet Otmar Nestroy
zum 80. Geburtstag

Julius Lottes

Die Subversivität des Textes. Zwei Possen Adolf Bäuerles vor dem Hintergrund der vormärzlichen Öffentlichkeit

Um die Kommunikation im Theater des 18. Jahrhunderts, vor allem aber des 19. Jahrhunderts zwischen Kommerz, Zensur und Zerstreung¹ besser verständlich zu machen, möchte ich die textkonstitutiven Kräfte des Wiener Theaters in ihrem Zusammenwirken näher erklären.

Die obrigkeitliche Zensur der restaurativen Staats- und Kulturpolizei des Vormärz ist in unserem Kontext nicht nur von Belang, weil sie zu ihrer Zeit die Grenze des Sag- und Darstellbaren markierte und der Theaterkultur den Stempel aufdrückte, sondern weil sie damit für uns die Deutungshorizonte der österreichischen Unterhaltungsliteratur des Vormärz und ihre Möglichkeiten neu vermisst. Österreichische Literatur des Vormärz kann nur mit der Methode des *close reading* vor dem Hintergrund der Produktions- und Rezeptionsvoraussetzungen der Zensur erschlossen werden. Etwas provokativ könnte man sagen, dass das vormärzliche (Vorstadt-)Theaterpublikum die Lesekompetenz des Gegen-den-Strich-Lesens, die in der neueren Literaturtheorie propagiert wurde, unter dem Druck des Zensursystems sozusagen *avant la lettre* längst entwickelt hatte und dass dieses Theater Texte hervorbrachte, die Hermeneutik und Dekonstruktion ineinandergreifen lassen.

Während sich die Zensurverordnung von 1795 als „Magna Charta des franzsischen Regierungssystems“ (Silagi) gegen das Druckgewerbe richtete,² ist für uns die Zensurverordnung von 1810 von zentraler Bedeutung, da sie den Umgang mit der Literatur neu regelte und bis 1848 im Inneren der Monarchie vorherrschend blieb.³ Diese Zensurverordnung von 1810 ist in einem sehr liberalen Grundton gehalten, der sich einerseits aus der Erfah-

1 Vgl. Johann Sonnleitner, *Vorstadttheater im 19. Jahrhundert*, Skriptum zur Vorlesung an der Univ. Wien, Ms. SoSe 2010; Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt ³1997; Julius Lottes, *Unterhaltungstheater und vormärzliche Öffentlichkeit. Adolf Bäuerles Possen zwischen Zensur, Kommerz und Kritik*, Diplomarbeit, Wien 2012.

2 Es handelt sich um die Zensurvorschrift vom 22. Februar 1795. Dieses Hofdekret machte die Niederösterreichische Landesregierung am 30. Mai 1795 kund. Vgl. Julius Marx, *Die österreichische Zensur im Vormärz* (Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), München 1959, S. 68–73.

3 Vgl. Dieter Breuer, *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Heidelberg 1982, S. 107 f.; Marx (Anm. 2), S. 12.

rungskontinuität der napoleonischen Besatzungszeit erklären lässt⁴ und andererseits einen bewussten Rückgriff auf die Traditionen der josephinischen Bürokratie darstellt. Das eigentlich Entscheidende besteht aber darin, dass die Zensurverordnung bis 1847 überhaupt nicht publiziert worden ist.⁵ Die Rechte des Schriftstellers, die in den Paragraphen der Zensurverordnung von 1810 angesprochen werden, haben vielmehr nur illusorischen Charakter, der Rechtsanspruch bleibt ihnen versagt. Unser Dichter sieht sich also einem Zensor gegenüber, der „sein Amt nach Gewohnheit und Herkommen“⁶ ausübt, während sich der Schriftsteller selbst auf keines seiner Rechte berufen kann, weil nach Normen über ihn geurteilt wird, die er gar nicht kennt. Erschwerend kommt hinzu, dass nicht mehr staatsutilitaristische volksaufklärerische Erziehungsintentionen, sondern die bloße Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung im Mittelpunkt gestanden haben dürfte,⁷ wobei die begründeten Verbote des langjährigen Zensors Hägelin rigorosen Streichungen und Schwärzungen gewichen sind.

Die einzige „Modernisierung“, welche die restaurativen Kultur- und Staatspolitisten um Metternich und Gentz im Hinblick auf den Umgang mit der Literatur und die im Entstehen begriffene Öffentlichkeit⁸ an den Tag legten, bestand also in einer Verschleierungs- und Arkanisierungspraxis ihrer Handlungsspielräume. Diese hatte sich im Übrigen bereits bei der Zensurverordnung von 1803 abgezeichnet und lässt sich dann bei den Karlsbader Beschlüssen beobachten, die ebenfalls nicht publiziert wurden.⁹

Für das Theater als sozialen Versammlungsraum hatte das die Bedeutung, dass sozial- und tagespolitische Fragen mittels einer „poetischen Indirektheit“¹⁰ nur versteckt auf der Bühne zur Sprache kommen konnten, welche

4 Vgl. Friedrich von Gentz, *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, 3: *Briefe von und an Friedrich von Gentz. Schriftwechsel mit Metternich*, Teil 1: 1803–1819, Nachdruck der Ausgabe München, Berlin 1913 (Historia scientiarum, Fachgebiet Geschichte und Politik, Bd. 11), Hildesheim, Zürich, New York 2002, S. 75 ff.; vgl. Breuer (Anm. 3), S. 162–170.

5 Vgl. Marx (Anm. 2), S. 13 f. – Erst 1847 ist sie durch eine Veröffentlichung in den *Grenzboten* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Vgl. den Druck in: *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, 1. Quartal 1847 (Nr. 8), S. 376–381; Lottes (Anm. 1), S. 15–26.

6 Vgl. Eduard von Bauernfeld, ‚Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich‘ [1845], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, in Auswahl hg. und eingeleitet von Stefan Hock (Schriften des Literarischen Vereins in Wien, Bd. 4), Wien 1905, S. 1–27, hier S. 3 ff.

7 Vgl. Carl Glossy, ‚Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I‘, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 238–340.

8 Vgl. Horst Möller, *Fürstenstaat oder Bürgernation. Deutschland 1763–1815*, Berlin 1989; Ulrich im Hof, *Das gesellige Jahrhundert. Gesellschaft und Gesellschaften im Zeitalter der Aufklärung*, München 1982; Peter Uwe Hohendahl, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830–1870*, München 1985.

9 Vgl. Marx (Anm. 2), S. 12 ff.

10 Zur Poetik der Indirektheit Sonnleitner (Anm. 1), S. 15.

die Zuschauer aus einer Wien-eigenen, aus der Tradition der Wiener Komödie¹¹ herkommenden Kultur des Mit- und Gegenlachsens zu dekodieren wussten.¹² Aufgrund der immer engmaschiger werdenden Gängelung durch die Zensur, die das Theater als sozialen Raum im Hinblick auf Stimme, Gestik, Mimik zu fixieren suchte, musste die Komik auch immer subtiler werden. An die Stelle der körperlichen grotesken Komik und des sozialen Kontrastkostüms eines Hanswurst ist jetzt die ausschweifende Wortkultur des österreichspezifischeren Thaddädl, Kasperl und Staberl getreten. Der Wandel der Komik weg vom Erscheinungsbild und sozialen Kontrastspiel hin zur Wortkultur bedeutet eine Aufwertung der Dichter der Possen, weil er den Schauspielern die Aussagen mit Blick auf die Zensur in den Mund legt. Es sind nicht mehr Typen, sondern schon Charaktere, die der immer stärker werdenden Frankophobie wegen, die die Monarchie erfasste, sich in entkonkretisierten, ausgelagerten und verdeckten Politsatiren Gehör verschaffen.

Die Wiener Theaterkultur des 18. und 19. Jahrhunderts führt gleichsam das im Metternich'schen Österreich geradezu als Paradoxon daher kommende Verhältnis von Vormärz und Öffentlichkeit zu einer vormärzlichen Öffentlichkeit zusammen, wobei das Publikum das realpolitische Handeln mit dem literaturpolitischen zu kompensieren suchte. Zu diesem Schweigen bemerkt Johann Gottfried Seume in seinem *Spaziergang nach Syrakus*:

Ueber die öffentlichen Angelegenheiten wird in Wien fast nichts geäußert, und Du kannst vielleicht Monate lang auf öffentliche Häuser gehen, ehe Du ein einziges Wort hörst, das auf Politik Bezug hätte; so sehr hält man mit alter Strenge eben so wohl auf Orthodoxie im Staate wie in der Kirche. Es ist überall eine so andächtige Stille in den Kaffeehäusern, als ob das Hochamt gehalten würde, wo jeder kaum zu athmen wagt. Da ich gewohnt bin, zwar nicht laut zu enragieren, aber doch gemächlich unbefangen für mich hin zu sprechen, erhielt ich einige Mahl eine freundliche Weisung von Bekannten, die mich vor den Unsichtbaren warnten.¹³

Das Publikum ist nicht nur Publikum im klassischen Sinne, sondern es wird zum Mitspieler.¹⁴ Bühne und Publikum sprechen gemeinschaftlich auf der

11 Vgl. Reinhard Urbach, *Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Wien 1973; *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, hg. von Johann Sonnleitner, Salzburg 1996; Erich Joachim May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975.

12 Vgl. grundlegend zur Bedeutung des Lachtheaters Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*, München 1980.

13 Johann Gottfried Seume, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, Erster Theil: *Von Leipzig nach Syrakus*, Leipzig ⁴1817, S. 30.

14 Vgl. zum Wechselspiel von Posse und Publikum Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, Abteilung 5/6: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden*, hg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh 1980, S. 32–36.

Bühne,¹⁵ teilen die sozio-ökonomischen Erfahrungswelten¹⁶ und schaffen sich so eine Öffentlichkeit, die der Staat mit Argusaugen und -ohren zu beobachten und auch zu beschneiden sucht. Die vormärzliche Öffentlichkeit versammelt sich daher über die Kommunikationsmöglichkeiten des Theaterinnenraumes und unterhält sich über die Rezeptionsform des Lachens.

Gegenüber dem Unterhaltungstheater bezog die Staatsmacht eine zwiespältige Position. Einerseits wurde den Vorstadtbühnen eine Unterhaltungs- und Zerstreuungsfunktion bei wohl dosiertem Gebrauch zugestanden, worüber diese sich ja auch zu finanzieren hatten, andererseits konnte sich dieses Ventil auch gegen die Staatsmacht selbst richten, wobei sich deren Kritik bzw. Zensur als inopportun erwies, da etwa geäußerte Kritik durch ihre Verfolgung letztlich bestätigt wurde.

I.

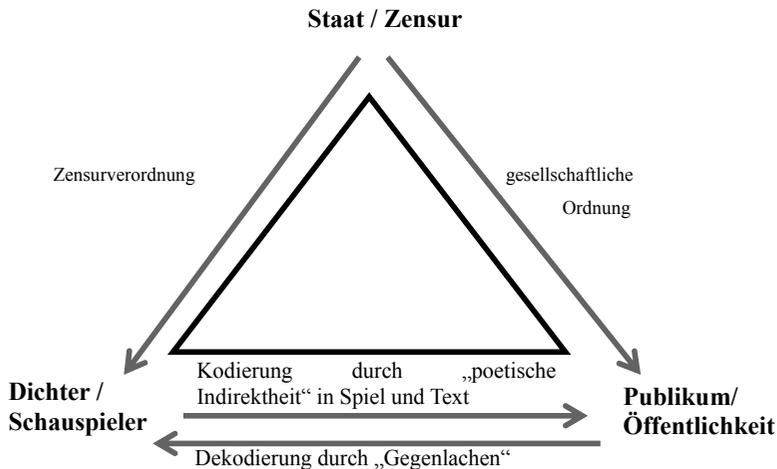
Nachdem Napoleon Österreich den Krieg erklärt hatte, erlebten die Wiener Vorstadtbühnen eine wahre Hochkonjunktur patriotisch gesinnter Gelegenheitsstücke.¹⁷ Die Bühne wurde immer mehr zum Ort der antifranzösischen

15 Vgl. dazu die Kommunikationsmöglichkeiten der Komödie nach Adam Müller, *Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst*, Zweiter Teil, Wien 21817, S. 183: „Kurz, in der Tragödie spricht die Bühne allein, und so ist sie mehr monologischer, monarchischer Natur, in der Komödie sprechen Bühne und Publikum gemeinschaftlich auf der Bühne schon darum, weil im Lustspiel alles mit direkter Beziehung, im Trauerspiel hingegen alles mit indirekter Beziehung auf das Publikum gesagt wird, und so ist das Lustspiel mehr dialogischer, demokratischer Natur.“

16 Bereits Johann Rautenstrauch erkannte, dass Wien als urbaner Raum über die sozio-ökonomischen Typen als Produktionsvoraussetzung der Wiener Komödie verfügt. Johann Rautenstrauch, *Schwachheiten der Wiener. Aus dem Manuskript eines Reisenden*, hg. von Arnold [= Johann Rautenstrauch], Erste Sammlung, Wien, Leipzig 1784, S. 10 f.: „Man steige auf den St. Stephansturm, oder gehe auf den sogenannten Wienerberg, um den ungeheuren Klumpen von Steinen zu übersehen, aus denen Wien besteht. Es gleicht einem unersättlichen Schlund, der aus allen Gegenden der Monarchie die fruchtbaren Flüsse und Ströme an sich zieht, und verschlingt [...] Welch ein unsägliches Gewimmel von Menschen aus allen Klassen und Ständen, vom frühesten Morgen bis in die späteste Nacht! Stutzer und Sesselträger, Schauspieler und Exjesuiten, Aerzte und Todtengräber, Advokaten und Beutelschneider, Kapuziner und Friseur, Huren und Wundärzte, Fürsten und Kutscher, Fleischhacker und Geburtshelfer, Wechsler und Barbierer, Juden und Buchhändler, Poeten und Hebammen, Juwelier und Pflasterer, Maurer und Fischer, Negotianten und Taschenspieler, Excellenzen und Thürsteher, gnädige Frauen und Fratschlerweiber, Zuchthäusler und Glücksritter, Domherren und Stubenmädchen, Bettler und Großhändler, Kanzellisten und Tagelöhner, Offizier und Putzhändlerinnen, Stallmeister und Exnonnen, Freygeister und Maulesel, all' diese kreuzen sich durcheinander, und wer diesen Mischmasch sehen will, stelle sich einen Tag auf den Graben.“

17 Vgl. den Spielplan des Leopoldstädter Theaters nach Franz Hadamowsky, ‚Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)‘, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*,

Kommunikation im Theater zwischen Kommerz, Zensur und Zerstreuung



Propaganda, um den Enthusiasmus der Wiener für Kaiser und Vaterland gegen Napoleon zu schüren. Das „Thema“ Vaterland stand Gewehr bei Fuß, dem *Österreichischen Grenadier* Meisls folgten der *Kampf ums Vaterland* Gleichs, Stegmayers *Herrmann oder Germaniens Retter* sowie Henslers Volksstück *Alles in Uniform für unseren König*.¹⁸ Bäuerle bewies strategisches Verkaufsgespür und timte *Die Bürger in Wien*¹⁹ für die Bretter des Leopoldstädter Theaters zeitgleich mit der Kunde vom Sieg in der Völkerschlacht zu Leipzig.²⁰ Das Moment der Habsburg-loyalen Propaganda speist sich aber nicht aus einem offen ausgetragenen politischen Affront, sondern ist weit tiefer in der Personenkonstellation angelegt. Im gesamten Stück gibt es nur einen Soldaten, den Freiwilligen Ferdinand, dieser ist aber genauso schnell bei seinem Regiment, wie er die Bühne betreten hat. Möglicherweise musste er ja seinem biedereren Namen Ehre machen.

Nahezu während des gesamten Stückes sehen wir uns biedereren Wiener Bürgern gegenüber, bei denen der wohlhabende Bindermeister Joseph Redlich den Vorsitz hat. Die Wiener Bürger lassen keine Gelegenheit aus, Wiener Tugenden

Bd. 1, hg. von Herbert Zeman (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte, Bd. 7/9), Graz 1979.

18 Vgl. hierzu den Artikel, der vermutlich aus der Feder Friedrich Gentzens stammte und wenige Tage vor der Erstaufführung von *Die Bürger in Wien* erschienen ist: *Wiener Theater-Zeitung*, 14. Oktober 1813 (Nr. 123), S. 479 f.

19 Da es keine kritische Ausgabe von Bäuerle gibt, werden *Die Bürger in Wien* hier zitiert nach: Adolf Bäuerle, *Komisches Theater*, Bd. 2, Pesth 1820.

20 Vgl. hierzu C. M. [vermutlich Carl Meisl?], Besprechung in: *Wiener Theater-Zeitung*, 29. Oktober 1813 (Nr. 129), S. 505 f.

zu deklamieren, und impfen damit dem Publikum nach einer Art Katechismusmethode chorartig einen Wiener Tugendkatalog der servilen Redlichkeit ein. Ich bediene mich der Auflistung Reinhard Urbachs in Auswahl:

Was spielt der echte Wiener nicht? – Komödie; Was ist der echten Wienerin größter Schmuck? Tugend und Bescheidenheit; Was ist der echten Wienerin nicht feil? Ihre ehrliche Gesinnung. Was ist der echte Wiener nicht? – Kein guter Untertan, ein schlechter Patriot. Wohin zieht der echte Wiener leichten Herzens, wenn er von allen Bekannten Abschied genommen? – In den Krieg.²¹

Ein wahrlich geschlossenes Netzwerk von redlichem Bürgersinn, das gegen einen von außen kommenden Störenfried in Stellung gebracht wird.²² Dies ist in unserem Fall der Negoziant und Kapitalist (von) Müller. Er findet aus mehreren Gründen keinen Platz in diesem bürgerlichen Kollektiv – zum einen, weil er das Anti-Wienerische offen zur Schau trägt, zum anderen, weil er eine Kontrastfigur zu den zünftisch organisierten Handwerksmeistern ist. Noch ehe Müller die Bühne betreten hat, wird er ausgeschlossen, denn Müller sei kein braver Untertan und damit kein braver Ehemann, so Redlich zum Publikum. Redlich agitiert geradezu im Stile eines rechten Politikers gegen Müller. Müller sei kein ursprünglicher Wiener, er komme von außen, dürfe Wien seine zweite Vaterstadt nennen, er sei ein Neureicher. Wir erfahren nicht genau, woher er kommt. Müller soll aber als „armer Teufel“ nach Wien gekommen sein und sich in unserem „fetten Land“ aufgeholfen haben (I, 7). Mal Gläubiger, mal Kapitalist und Spekulant, dann wiederum Erbschleicher – das sind die Informationen, die wir über die Ursachen seines Reichtums erhalten. Müller ist eine sozialgeschichtliche Abgrenzungsfigur, dessen immer zwielichtiger werdender kapitalistischer Eigensinn am Bollwerk des redlichen Bürgersinns abprallt. Fakt ist nämlich, Müller häuft von Szene zu Szene mehr Geld an. Sein Reichtum speist sich aber nicht aus ehrlicher Arbeit; es wird nicht Arbeit zu Eigentum wie bei den Wiener Bürgern, sondern Eigentum wird Eigentum. Es ist symptomatisch, dass Müller – als eine Mischung aus Finanzjongleur, Immobilienspekulant und Repräsentant des durch den Spekulationsboom von 1809 begünstigten Finanzbürgertums – sich bei der Kollekte im unredlichen Ton weigert, für die Bedürftigen zu spenden, und kurzerhand vom Tiroler Hans, dem Türsteher Österreichs, hinausgeworfen wird. Schließlich müssen ja die poetischen Repräsentanten der alten Ordnung über das Ungewisse der Zukunft, das in der Figur des undurchsichtigen Müller angelegt scheint, siegen.

Die Schüsselszenen der Posse sind aber meines Erachtens in zwei Mono-

²¹ Zit. nach Urbach (Anm. 11), S. 88.

²² Vgl. Volker Klotz, ‚Wer lacht zuletzt? Der Störenfried als brisante Komödienformel zwischen den bürgerlichen Revolutionen‘, in: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789–1848)*. 15. *Wiener Europagespräch*, red. von Reinhard Urbach (Wiener Schriften, H. 39), Wien, München 1978, S. 181–203, hier S. 189 ff.

logen Staberls zu sehen, wobei sein ausschweifender Monolog und damit seine Redezeit zum Publikum angesichts des engmaschigen Netzes der Zensur auffällig sind. Charles Sealsfield weiß die Zustände des vormärzlichen Österreich mit aller Schärfe zu charakterisieren:

Franz ist ihr oberster Chef, und die Geheimpolizei liefert einen großen Theil der schweren Arbeitslast des Kaisers. Seine Vorliebe für geheime Nachrichten ist so bekannt, daß der letzte seiner Untertanen, der sich nicht vertrauen würde, die Schwelle eines ehrlichen Bürgers zu überschreiten, ohne Scheu vor den Kaiser hintritt, vorausgesetzt, daß er ihm das gewünschte Gift bringen kann. Dieser Nachrichtendienst umspannt das ganze Kaiserreich. Er reicht in die Hütte des Bauers, in die Wohnung des Bürgers, in die Gaststube des Wirtes und in das Schloß des Adeligen. Kein Ort ist vor den Horchern des Kaisers sicher, der eine regelrechte Liste aller Beamten, Offiziere, Geistlichen, und sonstigen Würdenträger, vom Statthalter bis zum Schreiber führt, und darin von einem ausgezeichneten Gedächtnis unterstützt wird. Auf Grund dieser Geheimpolizei erfolgen die Beamtenernennungen.²³

In einem kaschierten Bericht über die Begegnung mit der Kässtecherin, in dem er wieder zu schwadronieren scheint, lässt Bäuerle Staberl plötzlich auf den Überwachungsstaat und seine Auswirkungen auf das menschliche Miteinander eingehen. Die Szene zeigt die Funktionsweise des Spitzelwesens und suggeriert nur auf den ersten Blick eine friedliche Gemeinschaft. Die nachfolgende Szene mag nicht unbedingt eine sprachästhetische Bereicherung für die Wiener Komödie sein, entfaltet aber ihre Qualität im mimischen Spiel auf der Bühne und damit mit dem Publikum. Die Demaskierung des Überwachungsstaats erfolgt in der Anlage der Szene, denn Staberl spielt eine dialogisch gedachte Sequenz monologisch. So erhält er die Möglichkeit, politischen Geständnissen geflissentlich auszuweichen.

Staberl. [...] Er schaut mich an, ich schau ihn an – die Kässtecherinn schaut uns alle zwey an; wir schauen die Kässtecherinn an; der galante Herr schmunzelt; ich schmunzl' auch; d'rauf lacht er laut; ich lach' sehr laut – er macht ein politisches Gesicht, ich ein diplomatisches; endlich schaut er auf die Uhr und sagt, Sie Philosoph – Sie Sterngucker, Sie Hexenmeister oder wie ich Sie nennen soll! Wo haben Sie das her? Wer sind Sie? Wie heißen Sie? In welchem Cabinet arbeiten Sie? Ich sag' gelassen alles heraus, nenn' meinen Tauf- und Zunahmen, wer mein Vater war und meine Mutter [...]. (I, 5)

Bäuerle hat diese Szene nun dramaturgisch geschickt vor der Schlüsselszene, Staberls Besuch im Weinkeller von Klosterneuburg, eingeflochten. Dort avan-

23 Charles Sealsfield, *Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents*, übersetzt und hg. von Victor Klarwill, Wien 1919, S. 127.

ciert der tölpelhaft scheinende Staberl zum Kommentator der österreichischen Geschichte in komischer Brechung.

Zunächst aber einige Erläuterungen. Die Franzosen nahmen nicht nur Wien ein, sondern auch die österreichischen Weinkeller in Beschlag. Es ist wiederum Sealsfield, der den Hinweis gibt, dass die Franzosen die österreichischen Jahrgänge von 1783 bis 1794 geraubt haben.²⁴ Den Bezug zur Öffentlichkeit erhalten wir über Johann Pezzl, vielleicht den besten „Society-Experten“ der josephinischen Szene, schließlich seien die Bier- und Kaffeehäuser die Tempel politischer Kannegießereien, in denen die politische Öffentlichkeit und Meinung herangärt. „[Der Bürger] kommt dann, wenn ihn der Wein von seinem Spekulationsgeist wegführt, auf die Verordnungen des Landesfürsten, von denselben geht er ins Parlament nach London oder in die Stube der Notabeln von Frankreich, vergleicht wohl gar die Regierungsformen.“²⁵ Die Tiefe des Weines bzw. die Tiefe der Weinkeller sind ausschlaggebend für die Entstehung eines geschichtspolitischen Bewusstseins, wie es die restaurativen Schwärzer garantiert nicht zugelassen hätten.

Zu der Szene und zu den Jahrgängen der Weine im Einzelnen: Der hundertjährige Wein – zur Erinnerung: wir sind im Jahr 1813 – nimmt Bezug auf den Frieden von Utrecht, der den spanischen Erbfolgekrieg nach dem Aussterben der Linie der spanischen Habsburger beendet und das hegemoniale System Ludwigs XIV. mit dem neuen Instrument der politischen Geografie durch eine Gleichgewichtsordnung ersetzt. Napoleons Streifzug durch Europa bringt diesen Frieden, vor allem aber das Mächtesystem des alten Europa, durcheinander. Staberl ehrt diesen Frieden wie das Alter, schließlich nahm Österreich wieder die Schlüsselrolle in Europa ein. Dieser Jahrgang ist noch aus einem anderen Grund der Schlüsseljahrgang, da die Wiener Bürgerwehr nach der Verhaftung Müllers mit diesem Wein anstößt. In der Tat wird der Wiener Kongress an die Prinzipien von Utrecht anknüpfen.

Der zweite Jahrgang nimmt Bezug auf den Frieden von Paris, der den Siebenjährigen Krieg beendet und Österreich den schmerzhaften Verlust Schlesiens abzwängt, aber an der europäischen Mächtekonstellation nichts Grundsätzliches ändert. Österreich bleibt in jedem Fall Großmacht und – anders, als die borussische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts es gerne sehen möchte – auch Vormacht im Reich.

Dann der Wein mit dem Jahrgang 1797, der auf den Diktatfrieden von Campo Formio hinweist, der wiederum das Ende des Reiches antizipierte, da eine Neuordnung Deutschlands unter französischer Hegemonie angedacht wurde.

Schließlich der österreichische Staatsbankrott von 1811, der nun nicht nur verheerende militär- und machtpolitische Folgen mit sich brachte, sondern im Inneren vor allem den Beamten, den Geistlichen, den Lehrern, den Pen-

²⁴ Vgl. ebd., S. 93.

²⁵ Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923, S. 364.

sionisten und den kleinen Kapitalisten sozusagen auf den Magen geschlagen ist. Staberl, unserem Parapluie- und Parasolverkäufer, der eine typische sozio-ökonomische Leerstelle (!) der Wiener Komödie innehat, muss dieser Wein entzogen werden, schließlich werden das Vermögen und damit die Sicherheit des Kleinbürgertums bedroht. Die Mobilisierung gegen das revolutionäre Frankreich und gegen Napoleon, die ja jetzt schon gut zwei Jahrzehnte andauerte, führte zur Anhäufung von Schulden, die durch einen immer stärker werdenden Konsumrausch verstärkt wurden.

Entscheidend ist, dass Bäuerle Staberl infolge dieses exzessiven Weingenußes aus über 100 Jahren österreichischer Geschichte den Begriff der Revolution in den Mund legt, der des dichten zeitlichen Rahmens wegen eine klare Bezugnahme auf die Französische Revolution darstellt.

II.

Die komische Lokaloper *Der Fiaker als Marquis*²⁶ wurde am 16. Februar 1816 im Leopoldstädter Theater uraufgeführt und dort 63-mal gegeben. Die Auführungszahlen wie die literarischen Rezeptionslinien weisen der Posse einen bleibenden Wert zu. So gibt es im Rahmen der Operndichtungen Hugo von Hofmannsthal ein Fragment gebliebenen Lustspielplan, wonach Hofmannsthal ein „Volksstück nach Art des Alt Wiener Volkstheaters“ geplant habe und die Reflexionen über die Ständeproblematik auf soziale Situationen der Nachkriegszeit auslagern wollte.²⁷ Ich möchte im Folgenden zeigen, dass Bäuerles *Der Fiaker als Marquis* nicht bloß in der Tradition der Fiaker-Szenen der Wiener Vorstadttheater zu sehen ist, sondern aufgrund der Standesproblematik weit darüber hinausgeht.

Während bei Emanuel Schikaneder noch der sozial aufgestiegene Fiaker-Unternehmer Roßschweif im Mittelpunkt der Posse steht, ist es bei Bäuerle der einfache Fiaker Knackerl, dem das nötige Kleingeld fehlt, seine Mariandl zu ehelichen. Knackerl wird im Übrigen in *Die Bürger in Wien* bereits als Staberls Schwager vorgestellt; auch aufgrund seines Appetits, seiner Unzuverlässigkeit und seiner nachlässigen Pflichtausübung ist er mit den lustigen Diener-Figuren der Wiener Komödie verwandt. Mariandl ist nämlich bereits dem besser gestellten Pferdehändler Lorenz versprochen. Bäuerles Verdienst besteht nun in der Konfrontation der sozialen Welten und im Versuch, diese Blockadesituation zu lösen. Nicht der Fund von 1.000 Gulden, sondern eine poetisch raffiniertere und sozialpolitisch natürlich provokantere Lösung der

26 Adolf Bäuerle, *Der Fiaker als Marquis*, in: ders., *Komisches Theater*, Bd. 3, Pesth 1821.

27 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, hg. von Rudolf Hirsch [u. a.], Bd. 26: *Operndichtungen 4*, hg. von Hans-Albrecht Koch, Frankfurt a. M. 1976, S. 132–164 und S. 325–341.

Problematik muss erhalten. Es stellt sich nämlich heraus, dass Knackerl der Milchbruder des Marquis Ludwig Devain und als Kleinkind vertauscht worden ist. Im Sinne der poetischen Gerechtigkeit versucht nun Knackerl seine ihm zustehende gesellschaftliche Rolle, die zudem amtlich beglaubigt scheint, anzutreten und in der höfisch-galanten Welt der Marquise Fuß zu fassen. Knackerls Selbstfindung als Marquis stehen nun einerseits diese auf ihn befremdlich wirkenden höfischen Verhaltensweisen gegenüber und andererseits die Fiaker-Szenen, die dramaturgisch geschickt eingeschoben worden sind. Die Posse bleibt affirmativ zur gesellschaftlichen Ordnung, denn die Vertauschung der Kinder entpuppt sich schließlich als Betrug seitens der Mutter Knackerls. Letztlich bekommt Knackerl seine Mariandl nur, weil die Marquise ihre Aussteuer übernimmt. Im Spiel mit den Möglichkeiten jedoch entfaltet sich die Subversivität des Textes.

Im Wesentlichen stehen sich in der Posse zwei Stände und damit zwei Welten gegenüber. Der einfachen Welt der Bediensteten, in unserem Fall den Fiakern, steht das höfisch-dekadente Haus der Marquise Devain gegenüber. Bäuerle demaskiert die Sympathie der Adelligen im Prinzip bereits durch die Namensgebung, das Devain erinnert an das Ci-Devant der ehemaligen Adelligen im Frankreich der Revolution, das diese ihrem nun bürgerlichen Namen voranzustellen hatten. Es handelt sich also um eine Welt, deren gesellschaftlicher Privilegienstruktur es an den Kragen geht. Dem ehemaligen Marquis Ludwig Devain droht durch die Vertauschung der Abstieg in die gesellschaftliche Namenlosigkeit, also der Verlust des Erbes, des Namens und des Standes. Das Haus der Marquise bezieht nun genau seine Stellung und Identität nicht aus dem meritokratischen Adelsverständnis, sondern aus dem feudalabsolutistischen Geburtsadel. Herkunft, Stand und Erbe geben hier den Ton an. Dem Publikum zeigt sich eine ziemlich lockere Sexualmoral, eine Welt, deren gutes Herz durch das blaue Blut gefroren scheint und die ihre Standesdünkel spazieren trägt, eine Welt, die eigentlich sozial abgeschottet und zugangsbeschränkt ist. Es ist bezeichnend, dass diese Welt im Prinzip nur dadurch zum Vorschein kommt, dass die Noblesse in die Fiaker-Welt steigt, um nach Baden zur Kur transportiert zu werden. So lässt Bäuerle auch den Marquis Knackerl seiner neuen Rolle zuführen, denn Knackerl wusste schon zu einem früheren Zeitpunkt von seinem Milchbruder im Adelsstand, er kannte nur dessen Namen und Logis nicht genau. Letztlich ist es die Borniertheit des Marquis Ludwig Devain und seine Sehnsucht nach Satisfaktion für das als Provokation empfundene Verhalten Knackerls – schließlich hatte Knackerl seine Fuhr nach Baden versäumt –, die Knackerl den Marquis als seinen Milchbruder hat erkennen lassen. Knackerl: „Hilft alles nichts; in unsern Adern rollt halt doch einmahl ein Blut, denn ich und Sie haben an einer Brust g'trunken, meine Mutter, die alte Eva, war Ihre Ammel, wie's noch jung war. In uns logirt ein Blut!“ (I, 9)

Die Forderung nach gesellschaftlicher Gleichheit wird hier durch das Wortspiel des Blutes, das an die Stelle der Milch getreten ist und gemeinhin

die Sonderstellung des Adels begründete, verstärkt. Die Satisfaktion hat das Nachsehen, Knackerl wird nun seiner neuen gesellschaftlichen Stellung zugewiesen, was für ihn nichts Alltägliches ist und einer gewissen Eingewöhnung bedarf. Knackerl: „Man kann sich eher gewöhnen mit kollerischen Pferden zu fahren, und eher lernen Berg auf im Gallopp zu kutschiren, als vom Fiaker zum Marquis.“ (II, 8) Der adelige Habitus geht vorzugsweise aus einer adeligen Sozialisation hervor, dazu kann und wird es aber nie kommen, denn Knackerls Gemeinheit wird ihn ein Schicksal kosten, an dem er durchaus schon Gefallen gefunden hat.

Knackerl (allein). Das ist doch curios für einen gemeinen Menschen, wenn er vornehme Ältern hat. Ich benimm mich doch gewiß so noble als möglich, und nichts ist erkennt. Was ich schon alles auf'opfert hab, seitdem ich Marquis bin. Schon zwey Mahl hätt ich gern ein Glasel Pohnischen und eine Halbe Bier getrunken, und trau mir nichts zu sagen, und doch fällt Ihro Gnaden meine Frau Mutter Mama in Ohnmacht. Doch das thut nichts – ich will mich schon noch mehr zusammen nehmen. Ich wett', in 14 Tagen glaubt die ganze Welt, daß ich als Marquis erzogen bin. (II, 6)

Er ist zwar mitten im Satz ganz Fiaker, wie es ihm Rommel unterstellt,²⁸ wie sollte er es aber auch anders sein? Woher soll er um die höfische Etikette wissen? Freilich sind diese Dialoge, die nicht von großer Qualität sind, durch die Fiaker-Einsprengsel überzeichnet, das Grundproblem aber bleibt, nämlich die Aneignung des adeligen Habitus. Vereinzelt gibt es allerdings Szenen, in denen sich Knackerl zuvor noch konfus und sehr linkisch benimmt, dann aber beim Audienzgeben durchaus schon um den Ton der Noblesse weiß. Knackerl: „(Sehr affectirt zum Bedienten) Ist sie etwas gemeines, so werfe man sie hinaus, nur vornehme Menschenpersonen können mit mir reden.“ (II, 14)

Während Knackerl versucht, zum Marquis aufzusteigen, muss sich der Marquis aber wegen dramaturgisch raffiniert eingeschobener Fiaker-Szenen und wegen einer geschickten Gesprächsführung seitens der Marquise nicht auf den Bock setzen. Die ernste Nachfrage der Marquise unterhöhlt Knackerls Wunsch, der Marquis möge an seine Stelle treten, natürlich:

Marquise. Um Gottes willen, nur dieses Wort [Fiaker, J. L.] nicht mehr!

Knackerl. Wenn's Ew. Gnaden die Frau Mutter nicht leiden können, so werd' ich mir schon alle Mühe geben, daß ich's vergiß.

Marquise (mit einem tiefen Seufzer). Was ich sagen will, hassest du deinen Milchbruder – hassest du den Mann, der bisher deine Erziehung genoß, unsere Reichthümer theilte – deinen Nahmen trug? –

Knackerl. Den gnädigen Herrn, der mich heut früh hat einsperren wollen

28 Vgl. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 708 f.

lassen, mein Brüder!? Freylich hätt' ich Ursach, er war sehr hopadasig, war schiech wie ein kollerisches Pferd, aber hassen thu' ich ihn nicht. Ich hoffe zu Gott, er wird jetzt statt meiner Fiaker

(Marquise schaudert zusammen.)

Knackerl (bemerkt es). Ich will sagen Lehnkutscher, Lehnkutscher werden, und dann wird er's schon empfinden, was es heißt, einen armen Teufel mir nichts, dir nichts, ins Unglück stürzen zu wollen.

Marquise. Im Ernst, du könntest das wünschen?

Knackerl. Wenn ich recht aufrichtig reden soll, wünsch ich's nicht. Ich bin jetzt ein Marquis, ich weiß nicht, wie. Er soll auch kein Unglück haben. Ihre Gnaden die Frau Mutter darf mir's glauben, es ist ein hartes Brot um einen Fiaker. (II, 4)

Es ist natürlich in einem größeren Kontext auch sehr fragwürdig, ob die Zensur einem solchen Sozialabstieg zugestimmt hätte. Die Schüsselszene der Posse bildet das Fiaker-Quartett, das sich gegen das zur nächtlichen Stunde im Hause der Marquise stattfindende Souper in Stellung bringt. Wider das Motto „alles eins, ob man Geld hat, oder keins“ wird hier offen sozialkritisch gegen die ständische Gesellschaft und ihre Ungerechtigkeiten angesungen.

Fiaker-Quartett von Außen.

2.

Wer Geld hat, hat Alles, ist lustig und froh,
Hat Wein und hat Bratl, und Haber und Stroh;
Wir aber seyn arm, und voll Hunger und Noth,
Und singen ein Liedl ums tägliche Brot. (II, 20)

Die Szene, die sich hier dem Publikum aufgetan haben muss, gehört zu den besten der Wiener Komödien. Der gerührte Knackerl weiß es zu verhindern, dass die Tür verrammelt wird, indem er seine Kollegen hereinholt. Bei den dazugehörigen standesübergreifenden Tänzen führen die einfachen Fiaker die vornehmen Damen übers Parkett. Die Bedeutung der Regieanweisung, wonach der Tanz immer wiederholt wird, ist die Bestätigung des gesellschaftlichen Durcheinanders als Status quo (II, 21). Während dieser Wiedersehenszene versuchen die Damen sich klammheimlich davonzustehlen. Die Fiaker führen die sich sträubenden Damen mit Gewalt zum Tanz – ein Motiv, das nach der Französischen Revolution den Assoziationen freien Lauf ließ. Solcherart Totentänze soll es während der September-Massaker in den Pariser Gefängnissen, die ein europäisches Medienereignis darstellten,²⁹ tatsächlich gegeben haben.

29 Vgl. *Medienereignisse im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge einer interdisziplinären Tagung aus Anlass des 65. Geburtstages von Rolf Reichardt*, hg. von Christine Vogel, Herbert Schneider und Horst Carl (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd. 38), München 2009; Günther Lottes, „Das revolutionäre Frankreich als Trauma der deutschen Konservativen. Zur Verschränkung von Wahrnehmungsprozessen und politiktheoretischen Diskursen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Feind-*

Auch hier spricht es wieder für den immanenten Wunsch Knackerls, Marquis zu werden, denn Bäuerle lässt ihn beim Fiaker-Finale an seiner Rolle als Marquis festhalten: „Jetzt will ich noch einmahl tanzen. Cameraden! heut’ noch Fiaker, und dann mein lebtag Marquis.“ (II, 21)

Die Idee des Tausches im Herr-Diener-Verhältnis wurde vermutlich mit Rücksicht auf die Zensur nicht in die Praxis umgesetzt. Aber natürlich blieben die sozialkritischen Töne, die Gegenüberstellung von harmloser Einfachheit und adeliger Borniertheit und schließlich die gegenläufige Verteilung der Sympathiewerte. Das sozialkritische Potenzial ist ein Kontinuitätsmerkmal dieser Posse, das in den Gesangseinlagen als eine Art „Ohrwurm“ beim Publikum nachgeklungen haben dürfte. So nimmt das Quartett an Fahrt auf, als Knackerl sich erdreistet, den Marquis gar seinen Bruder zu nennen, was die präpotente Selbstinszenierung des Marquis zeigt. Marquis: „Nein diesen Frevel soll er büßen, / Nicht eine Stunde bleibt er frey, / Daß ich Gewalt hab’, soll er wissen, / Ihr Leute auf, und eilt herbey!“ Mariandl und Bünkerl, die das Duett von Marquis und Knackerl zum Quartett erweitern, spitzen dies zu: „Für seine Unschuld soll er büßen, / Nicht eine Stunde bleibt er frey, / Daß er Gewalt hat, soll er wissen, / Drum ruft er Jung und Alt herbey.“ (I, 9)

Über den Tratsch bleibt auch die Öffentlichkeit mit einbezogen – ein Umstand, der doch erstaunt, wenn man an das von Metternich verordnete Schweigen denkt.

bild und Faszination. Vermittlerfiguren und Wahrnehmungsprozesse in den deutsch-französischen Kulturbeziehungen (1789–1963), hg. von Janos Riesz und Hans-Jürgen Lüsebrink, Frankfurt a. M. u. a. 1984, S. 13–35.

Olaf Briese

Vom Wiener Staberl zum Berliner Eckensteher. Intertextueller und kultureller Transfer

Der Eckensteher Nante hätte ein Gelegenheitsprodukt bleiben können. Bei der von Friedrich Beckmann aufgeführten kurzen Eckensteher-Szene *Der Eckensteher Nante im Verhör* handelte es sich um nichts mehr als um einen vorweggenommenen Silvesterschertz. Uraufgeführt wurde sie am 26. Dezember 1832 im Berliner Theater in der Königsstadt. Der Berliner Eckensteher Nante Strumpf – versehen mit der berühmt gewordenen amtlichen Ärmelnummer 22 – sucht das Berliner Kriminalgericht auf. Hier bringt er eine Beschwerde wegen eines ihm gestohlenen Rocks vor (also Fracks bzw. Mantels). Dabei kommt es mit dem zuständigen Actuarium zu einem auf Missverständnissen beruhenden absurden Frage-Antwort-Spiel. Das war der Beginn eines theatralischen Eckensteher-Kults ohnegleichen – rund 50 Aufführungen innerhalb eines halben Jahres. Darüber hinaus entstanden schnell literarische Nachahmungen, Eckensteher-Walzer fanden ebenso ihren Markt wie Nante-Zigarren, Nante-Grafiken kursierten – bis hin zu Vignetten auf Seifen und Bonbons. Was den ‚Ursprung‘ der Nante-Figur betrifft, gibt es jedoch nach wie vor gravierende Wissenslücken. Wie lässt sich die Entstehung der Kunst- und Kultfigur rekonstruieren?

Der Wiener Staberl und seine Verhörscene

Mehrere Wurzeln und Stränge liefen bei der Entstehung dieser literarischen Figur zusammen, und sie bündelten sich schließlich Ende des Jahres 1832 im Theater in der Königsstadt am Berliner Alexanderplatz, wo sehr wahrscheinlich Beckmann, beeinflusst und assistiert von Adolf Glaßbrenner, eine scherzhafte Szene über einen *Eckensteher Nante* entwarf. Wie kürzlich aufgearbeitet wurde, konstituierten verschiedene Text- und Bildeinflüsse diese Nante-Figur. Bildgrafiken sogenannter Eckensteher und gedruckte Witze über sie waren dabei ebenso wirksam wie im Berliner Dialekt verfasste Szenen, in denen verschiedene Eckensteher oder verschiedene Nantes – eine Abkürzung für Ferdinand – ihren Auftritt hatten. Beckmann und Glaßbrenner führten dann diese Motive zusammen.¹

Bei all diesen Text- und Bildimpulsen: Der Berliner Eckensteher Nante ver-

1 Vgl. Olaf Briese, ‚Eckensteher. Zur Literatur- und Sozialgeschichte eines Phantoms‘, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37.2 (2012),

dankt seine Karriere in nicht unwesentlicher Weise Wiener Einflüssen, konkret dem Wiener Staberl. Beckmanns Erfolgsstück vom Dezember 1832 griff gezielt auf eine Verhörszene zurück, in der der Wiener Staberl die Hauptrolle spielte, nämlich: Carl Carls *Staberls Reiseabentheuer in Frankfurt, München und Paris*, uraufgeführt in München am 18. Dezember 1816. Die Szene, die von Glaßbrenner und Beckmann Ende des Jahrs 1832 gemeinsam erdacht wurde, variierte hauptsächlich dieses witzig-komische Verhör. Aber: Bereits dieser Staberl Carls einschließlich des Verhörs war das Ergebnis komplizierter textueller Transformationen, und bei der Suche nach Ursprüngen bzw. Herkünften des Eckenstehers geht es zu wie in einer dekonstruktivistischen Inszenierung. Man trifft auf ein Versatzstück, das nur die Transformation eines Versatzstücks ist, das ebenfalls nur die Transformation eines Versatzstücks ist. Die Wurzeln Nantes reichen ins Jahr 1813 zurück, und sie liegen in Wien. Dort erfolgte in Bäuerles Stück *Die Bürger in Wien* (einer Lokalposse zum Lobe des patriotischen Wiener Bürgertums während der Vorherrschaft Napoleons über Europa) erstmals der Auftritt des Parapluimachers Chrysostomus Staberl. Aufgrund des großen Erfolgs dieser Figur rückte Bäuerle sie in sofort nachfolgenden Umarbeitungen des Stücks viel stärker in den Vordergrund. Im folgenden Jahrzehnt wurde er zum Helden vieler ‚Staberliaden‘ Bäuerles und anderer Autoren, die alsbald die Bühnen in ganz Europa eroberten. Eine nächste Station: Am 9. Januar 1816 wurde im Theater in der Leopoldstadt Bäuerles Stück *Die Reise nach Paris, oder Wiesels komische Abentheuer* uraufgeführt (veröffentlicht 1823). Darin gab es zwar keinen Staberl, aber eine folgenreiche Verhörszene. Der Hauptheld, der Bedienstete Wiesel (also kein Kleinbürger mehr, sondern zwischen Kleinbürgertum und Unterschichten angesiedelt), gerät in Turbulenzen, denn aufgrund eines vertauschten Rocks wird er irrtümlich für einen Schurken gehalten und verhaftet. Daraufhin kommt es zu Wiesels absurden Antworten bei einem Polizeiverhör² – das eigentliche Vorbild der späteren Beckmann’schen Posse. Bäuerle kehrte nach literarischen Experimenten wie der Einführung des Wiesel dann Anfang des Jahres 1817 wieder zu seiner einstigen Kleinbürger-Erfolgsfigur Staberl zurück (möglicherweise eine Reaktion auf die plötzlichen Erfolge von Carl Carl mit seinen ‚Staberl‘-Variationen in München); und seit dem 1. März 1817 kamen viele von Bäuerles ‚Staberliaden‘ im Theater an der Wien zur Aufführung. Im gleichen Monat setzte auch die Erfolgswelle des in Wien gastierenden Carl mit *Staberls Reiseabentheuer in Frankfurt, München und Paris* am Theater an der Wien ein. Den I. Akt dieser *Reiseabentheuer* bildeten Teile der bereits erwähnten Posse Bäuerles *Die Reise nach Paris* mit der berühmten Verhörszene (zwei weitere, neue Akte kamen al-

S. 239–288; ders., *Eckensteherliteratur. Eine humoristische Textgattung in Biedermeier und Vormärz. Mit einem Nachwort und einer Bibliographie*, Bielefeld 2013.

2 Vgl. Adolf Bäuerle, *Die Reise nach Paris, oder Wiesels komische Abentheuer. Ein Lustspiel in drey Acten*, in: ders., *Komisches Theater*, Bd. 5, Pesth 1823, S. 9–97, hier S. 77 ff.

lerdings hinzu). Carl ersetzte darin also Bäuerles *Diener* Wiesel durch Bäuerles *Kleinbürgerfigur* Staberl. Und dieses Carl'sche Stück *Staberls Reiseabenteuer* erwies sich als sehr erfolgreich; in den folgenden Jahren und Jahrzehnten kam es (genannt werden sollen hier nur die direkten Aufführungen durch Carl) im Theater an der Wien 76-mal zur Aufführung, im Leopoldstädter Theater 13-mal, im Josefstädter Theater 96-mal.³ Dabei gilt: Staberl war nicht gleich Staberl. Als Typ, als Charakter und als wandelbares Versatzstück hatte er jeweils ganz unterschiedliche poetische und weltanschauliche Konturen.⁴ Wie genau die Figur sich transformierte, ob er vom relativ spezifischen Charakter zur austauschbaren Chiffre wurde (wie es in der älteren Forschung unterstellt wird, wobei es auch hier in neuerer Zeit differenzierte Bewertungen insbesondere zu Carl gibt⁵) – all das kann hier nicht thematisiert werden.

Divergierende Verhörscenen

Die Verhörscene, aus der das Beckmann'sche Stück fast ausschließlich bestand, durchlief eine Kette von Transformationen. Bäuerles entsprechende Abschnitte in *Die Reise nach Paris* waren geradezu biedermeierlich gehalten. Sie hatten darüber hinaus keinen großen Eigenwert, sie waren nicht allzu umfangreich und fügten sich organisch in die Handlung ein. Es geht – fast durchgehend auf Hochdeutsch – um einen Schurken, der mit Wiesel den Rock tauschte, so dass Wiesel einem Irrtum zufolge arretiert wird. Dieser, nicht sonderlich intelligent, ist mit einem bürokratischen Procedere und mit der Amtssprache nicht vertraut. Demzufolge fallen seine Antworten auf die Frage nach Alter, Ehestand, Beruf usw. absonderlich und belustigend aus: „Actuar. Nu ja freylich ist er geboren, aber *wo* geboren? Wiesel. Im Lebzelter-Haus“.⁶

Ende November 1832 versetzte dann Glaßbrenner im 1. Heft von *Berlin wie es ist und – trinkt* die bereits von anderen und auch von ihm entwickelte Eckensteher-Figur je zweimal in eine nunmehr in Berlin spielende Verhörscene (*Die blutige Nase* sowie *Britzke vor dem Polizei-Commissarius*⁷). Damit ergab sich erstmals die Synthese von Berliner Eckenstehern und Verhör. Glaßbrenner, der Plagiate mied und stets künstlerische Originalität für sich beanspruchte, gestal-

3 Vgl. Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Leipzig, Wien 1952, S. 298 ff.; Hansjörg Schenker, *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy*, Diss., Zürich 1986, S. 156 ff.

4 Vgl. u. a. Katherine Arens, ‚Hanswurst *redux*: Staberl, Titus, and Annina‘, *Modern Austrian Literature* 35 (2002), No. 3/4, S. 1–25.

5 Vgl. Schenker (Anm. 3), S. 73 ff., 154 ff.

6 Bäuerle, *Die Reise nach Paris* (Anm. 2), S. 78.

7 Vgl. Ad. Brennglas, *Die blutige Nase*, in: ders., *Berlin wie es ist und – trinkt*, 1. Heft: ‚Eckensteher‘, Berlin 1832, S. 19 ff.; ders., *Britzke vor dem Polizei-Commissarius*, in: ebd., S. 21–24. Für die Übersendung einer Kopie der Erstauflage danke ich herzlich Herrn Bernd Balzer (Berlin).

tete den vorhandenen Plot grundlegend um. Er schuf im Grunde Eckensteher-*Monologe*. In stark berlinernder Sprache erzählen die sichtlich angetrunkenen Eckensteher vom jeweiligen Geschehen, und man gewinnt Einblicke in zerstörte Unterschichtenbiografien, in eine Mischung aus Alkohol, Rohheit und Gewalt. Das unterschied sich grundlegend von Beckmanns Stück. Sein *Der Eckensteher Nante im Verhör* war ausgesprochen biedermeierlich angelegt und übertrumpfte Bäuerles harmloses Verwechslungsstück. Eckensteher Nante Strumpf, ein wortgewandter Philister der Unterschicht, begibt sich dressiert von selbst ins Polizeipräsidium – „Herr Criminell ick melde mir“.⁸ Er sucht von selbst eine Machtinstitution des Ancien régime auf, um dort in der Angelegenheit eines gestohlenen Rocks auf lächerliche Weise sein Recht zu suchen. Zum Schluss bietet er dem Kommissar zum Dank an, unentgeltlich für ihn Holz zu zerkleinern, und am Ende folgt ein Lied, in dem Nante bekennt, dass ihm, solange es nur genügend Schnaps zum Trinken gibt, Armut oder Reichtum ausdrücklich egal sind. Für diesen biedermeierlichen berlinernden Nante steht Beckmanns Erfolgsstück. Es isoliert den Eckensteher im Gehäuse einer bürokratischen Institution. Nante akzeptiert diese Institution einschränkungslos, fügt sich ihr, denn er *will* zur Kriminalpolizei. Trotz aller absurden Komik, die er durch die bei Bäuerle entnommenen Verkennungsdialoge verbreitet, wird er im Grunde humoristisch als Trottel vorgeführt. Und zum Schluss singt dieser Beckmann'sche Nante artig ein Ständchen. Und nicht genug: Auch Beckmann verstärkte die biedermeierlichen Tendenzen seiner eigenen Vorlage alsbald. So ersetzte er u. a. schon im Jahr 1833 in weiteren Auflagen seines Heftchens die barsche Zurechtweisung des Actuarius „Esel, das meine ich ja nicht“ durch „Ei das meine ich ja nicht“ und minimierte damit gewollt das Konfliktpotenzial.⁹

Ebenfalls klar biedermeierlich konzipiert war *Der Eckensteher in anderm Costume* (1833) eines pseudonymen Autors, eine Szenenfolge, die ohne die typische absurde Verhörakrobatik auskommt. Ein Eckensteher und ein Schneider streiten vor Gericht um eine unbezahlte Rechnung für einen Rock, wobei ersterer lediglich durch überlange Monologe auffällt und am Ende ein Trinklied singt; insgesamt ein Stück, das eher genrebildhaft sentimental gehalten ist.¹⁰ Und ebenfalls biedermeierlich angelegt war *Der Eckensteher Nante als Kläger* (1834). Der Eckensteher Nr. 22 namens Gottlieb Ferd beschwert sich bei einem Justizkommissar über die Schädigung seines Rufs durch die dubiosen Darstellungen auf dem Theater. Auch hier ist die Verhörkomik fast gänzlich eliminiert, der Kommissar weist den Eckensteher von sich; das Stückchen en-

8 Friedrich Beckmann, *Der Eckensteher Nante im Verhör. Komische Scene*, Berlin ¹⁵1833, S. 6.

9 Vgl. den Nachdruck der Erstausgabe: Friedr. Beckmann, *Der Eckensteher Nante im Verhör. Local-Posse* [mit kritischen Fußnoten Glaßbrenners], *Berliner Don Quixote*, Nr. 34, 2. März 1833, [S. 1–4], hier [S. 2]; Beckmann, *Der Eckensteher Nante im Verhör* (Anm. 8), S. 11.

10 Vgl. Jean P-r, *Der Eckensteher in anderm Costume oder: Nante und sein Rock. Lokal-Posse*, Zerbst ²1833.

det damit, dass Nante Arbeit als Bediensteter bei einem reichen Herrn findet, der zur Bedingung macht, dass er das Trinken aufgibt – was Gottlieb prompt befolgt, gekrönt von einem Entsagungslid.¹¹ Neben diesen Szenenfolgen (die wohl nie aufgeführt wurden) gab es Adaptionen, die als bedingt vormärzlich anzusehen sind. Ludwig Rellstabs Genrebild *Kilian am 3. August* (1836) gehört dazu. Eckensteher Kilian war im Zug der „großen Revolution vom 3. August des Jahres 1835“ in Berlin arretiert worden („einen Gensdarmen geschlagen“, „verfängliche Reden geführt“¹²). Diese sogenannte Berliner Feuerwerksrevolution, die mehrtägigen Unterschichtentumulte, die auf das Verbot reagiert hatten, anlässlich des Geburtstags des Königs Feuerwerkskörper zu zünden – und die nur durch Einschaltung des Militärs bezähmt werden konnten, im Ergebnis gab es mindestens zwei Tote –, wird von Rellstab in gewisser Weise adelskritisch gewendet: „Wenn ichs recht durchdenke, so, glaube ich, verlangte Kilian ein Königthum, umgeben mit republikanischen Institutionen, und war somit ganz der Fraktion Lafayette ergeben“.¹³ Rellstab, ein eher ‚biedermeierlicher‘ Autor, der aber auf seine Weise in gewissem Sinn auch ‚vormärzlich‘ wirkte, ist mit seiner Verhörscene ein Exempel, wie wenig diese beiden herkömmlichen Forschungskategorien letztlich greifen: *Biedermärz! Vormärzmeier!*

Als eindeutig vormärzlich hingegen sind zwei Verhörscenen Glasbrenners anzusehen, erschienen 1833 und 1836. In ihnen kommen zwar weder Eckensteher noch ein Nante vor, sie gehören aber in den hier zu analysierenden Kontext. *Der Holzhauer Derber vor Gericht* ist anfangs gleichfalls komisch gehalten, nimmt aber eine melodramatisch-sozialkritische Wende. Der Holzhauer wird vernommen, weil er einen Gerichtsvollzieher geschlagen hat, der das Mobiliar seiner Familie pfänden wollte. Das Verhör gestaltet sich zu einer bitter-resignativen Anklage gegen soziales Elend, gegen Hunger, Obdachlosigkeit und gegen fromme Phrasen.¹⁴ Die Puppenspielszene *Kasper vor Gericht* aus dem Jahr 1836 gibt sich dann unverhüllt umstürzlerisch. Kasper steht vor einem Richter (ohne dass der Leser einen Grund dafür erfährt); den üblichen Fragen nach Geburt, Eltern, Stand usw. folgen auch hier die seit Bäuerle üblichen niedrig-komischen Antworten, also die eingebürgerte sprachliche

11 Vgl. [Karl Mächler], *Der Eckensteher Nante als Kläger. Ein dramatischer Scherz*, hg. von Hilarius Dornbusch, zweite verbesserte und mit einem Nachwort des Herausgebers vermehrte Auflage, Berlin 1834.

12 L[udwig] Rellstab, *Kilian am 3. August*, in: ders., *Genre- und Fresco-Skizzen aus Berlin und Athen. In Mappen mit fliegenden Blättern. No. II. Die Michaelismappe*, Leipzig 1836, S. 99–118, hier S. 100, 115 f.

13 Ebd., S. 101. Zur ‚Feuerwerksrevolution‘: Adolf Streckfuß, *500 Jahre Berliner Geschichte. Vom Fischerdorf zur Weltstadt. Geschichte und Sage*, Bd. 2, Berlin 1886, S. 785 ff.; Manfred Gailus, ‚Pöbelexzesse und Volkstumulte im Berliner Vormärz‘, in: *Pöbelexzesse und Volkstumulte in Berlin. Zur Sozialgeschichte der Straße (1830–1980)*, hg. von Manfred Gailus, Berlin 1984, S. 1–41, hier S. 21 ff.

14 Vgl. Ad. Brennglas, *Der Holzhauer Derber vor Gericht*, in: ders., *Berlin wie es ist und – trinkt*, 2. Heft: „Berliner Holzhauer“ und „Beschreibung des Stralower Fischzugs“ [EA 1833], Leipzig 1845, S. 7–13.

Verkennungsakrobatik. Aber Kasper ist nicht harmlos, ist nicht dumm. Die Handlung spitzt sich zu. Schließlich wirft er Richtertisch und Richter um und befiehlt selbstbewusst, das Verfahren ad acta zu legen.¹⁵ Ein letztes Mal kam Glaßbrenner auf die Verhörszene in seinem Groschenheft *Der ächte Eckensteher Nante* (1838) zurück. Erstmals überhaupt lässt er einen eigenen ‚Nante‘ auftreten, und zwar einen angeblich unverfälschten. Betrunkener begibt er sich ins Kriminalgericht, möchte eine Anzeige aufgeben, weil ihm bei einer von ihm verschuldeten Prügelei Schaden entstanden ist. Dabei kommt es wieder zu den gestörten und komischen Dialogen zwischen Actuarius und Eckensteher. Aber sie zeigen unverkennbar und auf bestimmte Weise Kulturkritik. Mit seinen ausschweifenden Reden fordert Nante auf verquere Weise soziale und symbolische Anerkennung ein. Der Actuarius fühlt sich nur belästigt. „Weiter, weiter“, „Rasch! Rasch!“, „Nein, nein! Nur weiter!“¹⁶ so die Zwischenrufe, wenn Nante erneut erzählerisch ausholen möchte. Der Eckensteher hat unendlich viel Zeit, aber die bürokratische Maschinerie, der Fortschritt jagen unaufhaltsam voran. Der Actuarius verlässt ebenso verärgert wie entschlossen das Büro und lässt einen sichtlich verstörten Nante zurück.

Eckenstehers Tod à la Raimund

Glaßbrenner, der an der literarischen Ausbildung und am öffentlichen Erfolg der Eckensteher-Figur einen großen Anteil hatte, erklärte schließlich im Jahr 1843 jegliche Eckensteher-Literatur für hinfällig. Das erfolgte ebenfalls in einem Groschenheft, im 19. Heft der noch einige Jahre weiterlaufenden Serie *Berlin wie es ist und – trinkt*, in einem theatralen Stück, das zeigt, warum der letzte unzeitgemäße Berliner Eckensteher in einem himmlisch-irdischen Kampf sterben muss und mit Recht stirbt. Das war keine effektberechnend-ironische Episode. Fortan griff Glaßbrenner Eckensteher- bzw. Nante-Motive nicht mehr auf, und in Neuveröffentlichungen seiner älteren Schriften ersetzte er den Topos ‚Eckensteher‘ an fast allen Stellen bezeichnenderweise durch ‚Handlanger‘, ‚Arbeitsmann‘ usw. Allein dieser Abschied wirft Fragen auf. Noch weitere Fragen wirft auf, dass sich dieser Abschied in einem transformierten Raimund’schen Modus vollzieht.

Glaßbrenner zielte, kommerziell stets rege, mit seinen Groschenheften auf ein unterhaltungswilliges kleinbürgerliches Publikum. So könnte man meinen, er müsste Hanswurstiaden und anderen Volksstücken des sogenannten Wiener Volkstheaters sehr aufgeschlossen gegenüberstanden haben. Das war mitnichten so; in seinem Reisebericht *Bilder und Träume aus Wien* (1836) kommt

15 Vgl. Ad. Brennglas, *Kaspar vor Gericht*, in: ders., *Berlin wie es ist und – trinkt*, 9. Heft: „Puppenspiele“ [EA 1836], Leipzig²1838, S. 18–21.

16 [Adolf Glaßbrenner], *Der ächte Eckensteher Nante. Lokales Characterbild* [Buntes Berlin. Fünftes Heft], Berlin 1838, S. 22, 24, 27.

er zu vernichtenden Urteilen. Carl Carl nennt er einen geschäftstüchtigen Posenautor, er verbreite theatralen Schmutz; Nestroy mit seinen volksnahen Posen-dichtungen attestiert er, eine beachtenswerte Blume auf einem Misthaufen zu sein, aber meist Trivialitäten zu verbreiten. Nur Ferdinand Raimund lässt er gelten, in seinen Augen „Oesterreichs genialster Dichter“,¹⁷ den Klassiker der Feenstücke, der versuchte, Massengeschmack und hohe Kunst miteinander zu synthetisieren. Einerseits verfocht Glasbrenner damit gängige Vorurteile eines Kulturkampfes, einer Kulturkritik, die sich, orientiert an ‚norddeutschen‘ sogenannten Klassikern, dem österreichischen Volkstheater äußerst kritisch näherte. In diesem Sinn wurde von ihm das verbreitete Urteil, dass die protestantische Kultur eine Bildungskultur sei, die katholische hingegen eine der Verbildung, die norddeutsche eine der gehobenen Reflexion, die süddeutsche eine der niederen Sinnlichkeit usw., zumindest auf der Ebene von Theaterdiskursen reproduziert (bestimmten Phänomenen der österreichischen Alltagskultur attestierte er aber, und abweichend von üblichen Berichtsklischees, durchaus einen gewissen emanzipatorischen Hedonismus¹⁸). Solche Vorurteile in Reiseberichten waren spätestens seit Friedrich Nicolais *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz* (ab 1783) gängig; kanonisiert hatte dieses Urteil um 1830 der damalige ‚Literatur-Papst‘ Wolfgang Menzel u. a. in seiner *Reise nach Oesterreich im Sommer 1831* (1832). Menzel, der einflussreiche Redakteur des *Literatur-Blatts* zu Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* und der unmittelbare Lehrer und Mentor Ludwig Börnes, Heinrich Heines und Karl Gutzkows – also der Autoren, die alsbald als ‚Junges Deutschland‘ bekannt und dann von Menzel angeprangert wurden –, hatte versucht, üblichen Ressentiments entgegen, die Aufklärungs- und Fortschritts-potenziale Österreichs hervorzuheben. Auf dem Gebiet des Theaters sah er davon jedoch nichts. Zwar galt ihm im europäischen Kontext das Zauberspiel, auf ideale Weise von Raimund verwirklicht, als originäre und schätzenswerte Errungenschaft; aber er kritisierte den wachsenden Verfall des Theaters durch die „platten Gemeinheit[en]“¹⁹ anderer. Nachfolgende Autoren, wie eben auch Glasbrenner, folgten diesem kulturkritischen Urteil, folgten dem Lob Raimunds und den Verdikten über Nestroy und andere.²⁰

Auf diese Weise schrieb Glasbrenner seinen bisherigen Kampf gegen ange-

17 [Adolf Glasbrenner], *Bilder und Träume aus Wien*, Bd. 1, Leipzig 1836, S. 217.

18 Vgl. Harald Schmidt, „Reise in die „Ungeniertheit“. Adolf Glasbrenners *Bilder und Träume aus Wien* (1836)“, in: *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–49. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, hg. von Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher, Wien, Köln, Weimar 2001, S. 108–131.

19 Wolfgang Menzel, *Reise nach Oesterreich im Sommer 1831*, Stuttgart, Tübingen 1832, S. 270.

20 Vgl. Martin Stern, „Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus“, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60. Auf die These dieses Texts, dieses Lob Raimunds und diese Verdikte über Nestroy im Licht eines allmählich ent-

lichen Schund auf dem Theater fort. Inwieweit er auch dabei vom frühen Menzel geprägt war, ist noch nicht präzise aufgearbeitet worden. Aber die Vermutung liegt nahe, dass, ebenso wie die Publizisten Börne, Heine und Gutzkow sich um 1830 von Menzel beeinflusst zeigten, auch er entsprechende Impulse aufnahm. So finden sich in den Theaterkritiken der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Berliner Don Quixote* (1832/33) bemerkenswerte ‚klassizistische‘ Züge. Er vertritt ungebrochen die Ideale des Aufklärungs- und Bildungstheaters, und er sieht im Theater vor allem eine moralische Anstalt zur Belehrung, Läuterung und Besserung. Er, der in seinen Printpublikationen gezielt den Gesetzen des Marktes und den Tendenzen der Massenkultur folgte, sah in den Lokalstücken und Possen des Königsstädtischen Theaters in Berlin, in den Überarbeitungen von französischen Lustspielen, in Singspielen oder den Berliner Volksstücken von Angely und anderen letztlich nur billigen, prinzipienlosen Unterhaltungsschund. Der volksnahe Publizist und Pionier der Massenkultur erwies sich somit als unerbittlicher Kritiker des Unterhaltungstheaters, und in vielen Beiträgen und Rezensionen des *Berliner Don Quixote* war Schiller, der Aufklärer und der Bürger Schiller, die wichtigste literarische Bezugsfigur. Damit folgte Glaßbrenner klar dem ästhetischen Emanzipationsprogramm Menzels, der Goethe als Fürstendiener charakterisiert hatte, Schiller hingegen als Bürgerheros verklärte. Aber nicht nur Menzels Vorgaben, auch andere Einflüsse haben zu Glaßbrenners negativem Nestroy- und positivem Raimund-Bild beigetragen. Denn Nestroys Stücke liefen bereits im Königsstädtischen Theater, so 1834 *Der böse Geist Lumpacivagabundus* oder 1835 *Eulenspiegel*. Fast alle Berliner Blätter monierten in ihren Theaterkritiken den vermeintlichen bloßen Kommerz- und Unterhaltungscharakter, und gelegentlich wurde auch hier Raimund als lohnendes Vorbild herausgestellt.²¹

Und, das kann ebenfalls nicht übergangen werden: Glaßbrenners Frau Adele Peroni, die er 1840 heiratete, war bei ihrer Arbeit ab 1834 im Theater in der Leopoldstadt von Raimund gefördert worden; Glaßbrenner sah sie in Wien in Raimunds *Der Verschwender*, einer ihrer Wiener Glanzrollen. Aus dieser Bündelung von Vektoren – einer bestimmten Art der Menzel-Rezeption, dem Plädoyer für die Bildungs- und Aufklärungsfunktion des Theaters, dem kulturkritischen Vorurteil dem ‚süddeutschen‘, d. h. österreichischen Unterhaltungstheater gegenüber sowie der persönlichen Verbindung seiner Frau zu Raimund – erklärt sich, dass gerade Raimund Glaßbrenners Idol wird, gerade Raimund, in gewisser Weise ein Antipode zu Nestroy. Was die Eckensteher-Figur betrifft, rezipierte Glaßbrenner Raimund in zwei Perioden. Erstens wurde, darauf ist in der Forschung hingewiesen worden, im Jahr 1838 in seiner Posse *Der ächte Eckensteher Nante* das einstige Eckensteher-Lied am Ende um eine

stehenden literarischen Realismus zu verstehen, kann hier nicht weiter eingegangen werden.

21 Vgl. Gertrude Gerwig, *Nestroy in Berlin. Gastspiele, Aufführungsgeschichte, Rezeptionsgeschichte*, Diss., Wien 2009, S. 36 ff.

Strophe ergänzt, die klar auf Raimunds ‚Hobellied‘ aus *Der Verschwender* verweist (uraufgeführt 1834); zur Eckensteher-Figur kommt nunmehr eine melodramatische Note hinzu, es geht auch um Sterben und Tod.²² Zweitens, und viel bedeutender: Glaßbrenners Zauberstück *Nante Nantino, der letzte Sonnenbruder, oder: Die Entstehung der norddeutschen Volkspoesie. Historisch-romantisch-komische Tragödie in 5 Acten* aus dem Jahr 1843 (ein Stück, das nie aufgeführt wurde, es war von vornherein als Lesestück konzipiert, gezielt für das Theater hat Glaßbrenner bis auf wenige Ausnahmen nie gearbeitet bzw. nie arbeiten können) konfrontiert Raimunds Programmatik mit der Eckensteher-Thematik. Wie Raimund wandelt Glaßbrenner, der Autor der Groschenhefte, auf den Pfaden der ‚Hochkultur‘. Dennoch, auch wenn er die Feenthematik aufnimmt, integriert er sie eigenständig in seinen literarischen Horizont, und bei allen äußerlichen Gemeinsamkeiten mit Raimund zeigen sich vor allem Unterschiede.

Wovon handelt dieses Stück *Nante Nantino*? Gerahmt von einer Mixtur aus Shakespeares Hexenszenen, Goethes Walpurgisnacht und Wiener Feentheater, handelt es von einer Sozialkrise: dem realhistorischen Untergang des Eckensteher-Standes in Berlin. Dieses Ende der tatsächlichen Eckensteher in Berlin ergab sich denkbar unspektakulär. Es wurde durch die wachsende wirtschaftliche Konkurrenz bewirkt, nämlich durch die ab 1837 erfolgende Liberalisierung des Droschken- und Kutschenwesens (und keinesfalls wurde der Berufsstand der Eckensteher, wie in der Forschung wiederholt behauptet wird, 1840 verboten). Das beeinflusste die wirtschaftliche Existenz der Eckensteher gravierend. Sie wurden zunehmend überflüssig. Vor diesem Hintergrund lässt Glaßbrenner seinen Eckensteher Nante Nantino im Jahr 1843 erklären, die sich ausbreitenden Droschken hätten seinen Tod veranlasst.²³ Am Ende lässt er seinen Eckensteher Nante Nantino demonstrativ und tragisch sterben (ein göttlich eingesetztes ‚Brennglas‘ spielt dabei eine entscheidende Rolle). Insofern handelt es sich um keine bloße Komödie, sondern um eine possenhafte Tragikomödie. Das erklärt auch den Namen des Helden. Denn der zweite Namensteil Nantino ist ein (italienisierender) Diminutiv: *der kleine Nante*. Dieser ‚kleine‘ Nante ist auch der definitiv letzte; man wird geradezu an Augustulus erinnert, den kleinen Augustus, den letzten Kaiser des Weströmischen Imperiums.

22 Vgl. Vally Tennigkeit, ‚Een Mensch namens Nante. Zur Geschichte der Nante-Darstellung‘, *Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte* 19 (1968), S. 21–44, hier S. 42 f.; Jürgen Hein, ‚Knieriem – Valentin – Nante oder Metamorphosen des Humors‘, in: *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption*, hg. von Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 10), Wien 2010, S. 62–85, hier S. 79 ff.

23 Vgl. Ad. Brennglas, „*Nante Nantino, der letzte Sonnenbruder*“, oder: „*Die Entstehung der norddeutschen Volkspoesie*.“ *Historisch-romantisch-komische Tragödie in 5 Acten* [...] [*Berlin wie es ist und – trinkt*, H. 19], Leipzig 1843, S. 10. Der Titel verweist, das ist zu erwähnen, auf eine Nante-Publikation eines anderen Autors: H. v. A., *Nante's Tod, oder: Die Verschwörung der Federfuchser. Historisch-romantisch-komische Tragödie in 5 Acten*, Berlin 1840.

Was hat all das nun mit Raimund zu tun, mit Feenstücken, mit Feenmärchen? Eine direkte Anleihe bei einer Vorlage Raimunds ist nicht erkennbar. Glaßbrenner greift sehr frei auf Raimund zurück, vor allem Ähnlichkeiten mit *Der Verschwendter* fallen ins Auge. So scheint das Liebesverhältnis der Fee Cheristane mit Flottwell ein Vorbild für das Liebesverhältnis der Fee Suse mit Nante zu sein. Die Feen werden aber, und das kann zeithistorisch erklärt werden, deutlich umfiguriert. Zwar ist auch Glaßbrenners Stück mythisch-mythologisch gerahmt, aber eben nicht von *irgendwelchen* mythischen Figuren, sondern denen aus der nordischen Mythologie, so auch der im Stück erscheinenden und das Stück entscheidenden Fee. Es sind nicht die Feen Raimunds, nicht griechische (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*), nicht indische (*Moiasurs Zauberfluch*), nicht ägyptische (*Der Verschwendter*). Diese Umfiguration des Feenmotivs hat drei Gründe: Erstens geht es um das protestantisch-aufgeklärte Norddeutschland (also letztlich um Preußen) und nicht um Österreich; Figuren der *nordischen* Mythologie sind hier rein geografisch zu verstehen. Zweitens haben sie aber auch eine *weltanschauliche* Funktion. Bereits 1835 war (um hier nur ein Beispiel zu nennen) der erste Band von Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* veröffentlicht worden; deutsch – und germanisch und nordisch – waren hier die Schlüsselworte für eine ausstehende nationale Einigung, waren also mithin auch politische Schlüsselworte. Drittens haben diese Figuren der nordischen Mythologie auch eine nichtchristliche, in bestimmter Hinsicht sogar gegenchristliche Funktion.

So entsteht bei Glaßbrenner ein Mythenkonglomerat. Anfangs treten die fortschrittszugewandten Nornen auf (also Schicksalsgöttinnen); sie beschließen, dass Nante, mithin der Eckensteher-Stand als solcher, untergehen muss. Jedoch soll dem sterbenden bzw. toten Nante, wundersam, wie solche Erzählungen sind, eine neue Volkspoesie entspringen, und sie übergeben die Vollstreckung dieses Schicksals einem Luftgeist, und zwar dem Geist oder dem Gott Nagelfari (so erfunden der Name auch klingt, original eine Gestalt der nordischen Mythologie). Dessen Tochter Suse ist eine Art Muse Nantes, aber auch sein Gretchen. Was passiert nun mit ihm? Sein Schicksal, das Schicksal der Eckensteher, ist von den himmlischen Mächten beschlossen; Nante muss in einem zauberisch-dramatischen Luftkampf, der sich über der Innenstadt Berlins abspielt, sterben. Zuvor jedoch hatte er mit der Fee Suse bzw. Suschen, der Tochter des Luftgeists, einen Sohn gezeugt, die wahre norddeutsche Volkspoesie, die nun als Engel, in Raimund'scher Einkleidung, zur Erde herabsteigt. Als Fazit ergibt sich: Sowohl Nante als auch die Eckensteher wurden damit als literarische Figuren zu Grabe getragen. Letztlich handelt es sich jedoch um ein gänzlich anderes Feenstück als diejenigen Raimunds. Einerseits entwirft Glaßbrenner eine *Tragödie* und *Tragikomödie* (hier muss erwähnt werden, dass Raimund sich bei lediglich acht Stücken mit *Die unheilbringende Zauberkrone* auch einmal in einer Tragikomödie versucht hatte, beim Publikum damit aber durchgefallen war). Andererseits hat diese Tragödie einen klaren sozialen und

politischen Anstrich. Denn die Verwicklungen beruhen nicht auf Liebe, Erbschaft, Lottogewinn oder der Verkennung von Verwandten (also dem üblichen komödiantischen Verwechslungsarsenal), sondern auf realen sozialen Veränderungen mit politischen Folgen (d. h. dem klar zu beobachtenden Entstehen und Vergehen des Eckensteher-Stands).

Und noch eine weitere Besonderheit weist diese Tragikomödie auf: Es geht darin nicht nur um die Tragödie eines untergehenden Standes, den der Eckensteher, sondern auch, poetologisch-selbstreferentiell, um den der bisherigen Eckensteher-Literatur. Das Stück ist ein implizites künstlerisches Manifest. Die Poesie der Zukunft wird – gleichwohl von ihnen inspiriert – ohne die Figuren der Eckensteher auskommen, ohne Trinklieder, ohne Pöbelfiguren, ohne Klamauk. Glaßbrenner verabschiedet sich 1843 von allzu Possenhaftem in der Kunst. Die pöbelhaften Eckensteher, auf dem Theater oder in Groschenheften immer gut für einen Witz, tragen letztlich nichts zu einer Volksaufklärung bei. Am Schicksal der Eckensteher wird im Jahr 1843 also auch das der Literatur über sie verhandelt. Auch sie muss untergehen. Mit diesem Verdikt Glaßbrenners war allerdings nicht das Ende der Eckensteher-Literatur in Deutschland bzw. Berlin eingeläutet worden. Der *Eckensteher* Nante war begraben, aber der künstlerisch geformte Typus *Nante* überlebte den sozialen Wandel der *tatsächlichen* Eckensteher, das wirkliche Ende des Eckensteher-Stands. Die Eckensteher starben aus. Aber Nante als literarische Person überlebte bei einer Reihe von Autoren, er schlüpfte in den folgenden Jahren in andere Rollen, die des Stadtführers, des Guckkästners, auch des akademischen Guckkästners: Dr. Nante oder gar Prof. Nante, Abgeordneter Nante usw. Das heißt: Der literarische *Eckensteher* blieb auf der Strecke, *Nante* lebte, zumindest bis 1848/49, weiter, jedoch in anderem literarischem Gewand.²⁴

Übergreifende Forschungsdesiderata

Zusammengefasst: Einerseits verdankt der Berliner Eckensteher Nante den Staberl-Vorlagen Bäuerles und Carls viele wichtige Impulse, andererseits lässt Glaßbrenner zehn Jahre später den Eckensteher Nante in Raimund'scher Einkleidung als literarische Figur demonstrativ sterben. Darüber hinaus, und nicht nur was Eckensteher betrifft, zehrte das ‚norddeutsche‘ Unterhaltungstheater vor 1848 insgesamt stark vom ‚süddeutschen‘. Aber gab es hinsichtlich dieser Eckensteher nicht auch zumindest partielle Rückwirkungen von Nord nach Süd? Auf den ersten Blick scheint das nicht der Fall zu sein; dennoch muss die Antwort auf diese Frage offen bleiben. Allein der personelle Transfer von Akteuren, die den Eckensteher-Erfolg bewirkten (Holteis mehrmalige Tätigkeiten in Wien, Beckmanns Wechsel 1845 in die Donaumetropole), macht deutlich, dass es, zumindest auf personeller Ebene, stärkere Interaktionen gab

²⁴ Vgl. Briese (Anm. 1).

als allgemein angenommen. Und im Bereich der Zeitschriftenpublizistik und der Broschürenliteratur sind sie partiell nachweisbar. Immerhin kam es auch in Wien im Jahr 1833 zu einer Aufführung von *Der Eckensteher Nante aus Berlin im Verhör* im Theater in der Leopoldstadt („unserem ‚Wiesels Verhör‘ getreu nachgebildet“²⁵), und 1834 erschien in der Wiener Unterhaltungszeitschrift *Der Sammler* eine allerdings kurzlebige Kolumne *Eckensteher-Bemerkungen über Theater- und Reunionszettel-Literatur*.²⁶ Im Jahr 1837 wurde dann anonym die Broschüre *Der Wiener Eckensteher Nante, oder: Die Informations-Aufnahme mit einem Clienten aus Krähwinkel. Ein komischer Act* veröffentlicht. Hier wird der Eckensteher zu einem aus dem preußischen Hinterpommern stammenden, leicht angetrunkenen Maurergesellen, der in Wien bei einem Rechtsanwaltsgehilfen („Sollizitator“) die Klage wegen eines ausstehenden Lohns vorbringt. Die für diese Verhörszenen üblichen Missverständnisse sind minimiert; ähnlich wie bei der Version *Der Eckensteher in anderm Costume* kommt es aber zu langen, absurd anmutenden, renommiersüchtigen Monologen des Klägers. Seine Forderung erweist sich schließlich als gegenstandslos, er ist darüber verärgert. Das Abschlusslied nimmt jedoch eine versöhnliche Wendung: Je mehr der Maurergeselle trinkt, desto friedfertiger wird er, und das Stück klingt mit den Zeilen aus: „Ja Oesterreich, dich muß man loben, / Du bist ein hochbeglücktes Land! / Im Einklang‘ mit dem Vater oben, / herrscht hier der gute Ferdinand!“²⁷ Damit erschöpfte sich offenbar – sollten sich nicht, was natürlich den Kenntnisstand nur bereichert, weitere wichtige Funde machen lassen – die Rezeption der Eckensteher-Thematik im Österreichischen. Erst in der Revolution 1848/49 kam es wieder zu signifikanten Rückgriffen auf diese Figur, und in der humoristischen Presse wurden in publizistisch-literarischen Kleinformen gelegentlich auch Eckensteher als Motivträger eingesetzt.²⁸ Ein Grund dafür war, dass, wie oben erwähnt, auch in der Berliner revolutionären Druck- und Flugblattpublizistik die Nante-Figur unter nunmehr verändertem Vorzeichen wieder auflebte.²⁹ So gab es durchaus gewisse Rückwirkungen der

25 Joh. Nep. Hrastnigg, ‚Schauspiele‘, *Der Sammler*, Nr. 91, 30. Juli 1833, S. 364.

26 Vgl. [Franz] Wiest, ‚Eckensteher-Bemerkungen über Theater- und Reunionszettel-Literatur‘, *Der Sammler*, Nr. 31, 13. März 1834, S. 125 f.

27 Vgl. [Anonym], *Der Wiener Eckensteher Nante, oder: Die Informations-Aufnahme mit einem Clienten aus Krähwinkel. Ein komischer Act* [EA 1837], Wien ²1838, S. 33.

28 Vgl. [Anonym], ‚Gespräch zweier Berliner Eckensteher nach dem neuen Jahre‘, *Das freie Oesterreich. Neue Folge des Tagesblattes „die Geißel“* 2 (1849), Nr. 3, 4. Jänner 1849, S. 12; [Anonym], ‚Aufgefangener Brief des Nante Strumpf aus Berlin an Lola Montez‘, *Humorist und Wiener Punch* 13 (1849), Nr. 221, 15. September 1849, S. 889 f.; [Anonym], ‚Kleine Bosheiten‘, *Wiener Telegraf. Ein Blatt für das Volk, unterhaltend, belehrend, das Interessanteste der Zeit mittheilend*, Nr. 27, 12. Oktober 1849, S. 108.

29 Vgl. u. a. die Flugblätter Albert Hopfs; die betreffenden bibliografischen Nachweise in: Mary Lee Townsend, *Humor als Hochverrat. Albert Hopf und die Revolution 1848*, Berlin 1988, S. 178 f.

Figur an den Ursprungsort, dem sie nicht unwesentliche Entstehungsimpulse verdankte.

Gerade diese Impulse, diese Einflüsse verdeutlichen, dass Eckensteher- und Nante-Figuren auf ihre Art ausschließlich *literarische* Produkte waren. Sie waren – was allen auch in der Forschung gern gehegten Realismuslegenden, die die Eckensteher und ihren vermeintlichen Volkswitz umranken, den Boden entzieht – immer *literarische* und *literarisierte* Figuren. Zwar gab es von Amts wegen ab dem 1. April 1829 tatsächlich Eckensteher in Berlin. Aber der Eckensteher-Kitsch, die Eckensteher-Romantik, denen man mitunter noch immer in literatur- und geschichtswissenschaftlichen Arbeiten begegnet, sind nichts als Kitsch und Romantik. Einst gab es einen sozialgeschichtlich erklärbaren Bedarf, die Eckensteher literarisch zu ebenso edlen wie witzigen Wilden der Stadtlandschaften der Moderne zu stilisieren, und seit einigen Jahrzehnten gab und gibt es einen ebenfalls sozialgeschichtlich erklärbaren Forschungsbedarf, diesem Bild zu folgen. Der Befund eines kritisch-analytischen Herangehens kann hingegen nur lauten: gut erfunden.

Peter Haida

Zu den ‚Literaturglossen‘ in *Zwölf Mädchen in Uniform* (Nachträge zum Band *Nachträge II* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)

zu S. 47 f.

Ein weiterer (Teil-)Abdruck der ‚Literaturglossen‘ zu *Zwölf Mädchen in Uniform* ist von Sigurd Paul Scheichl in der Wiener Tageszeitung *Deutsches Volksblatt* gefunden worden. In einer Beilage zum 100. Geburtstag Nestroys am 8. Dezember 1901 sind die *Vorlesungen* Sansquartiers zu *Die Jungfrau von Orleans*, *Der Sohn der Wildnis* und *Don Carlos* abgedruckt. Eine Quelle ist nicht angegeben, auch keine Begründung für die Auswahl gerade dieser drei Stücke. Der Text ist bis auf eine leichte Modernisierung der Rechtschreibung (z. B. Alterthum → Altertum und Wildniß → Wildnis) identisch mit der Fassung des Abdrucks in der Beilage des *Fremdenblatts* vom 8. Dezember 1868, die anlässlich der Nestroy-Feier des Carltheaters erschien.

zu S. 68

Ein weiterer Hinweis von Sigurd Paul Scheichl betrifft eine mögliche Datierung der *Judith*-Glosse in Sansquartiers *Vorlesungen* (Rollenheft Sq 1). Der Journalist Benjamin Kewall berichtet in seinem vor einiger Zeit publizierten Tagebuch von einem Besuch der *Zwölf Mädchen in Uniform*. In der Eintragung vom 18. Oktober 1849 heißt es:

Nestroy und Scholz waren heute in ihrer Art sehr trefflich. Es ist aber schrecklich, wie viele unmoralische Zoten das Publikum hinnehmen muß. Er [Nestroy] machte sich lustig über Hebbel, der deshalb einen Krieg mit ihm beginnen wird. Man unterhielt sich zwar sehr gut, aber für die gegenwärtige Zeit [gemeint ist die Zeit der Revolution, P. H.] finden derartige Stücke wenig Anklang. Einige politische Anspielungen wurden sehr gut aufgenommen [...].¹

Hebbels Tragödie *Judith*, uraufgeführt 1840 in Berlin, hatte ihre Wiener Premiere am 1. Februar 1849 am Burgtheater. Deshalb ist zu vermuten, dass Nestroy die Anspielungen auf *Judith* zwischen Februar und Oktober 1849 in sein eigenes Stück eingefügt hat.

1 Wolfgang Gasser, *Erlebte Revolution 1848/49. Das Wiener Tagebuch des jüdischen Journalisten Benjamin Kewall* (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Bd. 3), Wien, München 2010, S. 434.

Maschinen und Worte: Raimunds *Die unheilbringende Zauberkrone* als synthetisches Welttheater

Eine „Rettung“ von Raimunds *Unheilbringender Krone* scheint schwierig. Das vom zeitgenössischen Publikum wie von der Forschung größtenteils abgelehnte „tragisch-komische Zauberspiel“ zeichnet sich durch eine in der Tat verworren erscheinende Handlung aus, die von Peripetie zu Peripetie hetzt, und ist dabei im Ganzen doch zugleich eigenartig starr und undramatisch. Schnell wechselnde Tableaus öffnen sich mitten im Stück wie zu einem Schlussbild in die Himmelfahrtsvision des sterbenden Königs Heraklius, nur um im nächsten Moment in die totale Apokalypse einer alles zerstörenden gewaltigen Flutwelle umzukippen. Heroische Alexandrinermonologe werden von Figuren gehalten, die 26 Szenen lang nicht auf der Bühne zu sehen waren, um danach ebenso lang wieder zu verschwinden. Derartige Montagen, die eigentlich die dramatische Entwicklung, die allmähliche Zuspitzung der Handlung eher verhindern, als sie zur Darstellung zu bringen, sind erst recht merkwürdig, wo es, wie hier, keinerlei Anzeichen dafür gibt, dass in dieser schnellen Folge das Pathos dieser Bilder vielleicht satirisiert oder unterwandert werden soll: Statt einer sich entwickelnden Handlung liefert diese Dramaturgie, die Günter Holtz eine „des entscheidenden Augenblicks“¹ genannt hat, rastlose Statik. Es scheint, als habe sich die Maschinerie des Jesuitentheaters mit der von der Aufklärung geächzten Maschinenkomödie² vermählt, um eine krude Mischung ihrer Wirkungsmöglichkeiten hervorzubringen. „[...] ein solches Chaos von den sich widersprechendsten Begebenheiten, Gedanken, Gefühlen und Allegorien, daß es beinahe unmöglich ist, sich darüber klar zu werden“³ beklagte der Kritiker der *Theaterzeitung* am 4. Dezember 1829, und Franz Hadamowsky resümiert das Urteil der Zeitgenossen wie das der Nachwelt mit den Worten: „Wie Phalaris [der nach Krone und Thron gierende Feldherr, R. L.] in seiner Hybris ist hier alles maßlos; die Überfülle der Handlung verwirrt und läßt nicht zum Genuß der großartigen Einzelheiten kommen.“⁴ Von den drei vermeintlich „misslun-

1 Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder: Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 193.

2 Vgl. den Abschnitt „Lustspiel vs. Maschinenkomödie“ in Matthias Mansky, ‚Aufklärerische Komödien „à la Bernardon“? Überlegungen zu den Diskrepanzen von Theaterkritik und Bühnenpraxis im Wien des 18. Jahrhunderts‘, *Nestroyana* 32 (2012), S. 135–145, hier S. 135 ff.

3 Zit. nach Holtz (Anm. 1), S. 191.

4 Franz Hadamowsky in der Einleitung zu Ferdinand Raimund, *Werke in zwei Bänden*, hg. von Franz Hadamowsky, Salzburg, Stuttgart, Zürich 1971, Bd. 1, S. 105.

genen“ Werken Raimunds – oder, um mit Renate Wagner zu sprechen, von den dreien, „mit denen sich die Nachwelt nicht befreunden kann“ (*Die gefesselte Phantasie*, *Moisaisurs Zaubersfluch* und *Die unheilbringende Zauberkrone*) – „ist es das seltsamste“. Und Wagner fragt weiter: „wie fügt man dieses Drama um einen Shakespeareschen Gewaltmenschen in das Bild von Raimund ein, wenn man sich nicht entschließen kann, es weiter zu fassen als bisher?“⁵

Zu viel habe Raimund hier gewollt, lautete die Kritik: Auf der einen Seite strebt er die hohe Tragödie um den Usurpator Phalarius an, der mithilfe des Hades den legitimen Herrscher Kreon vom Thron verjagt und an den hierzu eingesetzten Mitteln selbst zugrunde geht. Diese umbaut er mit einer mythologischen Handlung, bei der er die Absicht zu haben scheint, „klassisch“ zu sein, einen kohärenten antikisierenden Mythos zu erfinden, um den Zwist zwischen Unterwelt und der Welt des Lichts darzustellen – repräsentiert in Hades und Lucina –, die einander mit Zaubermitteln bekämpfen. Doch zieht er aus der Tradition des hohen Dramas gleich mehrere Versmaße heran, vor allem Blankvers und Alexandriner, die einander eigentlich ausschließen – es gibt keinen dramengeschichtlichen Ort, an dem sich beide begegnen könnten –, wodurch sich beider Anspruch auf Gültigkeit wechselseitig relativiert: es kann nur einen „hohen Ton“ geben. Formen und Formeln eines Dramas hohen Stils unterschiedlicher nationaler und historischer Herkunft werden also nebeneinander gestellt und ergeben ein seltsames, lückenhaft anmutendes Mosaik von lose verbundenen Pathosmomenten.

Ebenso steht die komische Handlung um den armen idealistischen Dichter Ewald und den feigen Schneider Zitternadel, die von der Göttin Lucina mit der Rettung Kreons und ganz Agrigents beauftragt werden, der mythologischen Handlung eher gegenüber, als auf sie bezogen oder in sie eingebunden zu sein. Vor allem aber ist es schwer, das Hauptmotiv der Handlung auf die Entwicklung einer Figur zu beziehen, wie das in den erfolgreichen Komödien Raimunds geschieht. Denn Aufstieg und Fall des Phalarius hätten hierzu schlicht zu wenig Raum im Stück – und die beiden Protagonisten der komischen Handlung sind zwar Träger derselben, werden aber wie komische Nebenfiguren als Erfüllungsgehilfen der hohen Handlung ohne eigene Entwicklung behandelt. Sie machen alles mit, setzen die Zaubermittel ein, bleiben sich als echte Typenfiguren aber immer gleich. Ein Drama ohne Mitte gruppiert sich um ein Symbol, das in der zeitgenössischen Wahrnehmung allen Anspruch darauf machen kann, im Mittelpunkt zu stehen: die Krone (selbst herabgemindert zur „Zauberkrone“, zu der hin Raimund den ursprünglichen Titel *Die unheilbringende Krone*, wohl aufgrund eines Eingriffs der Zensur, abänderte⁶), an der sich die Frage nach der legitimen Macht, nach der guten und der schlechten Herrschaft entzündet.

Dass es in Raimunds Schaffen keine zielgerichtete Entwicklung auf die

5 Renate Wagner, *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Wien 1985, S. 226.

6 Vgl. Jürgen Hein, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart 1970, S. 50.

„realistische“ Komödie nach Nestroy'schem Zuschnitt gibt, die man im *Verschwendender* vielleicht verwirklicht sehen könnte,⁷ ist in der Forschung größtenteils Konsens. Auch in der *Gefesselten Phantasie* oder in *Moisassurs Zauberverfluch* hat Raimund ja an der Tradition des allegorischen Theaters weitergearbeitet. Heinz Kindermann konstatiert gar einen „fast gesetzmäßigen Wechsel von volksunmittelbarer Tragikomödie und pathosgeladenem Weltanschauungs-drama“⁸ in der Chronologie der Raimund'schen Werke und sieht in diesem spannungsvollen Dualismus die beiden gegeneinander und ineinander wirkenden Prinzipien, die sich hier realisierten.

Es hat diesem „Wahn und Wirklichkeit“ konfrontierenden „Welttheater“⁹ sicherlich mehr geschadet als genützt, dass sein womöglich einziger – und geradezu glühender – Verehrer, der dem Nationalsozialismus anhängende Theaterhistoriker Heinz Kindermann, diesem „dämonischen Kampfbild von Himmel und Hölle, Märchen und Erde“ den Tag prophezeite, an dem einer der „großartigsten Entwürfe“ des deutschen Theaters sich „unsere verstehende Liebe erobern wird.“¹⁰ Doch Kindermann kommt in seiner symbolistischen und wagnerisierenden Interpretation der von Raimund anvisierten Spannweite des Spiels womöglich näher als alle Interpreten vor und nach ihm. Und so abstoßend Kindermanns Versuch ist, die *Zauberkrone* als das Mysterienspiel wahren Führertums zu lesen, so wenig wird etwas anderes als Irrwitz darin sehen können, wer Raimund nur aus seiner volkstheaterlichen Umgebung, der allegorischen Tradition des Barocktheaters und seiner unglücklichen Bewunderung für Grillparzer zu erklären sucht. All das ist Raimund in der Tat, diese Ingredienzien bilden seine Sprache und sein Handwerk, aber – neuere Arbeiten, wie die Untersuchung Matthias Manskys zu Raimunds Schockdramaturgie¹¹ weisen in dieselbe Richtung – Raimunds Theater erschließt sich erst – und Kindermann zieht zu Recht als Vergleichsfiguren immer wieder Stifter und

7 Wobei ich selbst die Kategorie des „Realistischen“ in diesem Zusammenhang für etwas unglücklich halte. Dass der Fortschritt des Wiener Volkstheaters in einer allmählichen Verdrängung des fantastischen Elements und einer Hinwendung zum Alltagsleben bestünde, ist eine aufklärerischer Ideologie geschuldete Projektion, wie u. a. Matthias Manky überzeugend nachweist („Aufklärerische Komödien“, vgl. Anm. 2). Ich würde auch im Falle des *Verschwenders* nicht von einem Bedeutungsverlust des Feenreichs sprechen (vgl. Matthias Johannes Pernerstorfer, „Von Fortunatus Wurzel und Julius Flottwell. Beobachtungen zu Ferdinand Raimunds „Verschwendern“, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien [2008], S. 35–48, hier S. 47), sondern hier eine von mehreren in Raimunds Stücken gegebenen Möglichkeiten der Konfrontation von Erfahrungswelt und „Geisterreich“ sehen, wie sie etwas früher ganz ähnlich auch in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann ausprobiert werden.

8 Heinz Kindermann, *Ferdinand Raimund, Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien 1943, S. 390.

9 Ebd., S. 416.

10 Ebd., S. 417.

11 Matthias Manky, „Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie“, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien* (Anm. 7), S. 70–86.

Hebbel, vor allem ersteren, heran – vor der Perspektive der zeitgenössischen europäischen Tendenzen, des Byronismus und Pessimismus, der Krise und Öffnung des Dramas, der politischen Legitimitätskrise und der Formierung des Habsburgermythos aus der direkten und involvierten Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen. Es ist verständlich, dass die Forschung nach 1945 in Reaktion auf die nationalsozialistische Vereinnahmung Raimunds konsequent an der Verkleinerung von dessen Anspruch und Bedeutung gearbeitet hat. Der Weg zum Verständnis des Raimund'schen Theaters geht m. E. jedoch nicht an Kindermann vorbei in die ReProvinzialisierung des Autors, sondern muss über Kindermann hinausweisend Raimunds Stellung im europäischen Kontext sichern.

Friedrich Walla hat in einer detaillierten Untersuchung der Handschriften dreier Raimund'scher Stücke dessen Arbeitsweise überzeugend rekonstruieren können und kommt dabei zu dem Schluss, während Nestroy ein sorgfältiger Handwerker gewesen sei, der seine Stücke nach einem festen Schema und in einem präzisen Arbeitsprozess angefertigt habe, sei Raimund als Autor „ein inspirierter Dichter“ gewesen, „der sich von der entfesselten Phantasie begeistern ließ.“¹² Dies zeige sich an Manuskripten, die in allen Stufen des Arbeitsprozesses immer wieder überarbeitet wurden, dabei zugleich aber immer wieder Fehler aufwiesen.¹³ Auch in seiner Gewohnheit, sich zum Schreiben in die freie Natur zurückzuziehen oder gar – wie Grillparzer berichtet – in Bäumen sitzend zu dichten,¹⁴ zeige sich der Schauspieler und Theatermann Raimund als Vertreter eines enthusiastischen, genialischen Dichtungsverständnisses, das für einen Autor des Volkstheaters seltsam unangemessen erscheint. Walla legt die Unangemessenheit eines solchen Selbstbildes zumindest nahe, wenn er Raimunds „offenbare Mühe beim Versifizieren“ bemängelt, die ihn „ausgefallene ‚poetische‘ Wörter verwenden“¹⁵ lasse. Auch mit dem Hinweis auf Raimunds zahlreiche Rechtschreibfehler, „vielleicht ein Reflex seiner abgebrochenen Schulbildung“,¹⁶ erscheint Raimunds poetische Ambition in Wallas Perspektive als Prätentation, als verfehelter Versuch, einen Mangel zu überdecken. Mythologische Reminiszenzen, wie sie in der *Unheilbringenden Zauberkrone* zuhauf auftreten, sieht er als Versuche, „klassische Bildung unter Beweis zu stellen“.¹⁷ Damit schließt sich Walla dem bereits von den Kritikern der Uraufführung geäußerten Urteil an, Raimund habe mit diesem Stück nach „etwas Höherem“ gestrebt, „das es nicht erreicht.“¹⁸ Weder sei das Vorstadttheater der Ort für

12 Friedrich Walla, ‚Schwarz auf weiß, doch zwischen den Zeilen gelesen: Erkenntnisse aus Ferdinand Raimunds Handschriften‘, in: ebd., S. 103–128, hier S. 122.

13 Ebd., S. 124.

14 Ebd., S. 122.

15 Ebd., S. 115.

16 Ebd., S. 124.

17 Ebd., S. 126.

18 *Theaterzeitung* vom 4. Dezember 1829, zit. nach: Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde.,

mythologische Anspielungen, „für griechische Helden, die nach Kronen streben und von der Eroberungssucht ergriffen, Länder verheeren und Seen blutig färben“,¹⁹ noch liege Raimunds Stärke wirklich im tragischen Fach, in das er von der Sphäre, die er meisterlich beherrsche, dem „tragi-komischen Feenmärchen“, hier weit vorgedrungen sei.²⁰

Irritiert hat an Raimunds Dramatik immer wieder, dass die moralische Aufklärung, die ästhetische Erziehung, die er betreibt, die Bekehrung seiner Helden durch die Welt des Zaubers und/oder der Allegorie, in ihrem Anspruch so idealistisch, in der Ausführung so ganz uninnerlich konzipiert zu sein scheint. Weit weniger vollziehen seine Helden einen innerlichen Wandel, einen Prozess der „Bildung“ im Schiller-Goethe’schen Sinne, als dass sie, mit dem von Wittgenstein in Bezug auf die Einübung in die Sprache immer wieder verwendeten Begriff gesprochen, durch die Zauberwelt „abgerichtet“²¹ werden. Es ist gerade diese manchmal versteckte, manchmal ganz offene „Brutalität“ seines Theaters, die dessen moderne Anhänger immer wieder fasziniert hat: „gewaltsame Bekehrungen, erzwungenes Glück, erpreßtes Einverständnis“ prägen Reinhard Urbach zufolge Raimunds Werk,²² ein Faszinosum, das Raimund mit dem „sanften Unmensch“²³ Adalbert Stifter teilt. Doch die Schroffheit der strukturellen Fügung des „Tragi-komischen“, der Wendungen und Wechsel der Stilmomente ließe sich auch weniger als im Sinne einer Dramaturgie der Handlung gescheitert, denn als eine Chance lesen, die Mechanik des Raimund’schen Theaters, von allen verklärenden Schleiern befreit, bei der Arbeit zu beobachten.

Das Stück setzt – nach einem in Trochäen gefassten Jubelchor – mit einem

Wien 1924–34, Bd. 5: *Ferdinand Raimund als Schauspieler. Chronologie seiner Rollen nebst Theaterreden und lebensgeschichtlichen Nachrichten*, hg. von Franz Hadamowsky, 2 Teilbde., Wien 1925, hier Bd. 5,1, S. 505.

19 *Abendzeitung* 68/1830, in: ebd., S. 510.

20 Ebd.: „Brächte es Raimund auch, wohin er es bringen zu wollen scheint, und er würde ein vorzüglicher Tragödiendichter, so wäre er dann, was mehrere andere vor ihm waren, neben ihm sind und nach ihm sein werden, aber in der Sphäre, in der er sich früher bewegte, in der dramatischen Dichtung, seiner tragi-komischen Märchen, wie sein Feenmädchen und sein Alpenkönig waren, stand er einzig da.“

21 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 5, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984, S. 239: „Das Lehren der Sprache ist hier [wo das Kind die Sprache lernt, R. L.] kein Erklären, sondern ein Abrichten.“ Ich evoziere in diesem Zusammenhang Wittgenstein, weil mir der Impetus seiner Sprachphilosophie in seinem metaphysischen Antiidealismus auf unbestimmte Weise mit dem Theaterkonzept Raimunds verwandt scheint.

22 Reinhard Urbach, ‚Ferdinand Raimund‘, in: *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848*, Katalog der 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien, München 1988, S. 418–421, hier S. 418, zit. nach: Ulrike Tanzer, ‚Gezähmte Gefühle. Ernst von Feuchtersleben und Ferdinand Raimund‘, in: *Emotionen in der Romantik: Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*, hg. von Antje Arnold und Walter Pape, Berlin 2012, S. 99–111, hier S. 105.

23 Arno Schmidt, *Der sanfte Unmensch: Einhundert Jahre Nachsommer*, in: ders., *Dya Na Sore*, Karlsruhe 1958, S. 194–229.

großen Blankversmonolog des anmaßenden Feldherrn Phalarius ein, der Kreon, dem rechtmäßigen Herrscher von Agrigent, die Krone entreißen will, weil er meint, sie stünde ihm als Lohn für seine Siege zu. Hades, der Hüter der Unterwelt, der die Götter des Olymp ebenso hasst wie Phalarius, überreicht ihm als Ersatz eine Zauberkrone, durch die sich ihm jeder unterwerfen wird, der ihn erblickt. Hades prophezeit dabei zugleich, Phalarius werde dies noch bitter beklagen. Kaum hat Phalarius die Krone aufgesetzt, neigen die ihn umstehenden Bäume ehrfürchtig die Wipfel vor ihm. Diese fast durchgehend in Blankversen gehaltene Exposition, die scheinbar in eine Usurpatoren-Tragödie nach dem Zuschnitt des fünf Jahre zuvor uraufgeführten Grillparzer'schen *Ottokar* führt, wird mit der 5. Szene – nach einer gegen die Regeln des klassischen Theaters verstößenden Leerung der Bühne, die einmal mehr den bildhaft-isolierten Charakter der Einzelszenen akzentuiert – unterbrochen durch die hereinschwebende Schutzgöttin von Agrigent, Lucina, die in galoppierenden Daktylen mithilfe der Flugmaschine herbeieilt, um den offenbar mittlerweile überwältigten Kreon zu befreien und das Übel abzuwenden, das der Stadt Agrigent droht, indem sie die Erinnyen loslässt. Erneuter Wechsel: Hades erscheint wieder. Es zeigt sich, dass die Ermächtigung des Phalarius nur ein Teil seines Planes ist, ganz Agrigent zu vernichten, ja, die Erde zu entvölkern. Um die Rettung zu verhindern, versiegelt er – dies in spanischen Trochäen bekräftigend – das Tor der Eumeniden- oder Erinnyenhöhle, die im Innern vor Wut heulen und den davor liegenden See blutrot färben. Auch eine große Flutwelle hat Hades vorbereitet, die Massana zerstören soll. Lucina gelingt es, Hades zur Freilassung der Furien zu bewegen unter der Bedingung, dass sie drei unmögliche Dinge beschafft und den Furien opfert: die Krone eines Königs ohne Reich, den Lorbeer eines Helden ohne Mut und den Kranz einer Schönheit ohne Jugend.

Mithilfe einer Fackel, die – merkwürdig für eine Lichtgöttin – nicht das Licht der Wahrheit ist, sondern einen täuschenden Schein liefert, in dem alles schön erscheint, will sie dies vollbringen. Sie benötigt dazu den Dichter Ewald, dem der schöne Schein das Höchste ist, und einen Feigling, den sie in Ewalds Vermieter, dem Schneider Zitternadel, findet. Wie zweideutig diese Zauberfackel ist, zeigt sich schon darin, dass sie zunächst eingesetzt wird, um den Gläubiger des Schneiders auszutricksen. Diese Zweideutigkeit wird durch das Stück hindurch konsequent beibehalten: die zahlreichen Szenen haben Tableau-Charakter, ihre Wechsel evozieren dabei zugleich die jenseits des Bühnengeschehens bleibende Bewegung, die zu ihrer Verbindung notwendig ist. Die Zeit des Stückes bemisst sich also nicht nach einer an der Entwicklung eines Protagonisten orientierten Handlung, sondern nach der Abfolge von stationsartigen Bildern.

Die drei Aufgaben werden von Ewald und Zitternadel in drei Stationen gelöst, von denen die beiden letzten komische Szenen sind: Simplicius trinkt aus dem blutigen See, wird dadurch kurzzeitig heldenhaft stark und mutig, erlegt

einen gefährlichen Eber und wird – schon wieder zitternd vor Angst – mit Lorbeer gekrönt; auch das Finden der nichtjünglichen Schönheitskönigin mithilfe der Fackel ist, wie man sich leicht vorstellen kann, als komische Episode angelegt. Es geht ja einerseits durchaus, wie Kindermann feststellt, um „nichts Geringeres, als ein Neben- und Ineinander von griechischer Antike und deutscher Märchenwelt.“²⁴ Darüber hinaus aber ganz offensichtlich auch um ein beständiges Nebeneinander von hoch und niedrig, von Komik und Ernst. Doch bleibt den „ersten“ Szenen, wie der heroischen Tirade des Phalarius vor dem erlegten Löwen, ein relativ geringer Raum – zu gering, um von einer wirklichen Rückkehr zur Barocktragödie auszugehen oder einer Handlung *um* Phalarius. Denn obwohl Phalarius diesen großen Alexandrinermonolog in der Mitte des Stückes hält, handelt es sich bei der *Zauberkrone* ja nicht um eine barocke Phalarius-Tragödie mit eingestreuten Hanswurst-Szenen. Vielmehr kann man von drei Handlungen sprechen: einer überirdischen zwischen Hades und Lucina, einer heroisch-tragischen zwischen Phalarius und Kreon und einer komischen Handlung um den armen Dichter Ewald und den verschuldeten Schneider Simplicius. Abwechselnd treten diese jeweils in den Vordergrund und wieder zurück, aber anders als etwa in den Mehrfachhandlungen Shakespeares bleibt das Gefühl der Kontinuität aus, durch das sich die Szenen für den Zuschauer jenseits des Gesehenen und Erlebten verbinden. Von jeder der Handlungen bleibt mehr der Eindruck eines Ausschnitts, auf den ein Blick geworfen wurde, als der einer kontinuierlich verfolgten dramatischen Entwicklung. Man kann sich bei der Dramaturgie, die der vermeintliche Traditionalist Raimund hier vorführt, durchaus an den „zerschlagenen Guckkasten“²⁵ erinnern fühlen, der in Grabbes *Napoleon oder die hundert Tage* zwei Jahre nach der *Zauberkrone* im Druck erscheinen wird. Dass das Komische hier in eine solche Konkurrenz zum Tragischen, Heroischen, Pathetischen tritt und an dessen Schwere mehr mitzutragen hat, scheint durchaus beabsichtigt.

Raimunds Konkurrent Eduard von Bauernfeld berichtet, Raimund habe besonders darunter gelitten, dass das Publikum ausgerechnet bei den pathetischen Stellen gelacht, seine hohe Ambition also verkannt habe: „Was ist daran zu lachen“, habe er bezüglich der vom Publikum verspotteten Tirade des Phalarius gefragt.²⁶

Hier sprang Raimund vom Tische auf und rezitierte den in Trochäen geschriebenen Monolog auswendig und mit flammendem Auge, mit den heftigsten Gestikulationen und mit einer heiseren Donnerstimme, die immer *accelerato* darauf losging, bis sie polternd-unverständlich erlosch,

24 Kindermann (Anm. 8), S. 390.

25 Christian Dietrich Grabbe, *Napoleon oder die hundert Tage*. Ein Drama in fünf Aufzügen, Frankfurt a. M. 1831, S. 8–13 (Erstausgabe, abrufbar im Deutschen Textarchiv unter http://kaskade.dwds.de/dtaq/web/book/view/grabbe_napoleon_1831/?hl=Guckka%C5%BFten&p=21, zuletzt am 29.05.2013).

26 Wagner (Anm. 5), S. 235.

was eine kunstvoll nachgeahmte Seelen- und Körpererschöpfung des Helden hätte ausdrücken sollen.

Raimund hielt inne; Landner, den er als Löwen apostrophiert hatte, machte ein Schafsgesicht und ich wußte nicht, was ich sagen sollte, schwieg also und wartete die Dinge ab. Da stellte sich der tragische Komiker dicht vor mich hin und sagte mit dem Tone der tiefinnersten Überzeugung: „Sehen Sie, hätte der Mensch die Stelle so gesprochen, dann hätt’ sie Furore machen müssen!“²⁷

Wozu nützt mir Gewalt, wenn sie mich so erhebt?
 Könn’ ich die Erde leicht gleich einer Spindel drehen,
 Es wäre kein Triumph, weil sie nicht widerstrebt.
 Aspasia tot, durch meiner Krone Dolch enteelt.
 Abscheul’ge Hölle, so erfüllst du mein Begehren?
 Wer war noch glücklich je, dem Liebe hat gefehlt?
 Die größte Lust ist Ruhm, doch Lieb’ kann sie vermehren.
 Doch meine Lieb’ heißt Tod, wer mich umarmt erblaßt.
 Unsel’ges Diadem, daß du mein Aug’ entzücktest,
 Tiefquälendes Geschenk, schon wirst du mir verhaßt,
 Ich war noch gl ü c k l i c h e r, als du mich n i c h t beglücktest!²⁸

Zunächst einmal ist dieser Monolog nicht, wie Bauernfeld behauptet, in den durch Grillparzer im folgenden Jahr zu neuen Ehren gebrachten spanischen Trochäen verfasst. Vielmehr sind es altmodischste barocke Alexandriner, in denen Phalarius seine Tirade hält, die gegenüber seinem ersten Auftritt auch nichts Shakespearisches mehr hat.

Auch die Häufung von rhetorischen Figuren, Anthitetonen („Die größte Lust ist Ruhm, doch Lieb’ kann sie vermehren“), Paradoxen („Ich war noch glücklicher, als du mich nicht beglücktest“), Oxymora und anderer Stilfiguren, macht den Monolog zu einem Paradebeispiel barocker heroischer Rede. Ja, die Tirade – nicht anders als Lucinas immer wieder gerühmte stolze Frauenrede gegenüber Hades²⁹ – macht geradezu den Eindruck eines Stilzitats, einer historistischen Imitation, die man so auch bei Lohenstein finden könnte. Als solches scheint sie ein bewusst gesetzter Fremdkörper sein zu sollen, sinnbildlich nicht nur in der emblematisch dargestellten Machtlosigkeit des Übermächtigen, sondern auch als Symbol der Tragödie, der tragischen Situation, der tragischen Rede. Unabhängig davon, ob Bauernfelds boshafte Anekdote erfunden oder übertrieben ist: parodistisch ist diese Tirade ganz offensichtlich tatsächlich nicht gemeint. Innerhalb des Stückes würde das keinen Sinn machen. Es tritt hier ein, was Hades prophezeite, als er Phalarius die Krone übergab: „Sie wird

²⁷ Zit. nach ebd.

²⁸ Ferdinand Raimund, *Die unheilbringende Zauberkrone oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend*, hg. im Auftrag der Raimundgesellschaft von Gottfried Riedl, Wien 2005 (im Folgenden: *Zauberkrone*), II, 4, S. 60 f.

²⁹ *Zauberkrone*, I, 7, S. 20.

die Stirn noch heiß genug dir drücken.“³⁰ Dieser Moment ist erreicht, wenn der Wille, wo ein Widerstand fehlt, leer läuft, wenn sich weder in der Liebe noch für den Hass mehr ein Gegenüber stellt. Das barocke Drama liefert dabei eine ganze Reihe von typischen Formeln, um die Einsamkeit des Machtmenschen auf dem Gipfel seines Ruhms in ein Emblem zu versammeln. Die Abgeschlossenheit des streng, ohne Enjambement, ohne Annäherung an den Duktus gesprochener Sprache eingesetzten Alexandriners stützt dabei, wie im Barockdrama,³¹ den emblematischen Charakter der Szene, die, als Denkbild aus der Szenenfolge herausgelöst, gewissermaßen vor den Vorhang gestellt wird.

Hierzu passt auch die Rückkehr zu einem im 19. Jahrhundert etwas deplatziert erscheinenden allegorischen Ernst, der, wie Renate Wagner bemerkt, „nichts mehr mit den lustigen Geistern und Feen des Altwiener Volkstheaters“ zu tun habe.³² In der Tat: Gestalten wie die Zauberschwester Vipria und Arrogantia aus der *Gefesselten Phantasie*, die in der Tradition einer aufgeklärten, parodistischen Behandlung des Märchenhaften standen, eines ironischen Umgangs mit dem Wunder, finden sich nicht in der *Zauberkrone*. Die Furien und Hades sind beängstigende teuflische Geschöpfe, das antikisierende Römertragödien-Personal, insbesondere Phalaris, zeigt sich in gewichtigem alexandrinischem Faltenwurf ohne alle Merkmale einer Parodie. Zwar hat Günter Holtz durchaus Recht, wenn er bemerkt: „Merkwürdigerweise gilt es seit jenen Tagen [der Uraufführung] als ausgemacht, daß dieses Stück vor allem wegen seines hohen Ernstes und angestregten Tiefsinns mißglückt sei. [...] Doch die Anzahl komischer Szenen ist außergewöhnlich hoch: es sind 18 von insgesamt 38.“³³ Doch die Komik dieser Szenen relativiert nicht den Schrecken der tragischen. Vielmehr färbt eine insgesamt verhängnis- und unheilvolle Atmosphäre auch auf die Komik ab, deren Charakter meist zwiespältig ist, wie schon das Auftrittlied des Simplicius:

's gibt wenig, die so glücklich sind,
Wie ich auf dieser Welt,
Ich hab' kein Weib und hab kein Kind,
Und hab kein' Kreuzer Geld.
Wenn ich auch keine Schulden hätt'
Ich wüßt vor Freud' nicht, was ich tät'.³⁴

Wenn es also auch nicht falsch sein mag, dass, wie Holtz behauptet, der Eindruck des Ernstes vor allem durch die Konzentration aller Handlungsmotive (Machtergreifung, Weltrettung, Kampf zwischen Unterwelt und Licht etc.) auf der Ebene des heroischen und mythischen Personals entstehe und durch den

30 Ebd., I, 2, S. 11.

31 Vgl. Dirk Niefanger, *Barock*, Stuttgart 2000, S. 143 f.

32 Wagner (Anm. 5), S. 226.

33 Holtz (Anm. 1), S. 192.

34 *Zauberkrone*, I, 9, S. 22 f.

Umstand, dass einer unüberschaubaren Fülle ernster Figuren nur zwei heimlich-lokale Figuren gegenüberstehen,³⁵ so ist darüber hinaus auch der Humor der komischen Szenen in dieser wuchtigen Umrahmung düsterer als in anderen Raimund-Stücken. Ist auch sonst das Lachen bei Raimund ein gefesseltes – um ein anschauliches Bild von Jürgen Hein zu übernehmen³⁶ –, so wird dieser Umstand hier doch erst recht spürbar, wo die komische Figur gegen einen ganzen Apparat von todesdräuender Rhetorik und Allegorie anzugehen hat.

Das Neben- und Gegeneinander von Gegensätzen – Irdisch und Überirdisch, Gut und Böse –, das aus anderen Raimund-Stücken vertraut ist, scheint in der *Zauberkrone* verstärkt durch das Fehlen dessen, was der Hamburger Kritiker von *Das Mädchen aus der Feenwelt* das „versöhnende Prinzip“ des „Gemütlich-Naiven“³⁷ genannt hat, das alle Gegensätze mildert und das Matthias Mansky beispielsweise an der Köhler-Szene von *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* aufzeigt, wo der sentimentale Abschiedsgesang den Blick zurück auf das Elend verklärt.³⁸

Ewalds und Zitternadels Abschied aus dem schuldenbelasteten Haus im I. Akt der *Zauberkrone* verläuft völlig unsentimental. Vielmehr enden die Szenen um den die Miete einfordernden Hausbesitzer Riegelsam, dem mithilfe der Zauberfackel ein Streich gespielt wird, in einem grobkomischen Katz-und-Maus-Spiel; dessen Humor wäre mit dem Begriff „comique féroce“, den Baudelaire 1855 für die brutale Komik der englischen Pantomimen finden wird, gut umschrieben.³⁹ Die Komik beruht vor allem auf dem Effekt der durch umklappende Bühnenbilder immer wieder vorgeführten Wirkung der Zauberlampe, die die armselige Stube des Schneiders in ein reiches Zimmer verwandelt, und der physischen Komik, die sich aus der Dickleibigkeit des Mannes ergibt, der bei dem Versuch, die Fliehenden zu verfolgen, im Fenster stecken bleibt. Derart Possenhaftes hat es bei Raimund sonst nicht gegeben. Der Kritiker der *Theaterzeitung* vermisste insgesamt an der aus der Zauberfackel sich ergebenden Komik den „Geist und Witz“,⁴⁰ den er von diesem Autor erwartete. Dabei sind Geschwindigkeit der Abläufe und körperliche Drastik der Komik Raimund in dieser Szene offenbar sehr wichtig. Hier zeigt sich die von Matthias Mansky aufgezeigte „Schockdramaturgie“ in all ihrer „abgründige[n] Brutalität“⁴¹ und in maschinenhafter Direktheit. Raimund, als Schauspieler immer wieder als be-

35 Holtz (Anm. 1), S. 192.

36 Jürgen Hein, „Gefesselte Komik und entfesselte Lachkunst. Raimund und Nestroy“, in: *Raimund – Nestroy – Grillparzer. Witz und Lebensangst*, hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien 2001, S. 31–48.

37 *Ferdinand Raimund als Schauspieler* (Anm. 18), S. 342.

38 Mansky, „Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie“ (Anm. 11), S. 74 f.

39 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement dans les arts plastiques*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975, Bd. 2, S. 525–543, hier S. 537–540.

40 *Theaterzeitung* vom 4. Dezember 1829, vgl. Anm. 18, S. 505.

41 Mansky, „Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie“ (Anm. 11), S. 71.

gnadeter Verwandlungskünstler beschrieben,⁴² überträgt hier das Prinzip des schnellen Wechsels von der Physiognomie auf die ganze Bühne. Und die Brutalität der Raimund'schen Kleingewerbler erreicht hier geradezu „physische Vordergründigkeit“.⁴³

Die mithilfe der Zauberfackel bewerkstelligte scheinbare Verwandlung von Zitternadeln armseliger Behausung in ein prächtig möbliertes Zimmer (das dem Vermieter die Möglichkeit baldiger Schuldrückzahlung vortäuschen soll) hat laut Raimunds Szenenanweisung durch technische Mittel, die Klappkulissen, die aus der Pantomime und Maschinenkomödie bekannt sind, beschleunigt zu erfolgen:

Auf einen Schlag verwandelt sich das schmutzige Zimmer in ein herrlich gemaltes reich möbliert. Große Gemälde mit goldenen Rahmen nebst einer schönen Wanduhr präsentieren sich. So verwandeln sich auch die Türen, das Fenster, Tisch und Stühle. Das Ganze zeigt sich jedoch im bleichen Rosenlichte. Diese Verwandlung darf nicht durch Hinaufrollen der Kurtine geschehen, sowohl die Kurtine als die Kulissen müssen auf ihrem Platze bleiben, und nur die Hälfte der Hinterwand muß schnell herabfallen, und die Kulisse umklappen, so daß die Verwandlung kaum das Auge belauschen kann.⁴⁴

Johann Hüttner hat aufgezeigt, dass Raimund in Betracht der in seinen Stücken zu verwendenden Kulissen besonders sorgfältig war, in Hinblick auf die szenische Realisation mit Carl Carl sogar zu den Begründern eines „Regietheaters“ in Wien gezählt werden kann.⁴⁵ „Bezeichnend ist, dass die Theaterzettel aller uraufgeführten Raimund-Stücke in der Leopoldstadt darauf hinweisen, dass Dekorationen und Kostüme [...] neu sind.“⁴⁶ Raimund ist selbst Mitinitiator einer „partielle[n] Ablösung der unspezifischen Typendekoration durch individuelle Ausstattung und eine[r] entsprechende[n] Konkretisierung des Szenenbildes“.⁴⁷ Wie sehr die Realisation seiner inszenatorischen Idee dabei von der Kulisse abhängig ist, zeigt seine überraschend genaue Szenenanweisung. Eine Technik aus einer in der Hierarchie tief unter dem hohen Ethos des symbolischen Apparats der *Zauberkrone* stehenden Theaterform bildet zu diesem einen scharfen Kontrast. Die Klappkulisse zielt auf die übertra-

42 Ebd., S. 79.

43 Ebd., S. 72.

44 *Zauberkrone*, I, 15, S. 31.

45 Vgl. Johann Hüttner, ‚Gefesselte Fantasie(n) zwischen lokal und ideal. Zu Raimunds Inszenierungspraktiken‘, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien* (Anm. 7), S. 87–102, hier S. 91.

46 Ebd., S. 92.

47 Marion Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010* (= Sonderbd. 3 von *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* [Juli 2012]), http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_sonderband_3.html, S. 41.

schende Verwandlung statt auf innere Wandlungen, auf unausgesetzten Wechsel statt auf Entwicklung. So wie sich beispielsweise in Karl Hampels Pantomime (Musik: Franz Volkert) *Der siegende Amor* (1814–1821 im Theater in der Leopoldstadt gespielt, eine der erfolgreichsten Pantomimen auf diesem Theater)⁴⁸ vor Pierrot, Harlekin und Colombine unausgesetzt alles verwandelt – eine Jägerhütte in eine türkische Moschee, ein Baum in den Gott Amor –, macht Raimund deren proteisches Prinzip auch für seine Tragikomödie nutzbar.⁴⁹ Etwa 20 Jahre nach Raimund werden die französischen Romantiker die englische Pantomime mit ihren Klappkulissen als Theater einer haltlosen, in permanentem Wandel begriffenen Welt feiern.⁵⁰ Es besteht also eine thematische und theaterpraktische Verbindung zwischen dem Symbol der Zauberfackel, der Episodendramatik des Stücks und dem Einsatz einer Technik aus einer „primitiven“ Form des Theaters. Weniger scheint es Raimund darum zu gehen, die Komödie zu heben, als unterschiedliche, ganz disparate Formen des Theaters miteinander zu konfrontieren. In der *Zauberkrone* findet Raimunds Schockdramaturgie ihren adäquaten Ausdruck, weil sie das ganze Stück bestimmt und eigentlich auch jede Dramaturgie im aristotelischen Sinne ersetzt.

Ebenfalls der Pantomime entlehnt ist das Verwandlungsspiel um Aloe, die – je nachdem, ob sie von der Zauberfackel beleuchtet wird oder nicht – als junge oder als alte Frau erscheint. In einer Halle, die durch einen praktikablen Pfeiler in eine dunkle und eine erleuchtete Hälfte geteilt ist, geht sie hin und her: „Sie geht durch die lichte Öffnung des Bogens. Wie sie hinter den Pfeiler tritt, bleibt sie stehen, und eine andere, von gleicher Größe, gekleidet wie Aloe als Alte war, geht ohne Pause, statt ihr zur Seitentür in die dunkle Halle, schließt sie auf und geht hinein.“⁵¹ So geht es ein paarmal hin und her, was zu den entsprechenden grotesk-komischen Effekten führt.

Am meisten aus dem Stück heraus fällt aber sicher die Lösung der ersten Prüfung in der von der Flutwelle bedrohten Unglücksstadt Massana, die mit der bereits erwähnten Apotheose und nach der anschließenden Krönung des Ewald zum neuen König mit dem abrupten und sofort einbrechenden Untergang der Stadt endet. Hier war das Publikum geradezu abgestoßen, wie eine zeitgenössische Kritik vermuten lässt:

Wenn wir das grauenvolle Ende einer ganzen Stadt und ihrer Einwohner

48 Mathias Spohr, Art. ‚Franz Volkert: Der siegende Amor‘, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6, München, Zürich 1997, S. 535 f., hier S. 536.

49 „Zauberpantomimen“ mit Maschinerien und Verwandlungen standen auch regelmäßig auf dem Programm des Leopoldstädter Theaters. In den Jahren 1819 bis 1821, also während Raimunds Anstellung dort, wurde diese Pantomime dreimal am Leopoldstädter Theater aufgeführt; vgl. *Ferdinand Raimund als Schauspieler* (Anm. 18), Bd. 5, 2, S. 904, S. 912, S. 914.

50 Jörg von Brincken, *Tours de Force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2006, bes. S. 116–125.

51 *Zauberkrone*, II, 22, S. 88.

durch die Erdbeben voraushören, und nun die Rettung der zwei zur Lösung des Knotens bestimmten Fremden sehen, welche Gefühle drängen sich uns da auf? Sollen wir die Späße eines Schneiders belachen? Sollen wir lachen oder weinen? Das Verlangen ist gegen alle Psychologie und bewirkt einen üblen Eindruck.⁵²

Die Kritik an den Späßen des Schneiders bezieht sich auf die 21. Szene in der dem Untergang geweihten Stadt Massana,⁵³ wo Simplicius in der Art eines barocken Spaßmachers eine „komische Einlage“ liefert, in der Art des *pièce à tiroir* ein komisches Frage-und-Antwort-Spiel vorführt, das in seiner Listenhaftigkeit, im dramatischen Leerlauf, der, weil Simplicius in dieser Szene gar nicht mehr komischer Charakter ist, sondern nur noch Spaßmacher, immer so weitergehen könnte. Gelungener erscheint die folgende Szene zwischen Simplicius, der zur Bekämpfung seiner Angst vor dem Untergang schnell noch heiraten will, und Arete, die aufgrund der zwischen ihnen stehenden tragischen Fallhöhe nichts davon wissen will. Als „Furcht und Mitleid“ repräsentieren die beiden in ihrem Dialog sozusagen in komischer Weise das Prinzip des Tragischen.⁵⁴ Diese Form des Wortwitzes liefert gewissermaßen das sprachliche Gegenstück zur Maschinenkomik der Fackelszenen.

Eine derart eingesetzte Szene erscheint weniger dramatisch als statuarisch-bildhaft, weil sie entwicklungslos und klappbildartig die prophezeiten Folgen einlöst, ohne den Weg, der Phalaris dorthin geführt hat, in seiner dramatischen Folgerichtigkeit aufzuzeigen. Phalaris wird uns vorgeführt als eine emblematische Figur: Machtwille und seine Folgen als eine Umklappfigur, ein Vorher-Nachher-Bild, das eine Entsprechung in den umklappenden Kulissen des Stückes hat.

Während Heinz Kindermann Lucinas „verklärende Zauberkackel“⁵⁵ als ein Instrument im Kampf der lebengebenden Kräfte gegen „Wahn“, „Entartung“ und „Maßlosigkeit“⁵⁶ betrachtet, dessen sich die „Sachwalterin des Lebenskräftigen und geschichtlich Gesetzmäßigen“⁵⁷ im Kampf gegen Hades bedient, erscheint dieses Instrument in seinem szenischen Einsatz doch deutlich unterhalb dieser hoch gesetzten Pathosgrenze situiert, auf grotesk-komische Wirkung angelegt. „Zwiespältig“, wie Holtz die Fackel findet, ist sie dabei womöglich nicht so sehr in moralischer Hinsicht, als sie es im buchstäblichen Sinne ist, indem sie nämlich eine Duplizität der Wirklichkeit vorführt, die einerseits mit bloßem Auge nicht mehr zu durchschauen ist, die der Zuschauer andererseits aber als wohlbekanntes Theatertrick natürlich kennt und an der er sich daher ganz unschuldig freuen kann. Sie führt ihm eine Instabilität der

52 Zit. nach *Ferdinand Raimund als Schauspieler* (Anm. 18), Bd. 5, 1, S. 527.

53 *Zauberkrone*, I, 21, S. 40 f.

54 Ebd., I, 28, S. 46–50.

55 Kindermann (Anm. 8), S. 409.

56 Ebd., S. 416.

57 Ebd., S. 406 f.

Welt vor Augen, die in merkwürdigem Widerspruch zum statisch wirkenden heroisch-mythologischen Hintergrund des Stückes steht.

Volker Klotz konstatiert in Bezug auf *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* gerade in derartigen Verwandlungsakten eine Bestätigung des statischen Prinzips:

Bedenklich erscheint, daß die Verwandlungen, obwohl nachdrücklich als Vorgang ausgespielt, letztlich den gleichen statuarischen Eindruck machen wie Allegorien und Maschinenzauber. [...] Statuarisch: der Blick des Zuschauers ist gebannt vom isolierten Sensationsmoment, wo Zustand A in Zustand B umschlägt. Er kriegt nicht mit, wie und wodurch der eine Zustand dem andern folgt. Ebenso wenig kann er entdecken, inwiefern der hervorragende Verwandlungsakt konsequente Verlaufsphase der dramatischen Handlung sei. Die steht vielmehr – just an ihren Höhepunkten – still.⁵⁸

In Bezug auf die Verwandlungen Wurzels – sein plötzliches Altern, sein zur Hütte werdender Palast – trifft es zu, dass die Verwandlungen dramatische Entwicklungsmomente ersetzen, die nun nicht mehr psychologisch hergeleitet, sondern gewissermaßen per Dekret, per undurchschaubaren Erlass und Vollzug ausgeführt werden. An die Stelle der dramatischen Handlung tritt die Abfolge von Bildern und Posen. Dabei wird die Zauberfackel selbst immer wieder als Mittel des Betrugs apostrophiert. Als solches ist sie ein unabhängig von moralischen Implikationen eingesetztes Komödienrequisit. Allein auf der Ebene der mythologischen Handlung steht sie für die Rettung der Weltordnung, die dadurch selbst den Charakter eines Theaterstreichs erhält. Verwandlung und Zauber, als Elemente des Komischen und Theatralischen ausgestellt, machen auch in der *Unheilbringenden Zauberkrone* „das ‚nur‘ Spielhafte deutlich, d. h. die Wiederherstellung (der Ordnung) geschieht nur im Spiel“,⁵⁹ wie Jürgen Hein bezüglich der „Happy Ends“ in Raimunds Stücken schreibt. Der Mechanismus der Zaubermechanik und das kausale Handeln der allegorischen und mythologischen Gestalten sind dabei miteinander im Bunde und gehorchen demselben Verkettungsprinzip.

Volker Klotz bemerkt weiter über Raimunds Maschinerie der Wunder und Allegorien (das bedingungslos Mechanisch-Kausale in allen seinen Stücken):

[Die Zaubermechanik] äußert sich jetzt, im Dienst des Bedingungs-systems, als dessen sinnfällige Exekution. Sie arbeitet für und wie diese unsichtbare Hintergrundmacht, nur: sie dringt vor ins Sichtbare. Das Publikum und, in unterschiedlichem Maß, die betroffenen dramatischen Personen erfahren wohl, welche Bedingungen gelten und wie sie erfüllt

58 Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, Würzburg 1998, S. 75.

59 Hein, ‚Gefesselte Komik‘ (Anm. 36), S. 34.

werden. Sie nehmen den Ablauf wahr, wie unentwegt und allenthalben ein Akt A einen Akt B und weitere Akte nach sich zieht. Doch die Ursache wird vorenthalten. Auf Grund von was oder von wem die Bedingungen gelten und wozu. Den Motor, die eigentlichen Beweger und wemöglichen Nutznießer des ganzen Systems verhüllt undurchdringliches Dunkel. Es ist nicht einmal gewiß, ob es sie überhaupt gibt. Nie und nirgends, von keiner menschlichen und von keiner übermenschlichen Person, wird die Frage nach dem Grund, nach dem Sinn, nach der Berechtigung der Regeln gestellt, die hier den Weltlauf und das Handeln der Menschen bestimmen.⁶⁰

Klotz aktualisiert hier die alte Kritik an der „Mechanik“ der Abläufe in der geschlossenen Komödie nach dem Modell des Menander. Weil dort von jeher, wie Gregor Vogt-Spira darlegt, „nicht Wissen und Wollen des einzelnen Handlungsträgers“ den Erfolg seiner Handlungen bestimmen, „sondern andere Protagonisten und unerwartete Umstände“,⁶¹ ist er aus der Perspektive des Zuschauers aufgehoben in einem sinnhaften Ordnungsgefüge,⁶² das niemals hinterfragt, als „Lauf der Welt“, als „Tyche“ hingenommen wird. In Raimunds Welt tritt der Maschinenapparat für den wohltätigen Zufall ein, der die Handlungen der Menschen mit denen der Zauberwesen verkettet. Ein „guter“ Mechanismus verbindet Komik und Tragik, Niedrig und Hoch. In diesem Zusammenspiel ist Heldentum nichts mehr als eine zeitweise angenommene Rolle (in Raimunds Welt kann jeder jederzeit von seiner Rolle „pensioniert“⁶³ werden).

Mehr noch als auf *Das Mädchen aus der Feenwelt*, von dessen Lektüre aus Volker Klotz seine Thesen vornehmlich entwickelt, trifft dies wohl auf *Die unheilbringende Zauberkrone* zu, wo – wie Günter Holtz beklagt – Gut und Böse mit gleichen gleisnerischen Mitteln arbeiten, die Tugend Kreons, die ihn zum legitimen Herrscher macht, einfach behauptet wird und dieser selbst an seiner Rettung und Wiederinthronisierung keinerlei Anteil hat – und wo vor allem das Unglück der Flutkatastrophe und der Tausenden von Toten von Masana auch von den überirdischen Mächten hingenommen wird wie ein nicht zu verhindernder Schlag.⁶⁴

Am Ende triumphiert der Apparat, der Mechanismus der Allegorien, der sich aus den Wechselwirkungen der widerstreitenden Gegensätze ergibt. Gerade in der *Zauberkrone* bestätigt sich die Ordnung, die zwar im Stück unausgesetzt beschworen wird, ihre einzige wirklich aktive Repräsentantin aber nur in Lucina hat. So hat Hein hier Recht: „Nicht mehr die komische Volks-

60 Klotz, *Dramaturgie des Publikums* (Anm. 58), S. 74.

61 Gregor Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992, S. 3.

62 Ebd., S. 5.

63 Vgl. Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, hg. im Auftrag der Raimundgesellschaft von Gottfried Riedl, Wien 2006, II, 29, S. 89.

64 Holtz (Anm. 1), S. 198.

figur leidet und siegt auf der Bühne stellvertretend für den Zuschauer, nicht der unberechenbare Komödien-Zufall bestimmt das Geschehen, sondern der Zuschauer wird mit in das Spiel der durch allegorische Darstellung greifbaren Mächte hineingezogen.⁶⁵ Nur repräsentieren diese Mächte in der *Zauberkrone* endgültig nicht mehr ein harmonisches Weltgefüge, mit dem der Zuschauer sich identifizieren kann, sondern bejahen eine „aleatorische Ordnung“,⁶⁶ die letzten Endes über dem Handeln und Verhalten des Einzelnen steht und vom Einzelnen eigentlich auch nicht mehr durch tugendhaftes Verhalten eingeholt werden kann, höchstens erfüllt wird.

Immer wieder fällt in der Forschung in Zusammenhang mit Raimund auch der Name Stifters – ganz sicher besteht die Nähe zwischen beiden in der Akzeptanz einer in den Dingen und Begriffen gegebenen Ordnung, die jenseits von Gut und Böse liegt. Was aber Raimund gegenüber Stifter natürlich besitzt, ist Humor. Grillparzers Diktum, im Ernstesten liefere Raimund nur bildlose Melancholie und unkörperliche Luft, im Komischen aber Freiheit und Gestalten, verheißt eben auch und trotz allem Freiheit gegenüber dem Begrifflichen durch das Komische. Raimunds Wortkomik, die mehr mit Bildern und Vorstellungen variierend spielt, als diese wirklich aufzubrechen, mag eine gefesselte sein – aber in ihren Fesseln und mit ihnen erreicht sie doch das größtmögliche Maß an Bewegung.

65 Hein, ‚Gefesselte Komik‘ (Anm. 36), S. 36.

66 Hans Joachim Piechotta hat diesen Begriff in Hinblick auf Adalbert Stifters spätere Erzählungen und vor allem seinen letzten Roman *Witiko* geprägt (*Aleatorische Ordnung. Untersuchungen zu extremen literarischen Positionen in den Erzählungen und dem Roman „Witiko“ von Adalbert Stifter*, Gießen 1981). Er bezeichnet damit eine Ordnung, die sich durch keine äußere sinnstiftende Instanz legitimiert, sondern gewissermaßen „zufällig“, „gewürfelt“ ist und sich nur in ihrer Realisierung selbst legitimiert. Die Abwesenheit der ordnungsstiftenden Instanz – Lucina ist nur deren Stellvertreterin – stiftet letztlich eine ähnliche Situation in der *Unheilbringenden Zauberkrone*.

Marion Linhardt

Nestroy doch moralisch?

Theaterästhetische Überlegungen zu Denis Diderots *Le Père de famille* und Johann Nestroys *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten*

Ein junger Mann von Stand macht seinen Angehörigen und Freunden durch ein völlig verändertes Betragen und durch unerklärliches Ausbleiben ernsthafte Sorgen. Es stellt sich heraus, dass er seit einiger Zeit in eine junge Näherin verliebt ist, die zusammen mit einer alten Frau in einfachsten Verhältnissen in der Vorstadt lebt. Das Mädchen stammt aus einer ehrbaren, wenn auch nicht wohlhabenden Familie, die durch die üblen Machenschaften eines reichen alten Mannes – eines Verwandten des jungen Liebhabers – unverdient in eine schlimme Notlage geraten ist. All dies ist Teil eines großen Geheimnisses, das das Mädchen umgibt und das der junge Mann vorerst nicht zu durchdringen vermag. Nur unter Mühen hat er sich Zutritt zum Haushalt der beiden Frauen verschaffen können. Entgegen der Annahme seiner Angehörigen und entgegen der geläufigen Praxis betrachtet der junge Mann die Näherin nicht als Objekt raschen Vergnügens, vielmehr achtet er sie und ist überzeugt, nur an ihrer Seite sein Lebensglück zu finden. Tatsächlich ist die junge Frau von einer Tugendhaftigkeit, die sie von vielen ihrer Standesgenossinnen unterscheidet.

Die Beziehung des jungen Mannes zu der Näherin steht den Plänen entgegen, die die Familie für ihn hat. Man argumentiert unter anderem, die Näherin sei nicht von passendem Stand und er, der junge Mann, verstehe die Konsequenzen seines Handelns nicht einzuschätzen. Der junge Mann widersetzt sich den Zwängen, die seine Familie auszuüben versucht. Er betont, dass er bisher stets nur geglaubt habe zu lieben und erst jetzt wirklich liebe. Als die Näherin plötzlich aus ihrer Wohnung verschwunden ist und der junge Mann sie für sich verloren glaubt, gerät er in tiefe Verzweiflung. Die hoffnungslos erscheinende Lage wendet sich, als ein wohlmeinender Freund sich des jungen Mädchens annimmt und die Machenschaften des alten Bösewichts zu hintertreiben beginnt. Dabei spielt ein Brief eine entscheidende Rolle. Es gelingt, den Alten seiner Intrigen zu überführen und die Familie des Mädchens aus ihrer Notlage zu befreien. In diesem Zusammenhang erweist sich, dass das Mädchen durchaus eine standesgemäße Braut für den jungen Mann abgibt. Das Paar ist glücklich vereint, und auch der hilfreiche Freund gewinnt schließlich die Frau seines Herzens. Der Bösewicht muss voller Grimm zur Kenntnis nehmen, dass er unterlegen ist.

Bei diesem Plot handelt es sich nicht, wie es den Anschein haben könnte, um denjenigen von Johann Nestroys Posse mit Gesang *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten*, sondern um den von Denis Diderots 1758

im Druck erschienener, im November 1760 mit großem Erfolg in Marseille uraufgeführter¹ und am 18. Februar 1761 von den Comédiens français auch in Paris² gespielter Comédie *Le Père de famille*. In deutscher Übersetzung kam das Stück übrigens bereits im selben Jahr auch in Wien zur Aufführung. Für die Nestroy-Zeit lassen sich noch drei Aufführungen am Burgtheater im Jahr 1830 nachweisen.³ Diderots Stück markiert bekanntlich den Anfang des sogenannten „drame bourgeois“, dessen Grundlegungen in einem „soziale[n] Wandel [...] als [...] Wandel in der Organisationsform der Gesellschaft“ Peter Szondi eingehend diskutiert hat.⁴ Der folgende Analyseversuch zielt nicht darauf, Nestroys Stück in die Diderot-Rezeption einzuordnen. Die frappierenden Ähnlichkeiten, die *Le Père de famille* und *Das Mädcl aus der Vorstadt* in der Figurenkonstellation und in wesentlichen Handlungselementen aufweisen und die offenbar bislang in der Forschung nicht beachtet wurden, sollen also nicht als Ausgangspunkt für stoffgeschichtliche Überlegungen dienen, die sich – wenn – dann ohnehin auf Nestroys französische Vorlage, die Comédie-Vau-deville *La Jolie fille du faubourg* von Paul de Kock und Charles-Victor Varin, beziehen müssten. Was die Rezeption von *Le Père de famille* in Österreich betrifft, kann hier auf die einschlägige Studie von Dietgard Grimmer verwiesen werden.⁵ Grimmer macht in ihrer Arbeit als „Nachfolgestücke“ des *Père de famille* namhaft: Christian Lebrecht Martinis *Der Vormund*, das gleichnamige Stück von August Wilhelm Iffland, Christian Gottlob Klemms *Die Wohlthaten unter Anverwandten*, Tobias Philipp von Geblers *Der Minister*, Gottlieb Stephanies *Gräfin Freyenhof, oder: Vater und Tochter in Gefahr*, Otto Heinrich von Gemmingens *Der deutsche Hausvater*, Friedrich Ludwig Schröders *Glück bessert Thorheit* und Friedrich Joseph Ignaz Müllers *Die Schule der Väter*. In Fortschreibung dieser Reihe theater- oder literaturgeschichtliche Verbindungslinien von Diderot zu Nestroy ziehen zu wollen, dürfte wenig ergiebig sein. Ich möchte stattdessen anhand der beiden in ihrem Handlungskern so ähnlichen Stücke Fragen des Gattungsverständnisses und Annahmen hinsichtlich der sozialen Wirksamkeit von Theater diskutieren. Dabei beziehe ich mich verschiedentlich auf die sehr genaue Analyse des *Père de famille* von Rudolf Behrens, obwohl diese ein gänzlich anders gartetes Interesse verfolgt.⁶ Als Ausgangs-

1 Zum Umfeld der Uraufführung vgl. die Dokumentation von Anne-Marie Chouillet, ‚Dossier du *Fils naturel* et du *Père de famille*‘, *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, Bd. 208, Oxford 1982, S. 73–166.

2 Die Aufführung fand im Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain statt.

3 Mit Heinrich Anshütz als Hausvater, Friedrich Wilhelmi als Komtur, Karl Fichtner als Saint-Albin, Caroline Müller als Cäcilia und Betty Pistor als Sophia.

4 Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister*, hg. von Gert Mattenklott (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1973, hier S. 124.

5 Dietgard Grimmer, *Die Rezeption von Denis Diderot (1713–1784) in Österreich zwischen 1750 und 1850* (Salzburger Romanistische Schriften, Bd. XII), [Salzburg] 1988.

6 Behrens formuliert „Zweifel an der überkommenen Beurteilung der im Stück zum Tragen kommenden Emotionalität als diffuser Rührseligkeit“ und geht der Frage

punkt für einen Vergleich mit *Das Mädl aus der Vorstadt* scheinen mir folgende Argumente Behrens' vielversprechend: Behrens zeigt erstens, dass Diderot von einem Empfindungs-, konkret Mitleids-Konzept ausgeht, das den Zuschauer aktivieren soll, das also sozial folgenreich sein kann; er bringt für dieses Konzept eines aktiven bzw. aktivierenden Mitleids zweitens das Mitleids-Konzept Johann Georg Sulzers in Anschlag, der das Mitleid mit den komplementären Affekten des Hasses und des Abscheus in Beziehung setzt und daraus Konsequenzen für die Moral und vielleicht sogar für das praktische Verhalten ableitet – Sulzer formuliert in diesem Sinn: „Ueberhaupt also kann das Mitleiden dienen, Haß und Abscheu gegen solche Laster zu erwecken, wodurch unschuldige Menschen unglücklich werden. [...] Der gottlose boshafte Mensch wird freylich dadurch nicht gebessert; aber die Menschlichkeit gewinnt doch dabey, wenn er gehaßt und verabscheuet wird“;⁷ Behrens führt drittens Jean-Jacques Rousseaus Gegenüberstellung der dem Naturmenschen eigenen Mitleidsfähigkeit und der Eigenliebe des Gesellschaftsmenschen⁸ als Maßstab ein, der für die Bewertung der *dramatis personae* von Diderots Stück durch den Zuschauer, für den Vorgang der Identifikation und zugleich für den der Ablehnung – des Lasters nämlich – entscheidend ist.

Für Diderot war die über das eigentliche Theatererlebnis hinausreichende Einsicht in Tugend und Laster eine zentrale Kategorie für die dramatische Kunst. Wie in der Nestroy-Forschung ausführlich diskutiert wurde, erwarb sich Nestroy gerade im zeitlichen Umfeld von *Das Mädl aus der Vorstadt* bei seinen Kritikern den Ruf, jeglichen bessernden und veredelnden, kurz: „moralischen“ Anspruch in seinen Stücken vermessen zu lassen. Ebendies sei aber die Aufgabe des Volksstücks. Der Vorwurf der Zeitgenossen, Nestroy zeige stets das Abstoßende und Widerliche, beruht auf einem ideologisch unterfütterten Gattungsverständnis, das Nestroys spezifischen dramatischen Zugriff, die Sa-

nach, „welche Handlungsorientierungen die ‚Triebfeder‘ der Empfindung beim Publikum hervorrufen kann.“ Rudolf Behrens, „Diderots ‚Père de famille‘. Oder: Wie läßt sich die Problematisierung gesellschaftlicher Leitwerte erfahrbar machen?“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 9 (1985), S. 41–77, hier S. 45 und S. 49.

7 Johann George [!] Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Zweyter Theil, Leipzig 1775, S. 246.

8 Vgl. hierzu Jean-Jacques Rousseau, *Diskurs über die Ungleichheit / Discours sur l'inégalité*, hg. von Heinrich Meier, Paderborn u. a. 1984: „Es ist also ganz gewiß, daß das Mitleid ein natürliches Gefühl ist, das, da es in jedem Individuum die Aktivität der Selbstliebe mäßigt, zur wechselseitigen Erhaltung der ganzen Art beiträgt. Es veranlaßt uns ohne Reflexion zur Unterstützung derer, die wir leiden sehen; im Naturzustand vertritt es die Stelle der Gesetze, der Sitten und der Tugend –“ („Il est donc bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espèce. C'est elle, qui nous porte sans réflexion au secours de ceux que nous voyons souffrir; c'est elle qui, dans l'état de Nature, tient lieu de Loix, de mœurs, et de vertu“), S. 149/151 (S. 148/150).

tire nämlich, nicht goutieren kann. In Bezug auf *Das Mädsl aus der Vorstadt* hat Franz Mautner bereits vor Jahrzehnten auf das Vorhandensein eines moralischen Elements hingewiesen. Er konstatiert:

Daß alle üblichen Gaben der Nestroy-Rolle, Gewandtheit und Witz, nun dem *liebenswertem* armen Teufel, Schnoferl, zur Verfügung stehen und er diese Gaben mehr als für sich für einen andern armen Teufel ins Spiel bringt, die hilflose Thekla, das war etwas entscheidend Neues, das der Komödie auch die Gunst *der* Kritiker hätte einbringen sollen, die alle die Jahre hindurch ein deutlich ‚moralisches‘ und dabei wirksames Stück verlangt hatten; doch ihr Blick durchdrang nicht all das Possenhafte.⁹

Unabhängig davon, wie man Mautners Sicht auf Schnoferl bewertet, scheint mir sein Hinweis auf die unter allem possenhaften Geschehen fast völlig verborgene Moral aufschlussreich. Welche Wirkabsicht jenseits der Satire darf man Nestroy unterstellen?

1. Diderot, sein Gattungssystem und die Tugend

Wenn man mit Mautner davon sprechen kann, dass in *Das Mädsl aus der Vorstadt* die moralische Ebene hinter den dominierenden possenhaften Elementen kaum sichtbar wird, so lässt sich für Diderots *Le Père de famille* konstatieren, dass hier hinter der exzessiven Zurschaustellung emotionaler Zustände¹⁰ die Komödienhandlung nahezu unsichtbar bleibt. Der an und für sich recht konventionelle Komödienstoff, den Diderot gewählt hat – der Liebe zweier Paare stehen (scheinbare) Standesunterschiede entgegen, durch Missverständnisse entstehen künstliche Konflikte, die Liebe obsiegt schließlich, während der Störenfried gewissermaßen „entmachtet“ wird (da es sich um eine Komödie handelt, wird der Alte zwar bloßgestellt, entgeht aber einer tatsächlichen Bestrafung) –, dieser Stoff also dient bei Diderot der Präsentation einer Reihe höchst emotionaler Tableaux von quasi-tragischem Anstrich, wobei sich die handelnden Figuren beinahe durchgehend in existentiellen Krisensituationen befinden. Die krisenhaften Situationen erwachsen zwar einerseits aus äußeren Umständen: aus der Störung, die der böartige Schwager des Hausvaters, der Komtur d’Aulnoy,¹¹

9 Franz H. Mautner, *Nestroy* (Poesie und Wissenschaft, Bd. III), Heidelberg 1974, S. 241.

10 Die Darstellung von Emotionalität erfolgt in *Le Père de famille* nicht zuletzt über den Nebentext, dessen Analyse sich jüngst Anke Detken ausführlich gewidmet hat. Anke Detken, *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts* (Theatron, Bd. 54), Tübingen 2009, Kap. 3.3.

11 In Diderots Original heißt der Komtur d’Auvilé, Lessing führt in seiner 1760 erstmals erschienenen einflussreichen Übersetzung den Namen d’Aulnoy ein. Im Folgenden werden die Namen der Lessing’schen Fassung verwendet, da auch die Zitate aus dem Stück und aus Diderots dramenästhetischen Schriften nach der deutschen Ausgabe angeführt werden. Wo es der Präzisierung dient, werden in die deutschen

für das Familienleben im Haus d'Orbesson bedeutet, und aus der sozialen Kluft, die sich scheinbar zwischen dem Sohn des Hausvaters, Saint-Albin, und der von ihm verehrten Näherin Sophia befindet und die eine Ehe zwischen den beiden zu einer Mesalliance machen würde. Andererseits haben die Krisen ihre Ursache in einer weitreichenden Irritation in dem für die Familie d'Orbesson vormals charakteristischen Klima gegenseitigen Vertrauens und Verstehens. Dass die Liebe und das Verständnis, die das Miteinander des Hausvaters und seiner beiden erwachsenen Kinder bisher grundiert haben, vermeintlich zerstört sind, rührt unmittelbar an das Selbstverständnis der einzelnen Familienmitglieder. Für das glückliche Ende, das die Komödie fordert, bedarf es eines Umschlags in den äußeren Verhältnissen: Es erweist sich, dass Sophia die Nichte des böserartigen Komturs, also von Stand und eine passende Braut für Saint-Albin ist und dass der Hausvater seine Tochter Cäcilia und seinen mittellosen Ziehsohn Germeuil, die es nicht gewagt haben, sich und dem Vater ihre Liebe zu gestehen, längst füreinander bestimmt hat; der Komtur büßt seinen zerstörerischen Einfluss auf die Familie ein und verlässt das Haus mit einer Drohung, die niemanden mehr ängstigt: „Lustig! Seid alle lustig! Wir sehen uns itzt zum letztenmale. [...] Geh du! Ich gelobe deiner Schwester den vollkommensten Haß, der nur sein kann; und du sollst hundert Kinder kriegen, ich will bei keinem einzigen stehen! Lebt wohl. (*Er geht ab.*)“¹² So viel zum Umschwung in der äußeren Handlung. Weit wichtiger für Diderots dramatisches Konzept ist jedoch die Wiederherstellung des auf familiärer Liebe gegründeten zentralen Vertrauensverhältnisses zwischen d'Orbesson, seinen Kindern und den neu hinzugewonnenen Schwiegerkindern. Mit dem Appell, den der Hausvater in der letzten Szene an seine künftige Schwiegertochter Sophia richtet, wird eine Norm formuliert, die Saint-Albin verletzt hat, und damit zugleich eine Unterweisung des Zuschauers unternommen: „Lehren Sie [Saint-Albin] die Stürme seines heftigen Charakters besänftigen. Er lerne, daß man unmöglich glücklich sein kann, wenn man sein Schicksal seinen Leidenschaften überläßt! Er nehme Ihre Unterwürfigkeit, Ihre Sanftmut, Ihre Geduld, alle die Tugenden, die Sie an diesem Tage gezeigt haben, auf immer zum Muster seiner Aufführung“.¹³

Die Unterweisung in Tugenden und Pflichten definiert Diderot in seiner dramenästhetischen Schrift *De la poésie dramatique* (*Von der dramatischen Dichtkunst*), die als theoretischer Kommentar unmittelbar mit *Le Père de famille* verbunden ist, als Gegenstand der von ihm so genannten „ernsthaften Komödie“. Bekanntlich gehört die Entfaltung eines „dramatischen Systems“ zu den zentralen Themen von Diderots Theatertheorie. In kritischer Auseinandersetzung mit der Ständeklausel unternimmt Diderot – wie zahlreiche zeit-

Zitate die im französischen Original verwendeten Begriffe eingefügt. *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing*, Stuttgart 1986; Diderot. *Le drame bourgeois. Fiction II*, hg. von Jacques Chouillet und Anne-Marie Chouillet (Diderot. Œuvres complètes, Bd. X), Paris 1980.

12 Denis Diderot, *Der Hausvater*, in: *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 11), S. 281.

13 Ebd., S. 281 f.

genössische Dramatiker und Dramentheoretiker neben ihm – eine Ausdifferenzierung der dramatischen Gattungen zwischen Komödie und Tragödie, die auf veränderte Gegebenheiten in der sozialen Realität wie im gesellschaftlichen Wertekanon reagiert, die Wirksamkeit des Theaters durch eine enge Anbindung an die Erfahrungswelt des Publikums gewährleisten will und in diesem Sinn als Kernargument die Forderung nach „Natur und Wahrheit“ theatraler Darbietungen aufstellt. Diderot erweist sich in seinen Bemühungen, sein dramatisches System darzulegen, als nicht sehr konzise. Kombiniert man seine verschiedenen Bestimmungen, ergibt sich ein Modell mit sechs Gattungen. Das eine Extrem bildet die „tragédie“, „welche zu ihrem Gegenstande das Unglück der Großen und die Unfälle ganzer Staaten hat“;¹⁴ es folgt jene „tragédie“ (von Lessing mit „Trauerspiel“ übersetzt), die „unser häusliches Unglück zum Gegenstande hätte“,¹⁵ eine Form, die zwischen der eigentlichen Tragödie und der von Diderot neu eingeführten „ernsthaften Gattung“, dem „genre sérieux“, angesiedelt wäre; dieses „genre sérieux“, zu dem Diderot seinen eigenen *Fils naturel* zählt,¹⁶ hält die Mitte zwischen Tragödie und Komödie; es schließt sich die „ernsthafte Komödie“, die „Comédie sérieuse“ an, „welche die Tugend und die Pflichten des Menschen zum Gegenstande hat“¹⁷ und deren Beispiel der *Père de famille* ist; sodann folgt die „lustige Komödie“, die „Comédie gaie“, „welche das Laster und das Lächerliche zum Gegenstande hat“;¹⁸ als der Tragödie entgegengesetztes Extrem findet sich bei Diderot die „farce“ (in Lessings Übersetzung das „Possenspiel“) mit grotesken Charakteren, die die menschliche Figur auf ihre wesentlichen Züge (Lessing übersetzt hier missverständlich mit „vornehmsten Züge“) reduziert, sie verstümmelt oder entstellt.¹⁹ Als Beispiel für einen „Possenreißer“ führt Diderot Aristophanes an, die Wirkung der Posse veranschlagt Diderot durchaus hoch:

Ein Schriftsteller von dieser Gattung muß der Regierung sehr schätzbar sein, wenn sie ihn zu brauchen weiß. Denn ihm darf man nur alle Enthusiasten übergeben, die von Zeit zu Zeit das gemeine Wesen stören. Wenn man sie in den Buden [à la foire] lächerlich macht, so braucht man die Gefängnisse nicht mit ihnen anzufüllen.²⁰

Das dramatische System Diderots und die von ihm skizzierten Wirkungen der unterschiedlichen Gattungen gehen von einer spezifischen Anschauung der menschlichen Natur aus. Diderot betont, die menschliche Natur sei *sehr gut*²¹

14 Denis Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst*, in: *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 11), S. 294.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., S. 293.

17 Ebd., S. 294.

18 Ebd., S. 293 f.

19 Ebd., S. 306.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 298.

und lediglich die „elenden willkürlichen Satzungen [les misérables conventions] sind es, die den Menschen verderben; diese muß man anklagen und nicht die menschliche Natur.“²²

Im Hinblick auf die von Diderot dem Theater zugewiesenen Wirkungen interessieren an *Le Père de famille* vor allem drei Figuren, nämlich Sophia, Saint-Albin und der Komtur. Sophia ist ein Muster an Tugend und als solches in der ernsthaften Komödie als Vorbild unverzichtbar. Saint-Albin ist gewissermaßen ein Verirrter: er hat die von Vertrauen geprägte familiäre Ordnung verlassen, doch seine Verirrung kann korrigiert werden, wie die Handlung demonstriert. Der Komtur ist das abschreckende Gegenbild, der Vertreter des Lasters, das nicht korrigiert werden kann, sondern – komödiengemäß – durch Ausschluss aus der Gemeinschaft bestraft wird. Diderot selbst charakterisiert den Komtur wie folgt: „Der Schwager, der mein Triebrad ist, muß einen engen Kopf voller Vorurteile haben, muß hart, schwach, boshaft, ungestüm, verschlagen, zank-süchtig, die Unruhe des Hauses, die Geißel des Vaters und der Kinder, und der Abscheu der ganzen Welt sein.“²³ Alle negativen Eigenschaften, die den Komtur auszeichnen, lassen sich unter die von Rousseau beschriebene *Eigenliebe* subsumieren, wohingegen ihm die *Mitleidsfähigkeit* völlig fehlt. In der Zusammenschau von Sulzers Mitleids-Konzept und der von Diderot entfalteten Handlung lässt sich konstatieren, dass die Eigenliebe des Komturs den Hass und den Abscheu des Zuschauers dadurch erregt, dass durch sie Unschuldige – nämlich Sophia und ihre Familie – ins Unglück geraten. Im Kontext der ernsthaften Komödie ist für die Wirkung entscheidend, dass der Komtur nicht der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern ernst genommen wird. Auffallend ist, dass diese Vorgabe Diderots in der zeitgenössischen Aufführungspraxis offenbar mit dem traditionellen Komödienmodell und dem zugehörigen Rollenfachverständnis kollidierte: der Komtur wurde im deutschsprachigen Theater in der Regel aus dem Fach des polternden Alten besetzt, wodurch sich der Charakter des gesamten Stückes veränderte. Eine entsprechende Kritik hat Johann Jakob Engel in seinen *Ideen zu einer Mimik* formuliert. Er beschreibt anhand des Komturs, dass ein gravierender Fehler darin liege,

wenn nemlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht bloß übertreibt, sondern verfälscht. Auf den verschiedenen Bühnen, auf welchen ich bisher den Hausvater des Diderot habe vorstellen sehen, ist dieses noch immer mehr oder minder der Fall mit dem Commthur d’Aulnoi gewesen. Die Schauspieler schienen sich zum Gesetz gemacht zu haben, diesen Charakter schlechterdings auf den Kopf zu stellen: und wenn Diderot einer solchen Vorstellung hätte beiwohnen sollen; er hätte, bey seiner Unkunde des Deutschen, nothwendig glauben müssen, daß

22 Diderot formuliert in diesem Zusammenhang als rhetorische Fragen: „was rührt uns stärker als die Erzählung einer großmütigen Handlung? Wo ist der Unselige, der die Klagen eines rechtschaffnen Mannes mit Gleichgültigkeit anhören könnte?“ Ebd.

23 Ebd., S. 313.

man ihm seinen ganzen Comthur herausgeworfen und, zur Belustigung eines geschmackvollen Parterre, eine Art von Possenreisser hineingebracht hätte. Gleich mit den Anzuge fing man die Umbildung an; statt des simplen Kleides mit einer glatten Dresse, das Diderot diesem Charakter allenfalls verstatten will, war gleich der erste Schauspieler, den ich in dieser Rolle sah, auf eine lächerliche Art so über und über mit Golde beklebt, daß man kaum hie und da die Scharlachfarbe des Sammts erkannte. Der Mann hatte das volle Ansehen eines Bouffon, und was noch ärger war, auch das Spiel eines Bouffon. Aus dem schleichenden, hämischen, neckenden, schadenfrohen, über seine Tücke sich innerlich kitzelnden, nur dann und wann augenblicklich aufbrausenden Manne, der die ganze üble Laune eines Müßiggängers und eines Hagestolzen in sich vereinigt, ward ein herumtobender Polterer, ein pöbelhafter Gesichterschneider, ein lauter grimassirender Lacher; kurz, ein Mann, von dem es unbegreiflich war, wie er in so eine Familie, nur in so eine Gesellschaft kam, oder wie ihm irgend jemand mit Achtung begegnen konnte. Durch diese unglückliche Umschaffung verlor nicht allein der Charakter selbst; auch alle die Situationen verloren, in denen er vorkam. Und da die in andern Scenen kaum erregten Empfindungen nicht gehörig unterhalten und fortgepflanzt wurden, so verlor natürlicher Weise das ganze Stük. Nur der Verdruß über den bitteren, die Furcht vor dem heimtückischen, die Verachtung gegen den eingeschränkten, der Zorn über den triumphirenden Mann – Empfindungen, die auch da noch fort dauern müßten, wo wir uns des Lächelns oder selbst des Lachens nicht erwehren könnten – nur diese und ähnliche Empfindungen passen in die Harmonie aller übrigen, dienen sie zu heben, zu verstärken, zu unterstützen; lautes Auflachen über Possen muß sie nothwendig sehr unangenehm unterbrechen oder auch gänzlich zerstören.²⁴

Engel beschreibt hier eine Spielpraxis, die das Stück von der ernsthaften Komödie zur lustigen Komödie verschiebt, zu jener Gattung also, die nach Diderot „das Laster und das Lächerliche zum Gegenstande hat“. Diese aber – die zeigt, „was unsere Verachtung und unser Lachen erweckt“²⁵ – vermag nach Diderots Auffassung weit weniger starke und angenehme Empfindungen auszulösen als die ernsthafte, die „ehrbare“ Komödie.²⁶

2. Nestroys Diagnose des Sozialen

Zu den Kernthesen von Diderots Theatertheorie gehört das Konzept des „Standes“ (la condition); Diderot fordert, man müsse in der Komödie Figuren zeigen, die als geformt durch ihre jeweilige soziale Position erscheinen. Aus-

24 [Johann] Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Zweyter Theil, Berlin 1786, 39. Brief, S. 190–193.

25 Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst* (Anm. 14), S. 298.

26 Ebd.

fürhlich hat Diderot dies in den *Entretiens sur le Fils naturel* (*Unterredungen über den „Natürlichen Sohn“*) – und zwar bereits mit Blick auf *Le Père de famille* – dargelegt. Dort heißt es:

[...] daraus folgt [...] Daß man [...] nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne bringen muß. Bisher ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen; und der Stand war nur etwas Zufälliges: nun aber muß der Stand das Hauptwerk, und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrige. [...] Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese Quelle scheint mir [...] von weit größerem Nutzen, als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden.²⁷

Ohne Zweifel haben die Figuren des *Père de famille* einen konkreten sozialen Ort, ist ihr Verhalten, sind ihre Anschauungen von ihrem jeweiligen Stand bestimmt und damit von der gegebenen sozialen Figuration. Zum Objekt der Identifikation durch den Zuschauer und damit zum Gegenstand des Mitleids (bzw. des Abscheus) werden die Figuren allerdings in erster Linie dadurch, dass sie zugleich als komplexe Individuen ausgeprägt sind.

Zeigt Nestroy in *Das Mädsl aus der Vorstadt* Individuen? Handelt es sich nicht vielmehr bei seiner Art der satirischen Darstellung um jenes Verfahren, das schon bei Diderot als charakteristisch für das „Possenspiel“ beschrieben wurde, nämlich um Überzeichnung oder Verknappung? Überblickt man die Uraufführungsrezensionen, so findet sich als durchgängiges Motiv der Hinweis auf die zahllosen Witze und Bonmots, die das Publikum in einem nahezu ununterbrochenen Sturm des Lachens gehalten hätten. In welchem Verhältnis steht diese Ebene sprachlicher Komik zur Formung der Figuren? Drei Arten der Sprachverwendung in *Das Mädsl aus der Vorstadt* scheinen mir besonders wichtig. Die erste betrifft Gigl, der von Frau von Erbsenstein als „Tschabl“, als „übertriben furchtsam und schüchtern“ (*Stücke 17/II*, I, 4), als „Duckmauser“ (ebd., I, 11) charakterisiert wird. Wie Sigurd Paul Scheichl und W. Edgar Yates herausgestellt haben, wirkt Gigs Sprache vielfach als Parodie sentimentaler Literatur.²⁸ Eine genaue Analyse der Figur des Gigl und vor allem der Veränderung seines Kommunikationsverhaltens je nach Situation und Partner ergibt in Fortführung der Beobachtung Scheichls und Yates', dass Nestroy

²⁷ Denis Diderot, *Unterredungen über den „Natürlichen Sohn“*, in: *Das Theater des Herrn Diderot* (Anm. 11), S. 158.

²⁸ Sigurd Paul Scheichl, „Nestroy den Österreichern! Oder: Darf Jürgen Hein Nestroy edieren?“, *Nestroyana* 17 (1997), S. 13–23; W. Edgar Yates im Abschnitt „Erläuterungen“ in *Stücke 17/II*.

in dieser Figur eine parodierende Reflexion auf das Rollenfach des jugendlichen Liebhabers präsentiert. Vor allem im Gespräch mit Thecla und über sie nimmt Gigl wiederholt Anläufe zu einer Redeweise und einer Haltung, die dem jugendlichen Liebhaber angemessen wären, aber auf der Ebene des Floskelhaften verbleiben bzw. durch Gigs übermäßige Furchtsamkeit konterkariert werden. Sein Schweigen gerade in jenen Situationen, in denen er als Liebhaber und „Held“ eloquent aufzutreten hätte, sein stereotypes „Ich bin so frey“ (in II, 5) und „Gewiß“ (in III, 12), sein Ohnmachtsanfall angesichts der drohenden Verheiratung mit Frau von Erbsenstein lassen ihn als Gegenbild dessen erscheinen, was zu einem Liebhaber der positiven Heldin eines Stücks gehören würde. Sprache dient im Fall Gigs also nicht der Individualisierung; vielmehr konzipiert Nestroy Gigl, den Anti-Liebhaber, als Element theatraler Selbstreflexivität.

Der zweite Modus von Figurenzeichnung durch Sprache betrifft Kauz, Schnoferl und Frau von Erbsenstein, wobei die beiden letztgenannten durchaus mehrdimensional angelegt sind. Diese drei Hauptfiguren werden zumal im I. Akt über ihre Sprache als Repräsentanten sozialer Praktiken und Gepflogenheiten eingeführt. Dazu nutzt Nestroy unterschiedliche Strategien. Zum ersten definieren die Figuren sich selbst vornehmlich über ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht oder Gruppe, so etwa Frau von Erbsenstein, wenn sie ihr Stubenmädchen darauf hinweist, dass es in „der gebildeten Welt [...] keine Falten“ gebe (ebd., I, 3), oder Kauz, wenn er betont, nur „eine Sphäre“ zu kennen, „die noble, die elegante“ (ebd., I, 7), und sein eigenes Verhalten unausgesetzt als typisch für dasjenige begehrtter Jungesellen deklariert. Zum zweiten geht es bei Kauz und Frau von Erbsenstein immer wieder um die Frage, wie ein konkretes Tun in diesem oder jenem sozialen Feld wirken könnte, also um die – zumindest scheinbare – Erfüllung von Normen, die mit sozialen Rollen vorgegeben sind.²⁹ Zum dritten – und dies kennzeichnet vor allem Schnoferls Part – wird ausführlich über soziale Praktiken und Sichtweisen reflektiert, die somit über die kommentierende Figurenrede an das Publikum herantreten; für den einzelnen Zuschauer stellt sich die Frage nach einer zustimmenden oder ablehnenden, einer identifizierenden oder bloß amüsierten Haltung angesichts dieser Diagnose des Sozialen. Prominent sind Schnoferls Beobachtungen über die Mitglieder der eleganten Welt, die ihre Amuretteln in einer entlegenen Vorstadt suchen (ebd.), sein Kommentar über das Wesen der Mädln vom „Grund“ (ebd.) und über Mädln, die sich aushalten lassen (ebd., I, 9), schließlich vor allem seine Erläuterungen zu den sozial begründeten Unterschieden von „Liebe“ und „Bekanntschaft“ und ihren Konsequenzen (ebd., I, 11); eher en passant weist Schnoferl auf die Praxis der betrügerischen Krida hin, wenn er mit Bezug auf die Situation Kauz' von

²⁹ Im Fall von Kauz und Frau von Erbsenstein könnte eine eingehende Analyse auf der Grundlage von Pierre Bourdieus Habitus-Konzept interessante Aufschlüsse ergeben.

denjenigen spricht, „die sich durch eine Art Falliment bereichert haben“ (ebd., I, 6). Die Vorurteilsbehaftetheit der von Schnoferl eingangs vorgetragenen Positionen hinsichtlich der „Mädl“ wird offenbar, als Schnoferl seine Meinung über Thecla ändern muss, als also an die Stelle eines generalisierenden Urteils die Auseinandersetzung mit einem individuellen Schicksal tritt. Festzuhalten ist: Vermittelt über Kauz, Frau von Erbsenstein und Schnoferl bringt Nestroy – wenn auch auf durchaus unterschiedlichen Ebenen – verbreitete Denkmuster auf die Bühne, die auf falschen Ambitionen und auf Egoismen, auf Rücksichtslosigkeit, Vorurteilen und Unaufrichtigkeit basieren.

Der dritte Modus von Figurenzeichnung über Sprache – und in diesem Fall auch über Körpersprache – betrifft Thecla. Thecla spricht eine unverfälschte Sprache, Nestroy legt allein ihr keine Floskeln in den Mund, keine Urteile allgemeiner Art oder inhaltslose Versatzstücke oberflächlichen Plauderns. Beglaubigt wird Theclas verbale Sprache durch die im Nebentext festgehaltenen Ausdruckswerte und durch die Körpersprache: auf die emotionale Verfasstheit bezogenen Nebentext gibt es in *Das Mädl aus der Vorstadt* fast ausschließlich bei der Titelfigur. Zweifellos hat Nestroy in Thecla, der die zeitgenössischen Rezensenten ebenso wenig Interesse abzugewinnen wussten wie ihrem Verehrer Gigl, keine Individualität im strengen Sinn gezeichnet. Thecla erscheint weniger als facettenreicher Charakter denn als geprägt durch ihre äußerst schwierige soziale Lage, in die sie unverschuldet geraten ist. Gleichwohl entfaltet Nestroy eine Reihe von Eigenschaften Theclas, die sie zumal im Kontrast mit den übrigen *dramatis personae* zum Gegenstand ungebrochener Sympathie machen.

Wir kehren zu unserer Ausgangsfrage zurück und spinnen sie fort: Zeigt Nestroy Individuen? Bedarf es bei Bühnenfiguren grundsätzlich einer Individualisierung, um eine Identifikation durch den Zuschauer zu ermöglichen? Und ist Identifikation oder Einfühlung die Voraussetzung für die „moralische“ Wirkung eines Bühnenstücks? Was die teils euphorischen, teils strikt ablehnenden Reaktionen des zeitgenössischen Publikums auf Nestroys Stücke betrifft, so ließe sich Diderots Einschätzung hinsichtlich des Standes der auf dem Theater gezeigten Figuren als aufschlussreicher Kommentar begreifen – wir erinnern uns an Diderots Diktum: „Das aber kann er [– der Zuschauer –] unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden.“ Hat Nestroy in *Eine Wohnung ist zu vermieten* oder in *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt*, zwei vom Publikum abgelehnten Stücken, den Stand des spießigen Rentiers bzw. den des in Selbsttäuschung befangenen Ehemannes vielleicht allzu treffend geschildert?³⁰

30 Vgl. zu den möglichen Gründen für den Misserfolg dieser beiden Possen die Analysen von W. Edgar Yates in *Stücke 12* und *Stücke 22* sowie: W. Edgar Yates, „Zur Wirklichkeitsbezogenheit der Satire in Nestroys Posse „Eine Wohnung ist zu vermieten“, *Maske und Kothurn* 27 (1981), S. 147–154; Marion Linhardt / Arnold

Von der Warte des 21. Jahrhunderts aus Vermutungen darüber anstellen zu wollen, ob und wie sich in Nestroys Theater Vorgänge der Sympathie lenkung und der Identifikation vollzogen, ist aufgrund des historischen und mentalitätsmäßigen Abstandes höchst problematisch. Und trotz der vielen nicht zuletzt in der HKA versammelten Rezeptionszeugnisse liegt doch weitgehend im Dunkeln, mit welcher Erwartungshaltung das Nestroy-Publikum tatsächlich an seine Stücke herangetreten ist. Außer Frage steht, dass in *Das Mädsl aus der Vorstadt* Schnoferls und Frau von Erbsenstein's Verhalten eine markante Wendung nimmt, sobald sie mit den Details von Theclas Schicksal vertraut werden, dass dieser Umschwung den Blick des Zuschauers bzw. Lesers auf die beiden Figuren verändert und dass dies wiederum nicht zu trennen ist von der Mitleidsfähigkeit, die als Eigenschaft der beiden nun in den Vordergrund rückt. Eine Übertragung der in Zusammenhang mit *Le Père de famille* herausgearbeiteten Kategorien auf Nestroys Stück drängt sich auf: Durch das Laster der Eigenliebe – die in Kauz vielerlei Facetten besitzt von der vordergründigen Eitelkeit bis zu einem verbrecherischen Egoismus – werden Unschuldige – Thecla und ihr Vater – ins Unglück gestürzt. Kauz' Anverwandten wird an materiellen Gütern vorenthalten, was ihnen zusteht, und Kauz' sexuelle Übergriffe auf junge Mädchen stellen einen Akt der Gewalt dar, der von Nestroy – trotz der possenhaften Ausführung – letztlich nicht beschönigt wird. Seine Eigenliebe ist es, die Kauz lügen und betrügen lässt und der er skrupellos Mitmenschen opfert, wenn er für sich einen Vorteil wittert. Deutungen, die in Kauz eine eigentlich nur lächerliche Figur sehen, finden nach meinem Dafürhalten in Nestroys Text keine Grundlage. Bezeichnend ist, wer sich neben dem „Gesellschaftsmenschen“ Kauz in *Das Mädsl aus der Vorstadt* als unfähig zum Mitleiden erweist: es sind die Näherinnen, die aus Unverständnis über Thecla spotten und ihr jene Motive unterstellen, die sie selbst antreiben. Wenn Rosalie mutmaßt, Theclas Schicksal sei sicherlich ein „ganz gewöhnliches“, und Sabine kommentiert, „Man weiß ja wie die Schicksale sind“ (ebd., II, 1), so zeichnen sich hier ihre eigenen „Schicksale“ ab, die sie – die Ausgebeuteten und Benutzten – erst unfähig zum Mitleiden gemacht haben. In diesem Zusammenhang ist auf die einschlägigen Arbeiten von W. Edgar Yates zur doppelten Sexualmoral im Wien des 19. Jahrhunderts und zur Darstellung der entsprechenden Milieus bei Nestroy und Schnitzler hinzuweisen.³¹

Ein Aspekt, der für die Frage, ob Nestroy für sein Stück eine „moralische“

Klaffenböck, ‚Stadt – Vorstadt – Land. Wiener und Londoner Perspektiven‘, *Nestroyana* 29 (2009), S. 185–213; Marion Linhardt, ‚Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy‘, *LiTheS*, Nr. 6, Juni 2011, S. 35–61, http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege11_06/marion_linhardt_weibliche_natur.pdf.

31 W. E. Yates, ‚Changing Perspectives: The „doppelte Sexualmoral“ in 1841 and 1895. *Das Mädsl aus der Vorstadt* and *Liebelei*‘, in: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, hg. von Hanne Castein und Alexander Stillmark (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 237), Stuttgart 1990, S. 17–31; ders., ‚Sex in the

Wirkung im Blick hatte, nicht unerheblich sein dürfte, ist jener der Ehre. In der Forschung ist darauf hingewiesen worden, wie schwer fassbar die Kategorie der Ehre sei und dass Nestroy sowohl einen falsch verstandenen Ehrbegriff als auch den inflationären Gebrauch des Wortes Ehre im Wien seiner Zeit mehrfach satirisch beleuchtet habe.³² Ein prägnantes Beispiel für letzteres ist die Szene zwischen Vincenz, Funkl und Glatt im II. Akt von *Die beiden Herren Söhne*. In *Das Mädl aus der Vorstadt* formuliert Nestroy, so meine ich, ein klar definiertes Konzept von Ehre und erläutert dessen Bedeutung für die Psyche des Einzelnen und für sein Bestehen in der Gesellschaft. Ehre ist hier einerseits gleichbedeutend mit *Ehrlichkeit* in einem juristischen Sinn und im Sinn der davon abgeleiteten persönlichen Reputation eines Menschen. (Die psychologische und soziale Dimension von „Ehrlichkeit“, die von Nestroy entfaltet wird, reicht weit über die Betulichkeit des Sprichworts „Ehrlich währt am längsten“ hinaus, das den zweiten Teil des Stükktitels bildet.) Als erwiesen ist, dass Theclas Vater den ihm zur Last gelegten Diebstahl nicht begangen hat, kann Schnoferl verkünden, „seine Ehre is unbefleckt“ (ebd., III, 19). Theclas Replik hierauf ist bezeichnenderweise ihre letzte Wortmeldung im Stück: „Ich bin überglücklich!“ (ebd.) Ehre ist andererseits und kompromisslos die *körperliche Unberührtheit* einer jungen unverheirateten Frau, auf der ihre Tugend, das heißt: ihr Ruf gründet – wobei dieser Ruf zumal in der Schicht der Unterprivilegierten bereits durch den Anschein einer Verführbarkeit oder Verfügbarkeit des betreffenden Mädchens weitreichenden Schaden nehmen kann. Dies fürchtet Thecla ebenso wie Sophia in Diderots *Le Père de famille*.

Die prominente Herausstellung der Kategorie des Mitleids und die Präsentation des Lasters als dezidiert *a-soziales* Phänomen, in Gestalt der *Eigenliebe* nämlich, könnten dafür sprechen, dass Nestroy mit *Das Mädl aus der Vorstadt* über die satirische Diagnose gesellschaftlicher Praxisformen hinaus durchaus einen Appell hinsichtlich sozialer Verpflichtungen formuliert. Von hier aus wäre ein neuer Blick auf die Entwicklung der Nestroy'schen Dramaturgie von den Possen der 1830er Jahre hin zu den von traditionellen Possenelementen nahezu freien ernsteren Stücken der späteren 1840er Jahre wie etwa *Der Schützling* und *Der Unbedeutende* zu unternehmen (in letztgenanntem Stück steht bekanntlich das Thema der Ehre der „Unbedeutenden“ und insbesondere die Gefährdung des Rufes junger Frauen im Zentrum). Neu zu diskutieren wäre dabei auch der Ort der Nestroy'schen Stücke – die zunehmend den *Stand der Figuren* als Bedingung ihres Handelns in den Vordergrund rücken – innerhalb des historischen Gattungsgefüges.

Suburbs: Nestroy's Comedy of Forbidden Fruit', *The Modern Language Review* 92 (1997), S. 379–391.

32 Vgl. hierzu Wolfgang Frühwald, 'Die Ehre der Geringen. Ein Versuch zur Sozialgeschichte literarischer Texte im 19. Jahrhundert', *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 9 (1983), S. 69–86, sowie August Obermayer, 'Nestroy und der bürgerliche Ehrbegriff', in: *Die Ehre als literarisches Motiv. E. W. Herd zum 65. Geburtstag* (Otago German Studies, Bd. 4), Dunedin 1986, S. 96–106.

Oskar Pausch

Zensurakten zu *Die schlimmen Buben in der Schule*¹

Eine erste und angesichts der Materialfülle nur ganz oberflächliche Vidierung von Wiener Polizeiakten im Nachlass Glossy des Österreichischen Theatermuseums brachte Zensurakten zu *Zwölf Mädchen in Uniform* und zu *Die schlimmen Buben in der Schule* ans Licht.² Die Dokumente zum erstgenannten Stück sind bekannt³ und sollen hier nur erwähnt werden. Die Dokumente zu den *Schlimmen Buben* aber scheinen unentdeckt geblieben zu sein und sollen deshalb vorgestellt werden.

Dieser Einakter war für die Eröffnung des Carltheaters am 10. Dezember 1847 vorgesehen, davor gab es den üblichen Amtsweg, über den drei abschriftlich erhaltene Dokumente unterrichten. Bereits im Mai 1847 hatte die Bezirkspolizei Leopoldstadt ein Zensurgutachten erstellt (Nr. 1), das aber möglicherweise erst am 26. November „dringend“ an die Polizei- und Zensurhofstelle weiterging und am 28. November genehmigt wurde. Ein weiteres kurzes inhaltsbezogenes Gutachten ist nicht datierbar und wird von einem die Harmlosigkeit der Burleske unterstreichenden Zusatz vom 5. Dezember 1847 gefolgt (Nr. 3 und 2). Zusätzliche Angaben sind hier auch deshalb nicht möglich, da der Kopist des frühen 20. Jahrhunderts mögliche Schreiberunterschiede nivelliert hat.

Bekanntlich ist Johann Nestroys Originalmanuskript erst vor wenigen Jahren aufgetaucht,⁴ und es ist (selbst)zensurbedingt sehr schwierig, einen Pfad durch die verschiedenen Fassungen zu finden. Umso bemerkenswerter ist die aus den Zensurdokumenten erkennbare „Duldsamkeit“ der Polizeibehörde. Es wird eine einzige Textkorrektur gefordert: Im Auftrittlied Willibalds

Und wenn m'r auch All's kann,
Stelln's' eim erst nirgends an,
Ja das muß eim antreib'n,
Ein Esel zu bleib'n.⁵

- 1 Nach dem überraschenden Tod von Oskar Pausch hat es Walter Obermaier für eine freundschaftliche Verpflichtung erachtet, die Korrekturen dieses Beitrags zu lesen und die Literaturangaben zu aktualisieren. Die Schriftleitung dankt Dr. Obermaier sehr herzlich für seine Mühen.
- 2 Nachlass Karl Glossy, Karton ex 3 oder 6 / Personen (nach Oskar Pausch). Für Unterstützung bei der Recherche im ÖTM sei Frau Dr. Lydia Gröbl von der Nachlasssammlung sehr herzlich gedankt.
- 3 Vgl. *Nachträge II*, S. 51 ff., sowie *Dokumente*, S. 161 ff.
- 4 *Handschriften aus fünf Jahrhunderten. Die Autographensammlung Otto Kallir*, hg. von Hermann Böhm, Wien 2008, S. 56 f.
- 5 Die Neuedition des Stückes in *Ergänzungen*, die zitierte Stelle S. 235.

soll die vorletzte Zeile von „Komm i erst nirgends an“ zu „Wer weiß, komm i wo an?“ abgemildert werden.⁶

Die Inhaltsangabe im Zensurvortrag der Polizeidirektion Leopoldstadt vom 26. Mai 1847 bezieht sich – wie nicht anders zu erwarten – auf die „zweite“ Fassung, deren erste Einschaltung mit Erwähnung des verstorbenen Bruders, dessen Lehrerstelle Wampl widerrechtlich „usurpiert“ hatte, angedeutet ist. Dies gilt auch für die weiteren Ergänzungen, mit Erwähnung von Wampls Patent und seiner angestammten Profession als Zimmerputzer.⁷ Vergnüglich und bezeichnend ist natürlich die obrigkeitliche Einschätzung der Burleske als „Brühe“ und „Machwerk“.

Ich wiederhole hier meinen Appell, eine großzügige Aufarbeitung des Fonds Glossy zu überdenken, der eine Fundgrube zur österreichischen Kulturgeschichte ist und in Zukunft nicht nur als Steinbruch benützt werden sollte. Es sind noch verschiedenartigste Überraschungen zu erwarten, nicht nur im Österreichischen Theatermuseum, sondern auch in der Wienbibliothek und in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.⁸

[Nr. 1, Seite 1:]

9503

Censur Vortrag

Der k. k. Pol. Bez. Dion. Leopoldstadt v. 26 Mai 1847

Die schlimmen Buben in der Schule.

Burleske mit Gesang in 1 Akte von J. Nestroy

(Manuscript, zur Eröffnung des neuen Theaters bestimmt.)

Wampl ein beschränktes Subject hat sich nach dem Tode seines Bruders die Fortsetzung der Schloßschule auf der Wolkenfeld'schen Herrschaft angemacht, die eigentlich der fähigere Franz Sattmann als Aufseher dirigiert, der sich nur aus Liebe für Wampl's Tochter Nettchen zu dieser so sehr untergeordneten Rolle hergibt. Eine Musterkarte von Neckereien und Ungezogenheiten, womit die Schüler, darunter vorzugsweise der boshaft-witzige Willibald Schnabel gegen sich und den Lehrer zufelde ziehen und eine Reihe von Albernheiten, womit Wampl seine Unfähigkeit als Schulregent beurkundet, bilden den Stoff und die Handlung dieser

6 In Nestroys Vorzensur wurde „Stelln's' eim erst nirgends an“ zu „Komm ich erst nirgends an“ geändert, wozu Friedrich Walla feststellt: „Der Satz ist eigentlich so sinnlos.“ Ebd., S. 544.

7 Vgl. Johann Nestroy, *Die schlimmen Buben in der Schule. Frühere Verhältnisse*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1996, S. 88.

8 Vgl. Lisa de Alwis, „Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägelins Leitfaden zur Theaterzensur (1795)“, *Nestroyana* 30 (2010), S. 191.

Burleske, in der eine vom tauben Gutsbesitzer abgehaltene Prüfung, bei der Verwechslung der aufgesetzten Fragen und die hiedurch erfolgenden ganz contrairten Antworten einen bekannten Scherz wiedergeben, [der] den Schlußrahmen herstellt. Wie immer werden auch hier die Liebenden vereinigt, Wampl wird für den Verlust der Schulhaltung mit einem schon früher angesuchten Patente als Zimmerputzer entschädigt.

Eine dumme und kraftlose, nur hie und da mit spärlichen Witzkörnchen gewürzte Brühe – dürfte diese Burleske, die offenbar eine sehr überstürzte Arbeit des fast so geistreichen Verfassers ist, kaum beifällige Aufnahme finden.

In Censurbeziehung scheint indessen der Aufführung nichts im Wege zu stehen, nur dürfte Seite 15 in Willibalds Liede statt „Komm i erst nirgends an“ gesagt werden „Wer weiß, komm i wo an?“

Wien d. 26. November 1847.

Vidi Dumbacher⁹

[Seite 2 und 3 vacat]

[Seite 4:]

9503 prs. am 28. Nov. 1847

Censur Vortrag / der k. k. Pol. Bez. Dion. / Leopoldstadt / v. 26. November 1847.

die 1 aktige Burleske „Die schlimmen Buben in der Schule“ betr. / dringend.

3415

Die Aufführung wird mit den gemachten Aenderungen, und in der Voraussetzung gestattet, daß bei der Darstellung Alles werde vermieden werden was unliebsame Vergleichen mit den in öffentlichen Lehranstalten vorkommenden Vorgängen hervorrufen könnte.

pr. k. k. Pol. u. Cens. Hofstelle

Wien 6./12. 1847

Maltz¹⁰

⁹ Franz de Paula Dumbacher (geb. 1781) war zu dieser Zeit Oberdirektions-Adjunkt der für die Leopoldstadt zuständigen Abteilung der Polizeidirektion.

¹⁰ Carl Ludwig Maltz von Maltzenau (1788–1873) war Hofrat bei der K. K. obersten Polizey- und Censurhofstelle; er brachte es bis zum Leiter der Obersten Polizeibehörde, der er 1853–1856 vorstand (*Dokumente*, S. 148).

[Nr. 2:]

Die schlimmen Buben in der Schule, Burleske in 1 Akt von Nestroy
Diese übrigens unbedeutende Posse enthält zwar eine Satyre auf den Missbrauch in Landschulen, da aber der Mensch, der den Posten des Schulmeisters usurpirt, am Ende wie billig abgesetzt wird und ein Würdiger an seine Stelle kommt, so dürfte dieselbe immerhin zulässig und auch sonst nichts Erhebliches zu beanständigen sein.

. / .

[Nr. 3:

Da diese undatierte Abschrift auf einem Papier von gleicher Größe und Qualität wie Nr. 2 geschrieben ist und Nr. 2 auch ein abschließendes Zeichen trägt, das auf eine Fortsetzung verweist, könnten Nr. 2 und 3 zusammen ein Dokument bilden.]

Wohlgeboren!

Ich habe das Stück des Nestroy: die schlimmen Buben durchgelesen und muss es für ein ganz gehaltloses Machwerk erklären, bezüglich dessen es ganz gleichgültig sein dürfte, die gestrichenen Stellen zu belassen oder zu übergehen so dass sie nicht gesprochen werden; ich glaube dass Niemand an denselben allein einen Skandal finden würde, was nicht schon in der ganzen Dichtung läge.

Wien, am 5. Dezember 1847¹¹

Mündlich hat Hr. Hofrath v. Strath¹² Exc. do. den Antrag auf Zulassung erklärt.

5./12. [18]47

¹¹ Der folgende Text laut Vermerk des Kopisten von anderer Hand.

¹² Hier handelt es sich offenbar um eine Verschreibung des Kopisten. Dieser oder ein ähnlicher Name taucht weder unter den sechs Hofräten der Zensurhofstelle noch in den Namensregistern der Staatsschematismen für 1847 und 1848 auf.

Alessandra Schininà

„Bey uns stirbt man im Ernst ...“
Schwarzer Humor und Entlarvung der alltäglichen Brutalität
 in Johann Nestroys *Häuptling Abendwind*

Nestroys Burleske *Häuptling Abendwind* oder *Das greuliche Festmahl* wird oft als Zivilisationskritik und bitterböse Satire gegen den Nationalismus interpretiert. Ich möchte mich hier auf die Frage konzentrieren, wie Nestroy das Tabu-Thema Kannibalismus, das so reich ist an anthropologischen, religiösen, erotischen, psychologischen Implikationen, in einer seiner Komödien behandelte. Als literarisches Motiv geht die Anthropophagie auf die Antike zurück.¹ So gibt es Beispiele in den Werken Homers, Euripides' oder Senecas. Später, in der Kolonialliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts, finden wir mehr oder weniger realitätsgetreue Berichte über Anthropophagen. Das vielleicht bekannteste Beispiel einer sozialkritischen Behandlung des Themas in der Moderne ist die satirische Schrift *A Modest Proposal* von Jonathan Swift (1729), wo das „Verspeisen“ von Kindern armer Leute als Mittel gegen die Armut und als wirtschaftlicher Wachstumsfaktor vorgeschlagen wird. In der Gegenwartsliteratur wird die Anthropophagie zur Metapher für Aggressivität und Vernichtung, für extreme politische und wirtschaftliche Konflikte, für die Thematisierung von Körper und Körperlichkeit, Sinnlichkeit und Ernährung.

In *Häuptling Abendwind* behandelt Nestroy das Thema des Kannibalismus durchsetzt mit schwarzem Humor. Er verwendet als Vorlage die Operette *Vent du Soir ou l'Horrible Festin* von Jacques Offenbach,² doch nimmt seine sarkastische Farce im Laufe der Handlung eine Reihe von Bedeutungen an, die über ein einfaches, makabres Divertissement hinausgehen. Sowohl der Endokannibalismus, d. h. das rituelle Einverleiben der Körper der toten Verwandten, als auch der Exokannibalismus, d. h. das teilweise oder ganze Verspeisen der Feinde, der Fremden, der Gefangenen, werden hier satirisch behandelt und erhalten eine sozialkritische und existenzielle Funktion. Der schwarze Humor wird aber

- 1 Eine aufschlussreiche Übersicht über den Kannibalismus als literarisches Thema bietet *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, hg. von Daniel Fulda und Walter Pape, Freiburg i. Br. 2001. Siehe auch *Kannibalismus und europäische Kultur*, hg. von Hedwig Röckelein, Tübingen 1996.
- 2 Darüber Walter Obermaier, 'Johann Nestroys *Häuptling Abendwind* – Offenbachrezeption und satirisches Element', *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 49–58; Mathias Spohr, '*Häuptling Abendwind*. Nestroys Entgegnung auf das kulturelle Umfeld der Pariser Operette', *Nestroyana* 9 (1989), S. 17–21. Im Stück gibt es auch weitere literarische Anspielungen, z. B. auf das gräuliche Festmahl, in dem der mythische König Thyestes ahnungslos seine eigenen, von seinem rachsüchtigen Bruder Atreus ihm servierten Kinder verspeist; siehe auch die Literatur über den edlen Wilden der Romantik.

auch zum Mittel gegen die Angst vor dem Tode, die Nestroy besonders stark empfand und die er eben durch Witz und Humor zu vertreiben suchte.

Hauptling Abendwind ist eines der letzten Werke Nestroys. Es wurde im Februar 1862 erstaufgeführt, und drei Monate vor seinem Tod spielte Nestroy dort die Rolle des Abendwind. Es ist also ein Spätwerk eines Autors, der schon verschiedene berufliche und private Veränderungen erlebt hatte und sich durch die Wirrnisse der Zeit durchzuschlagen versuchte. Wie im *Sturm* Shakespeares sind die Figuren des Stücks einem tropischen Unwetter entgangen, das Schiffbruch, Mangel an Esswaren, große und kleine Unannehmlichkeiten („d'Sandalen haben mich drückt, daß ich völlig krumm geh'“, beschwert sich Abendwind, *Stücke* 38, 43) verursacht, aber auch zu Wiedervereinigungen führt. Diese Verwirrung lässt die wahre Natur des Menschen zum Vorschein kommen, eine Natur, die für den Pessimisten Nestroy alles andere als sanft ist (der Protagonist trägt die ironische Bezeichnung der Sanfte) und zu der auch ein realer und ein metaphorischer Kannibalismus gehören. Diese menschenvernichtende Haltung, die den Wilden zugeschrieben wird, ist in Wirklichkeit Teil der westlichen Zivilisation und kommt in der Sprache der kolonialen Eroberer zum Ausdruck, derer sich auch die verwienerten Kannibalen bedienen. Die Austauschbarkeit von Wilden und Zivilisierten zeigt sich zugleich auf der sprachlichen Ebene und schließlich in den realen Handlungen, denn am Schluss, trotz des Happy Ends, bleibt das „Verspeisen“ des Nächsten, seine Liquidierung, Domestizierung, Korruption das eigentliche Ziel. Im Falle der wilden Kannibalen handelt es sich um einen physischen Tod, bei den Zivilisierten hingegen um einen sozialen, politischen, wirtschaftlichen Ruin.

Der Protagonist, Hauptling Abendwind der Sanfte, ist keineswegs nur ein naiver Wilder. Er ist zugleich Zielscheibe des Humors und selbst witzig und schlagfertig. Als narzisstischer Tyrann, der sich allmächtig glaubt und über apathische Untertanen regiert, „Wilde“, zu denen er „meine Herrn“ sagt, ist Abendwind selbstbewusster und zugleich ironischer als der benachbarte Hauptling Biberhahn der Heftige, teilt aber mit diesem und dem grausamen Nestroy'schen Tyrannen Holofernes die Gefräßigkeit und Gefühllosigkeit. In der Parodie der Hebbel'schen Tragödie wies schon Holofernes die grausamen Züge der egozentrischen und kannibalistischen Lebensphilosophie eines Abendwind auf. Sätze wie „Es ist nicht so arg; ich hab' nur die Gewohnheit, Alles zu vernichten. Setz' dich und speis' mit mir“ (*Stücke* 26/II, 109) oder „Man bringe Wein und Speisen, aber nix Süß's, das Süße soll die Dirne selber seyn [d. h. Judith]“ (ebd., 107) stellen bereits eine Beziehung zwischen Gier, Sex, Lust und Menschenfresserei her.

In *Hauptling Abendwind* kommt eine sozialkritische Komponente hinzu: die Schaffung einer Parallele zwischen Zivilisation und Barbarei.³ So sind die

3 Siehe dazu Eda Sagarra, ‚Nestroy's *Hauptling Abendwind* as Post-Colonial Text?‘, *Austrian Studies* 15 (2007) (*Austrian Satire and Other Essays*), S. 53–64; Helmuth Mojem, ‚Unedle Zivilisierte. Zur Zielrichtung der Satire in Nestroys *Hauptling Abendwind*‘, *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40 (1996), S. 277–296.

Wilden „Herren“, die sich die Sprache der Eroberer angeeignet haben, während die zivilisierten „Herren“ brutale Ausbeuter sind. Abendwind bemerkt: „die Civilisationsverbreiter kommen überall hin; wo 's noch was Unentdeckts gibt, das stieren s' auf“ (*Stücke* 38, 43). Ähnlich gierigen Tieren wühlen diese Herren die Erde auf, um weiter zu kolonisieren, um sich auf Kosten anderer zu „ernähren“. Weltpolitik bedeutet hier ein unersättliches Verschlingen von Ressourcen, weltweiten Gebieten, Menschen. Trotz aller Komik sind Kannibalen und Kolonialisten in ihrem Zynismus miteinander vergleichbar, machen Menschen und Natur zunichte, verbergen Tierisches und Barbarisches unter dem Deckmantel der Kultur und bilden ein enges Verhältnis zwischen Eros und Thanatos.

Abendwind selbst ist ein Meister der diplomatischen Sprache. So wird bei ihm der Käfig, in dem der heilige weiße Bär eingesperrt ist, zu einem Rohrpalast. Seine offizielle Rede gerät jedoch ins Schwanken, als er seine Abstammung von der Sonne zu rekonstruieren versucht und das Fundament seiner Macht rechtfertigen möchte. Nur der Hinweis auf etwas Konkretes, Genusshaftes, die Ankündigung des offiziellen Diners für den Nachbarhäuptling Biberhahn, bringt ihn wieder zur Besinnung. Als er schließlich das Wort Diplomatie ausspricht, glauben die Untertanen, er niese. So reagieren sie spontan im Chor: Zur Genesung! Die internationalen Konferenzen werden lächerlich gemacht und zu reinen Banketten, bei denen es nur ums Essen geht.

Die humoristische und witzige Sprache Abendwinds weist auf eine unterschwellige Aggressivität hin. „[...] mein Obstgarten is die Fleischbank“ (ebd., 46), antwortet er pikiert, als ihm der Koch exotische Früchte für das Diner anbietet. Da weder Wild noch Gefangene verfügbar sind, droht der Häuptling seine eigenen Untertanen zu töten und zu verspeisen. Hier beginnt eine Reihe von kulinarisch-kannibalistischen Zweideutigkeiten, die eine hinter Sprachmetaphern verborgene Brutalität entlarven. Die Absicht ist schließlich die Korruption und die Beseitigung eines anderen Menschen:

wir haben auch im Innland Viele, die wegen ihrer Rohheit ungenießbar sind, also brät man s' [...] Die Zubereitung [...] richt't sich immer nach der Verschiedenheit des Naturell. Is Einer zäh, muß er gebeitzt werd'n; wennst ein'n Aufgeblasenen erwisch'st, die sind nur zu vertragen, wenn s' in a rechte Soß kommen; und Spicken [d. h. bestechen], ordentlich spicken is bey alle Naturen gut, weil es Alle feiner und milder macht. (ebd., 47)

So wie Abendwind eine eigene Persönlichkeit besitzt, scheint auch seine Tochter Atala, wenigstens im I. Akt, keineswegs eine blasse und oberflächlich gezeichnete Figur. Die junge Wilde spielt gern mit ihrer Puppe und verwendet den darin enthaltenen Doppelsinn, um sich mit den Europäern zu vergleichen: „Ich höre, in dem weit entfernten, gebildeten Europa thu'n sie das auch, nur haben dort die erwachsenen Mädchen ganz andere Puppen, mit denen sie spielen“ (ebd., 47). Damit öffnet sie den Weg für einen weiteren Aspekt des literarischen Kannibalismus, zur Erotik und zu sexueller Ausbeutung. So enthält ihre Ro-

manze, eigentlich ein Wiegenlied, zuerst eine Aufforderung zu schlafen, um die Welt zu vergessen, und dann einen für Nestroy nicht seltenen Hinweis auf die von der Ehe verursachte seelische Zerrissenheit. Auch im Gespräch mit dem gestrandeten Europäer Arthur enthüllen die Antworten Atalas die Gewalt, die die Wilden und die Zivilisierten miteinander teilen.

Arthur zeigt seinerseits die typische doppelbödige Haltung des Reisenden und Eroberers gegenüber den entdeckten und zur Kolonisation bestimmten Ländern. So bewundert er einerseits die Schönheit der Landschaft, andererseits betrachtet er die Korallen oder die Palmen als mögliche Verdienstquelle. Auch Atala wird mit dem Auge des rassistischen „Eroberers“ beurteilt. Arthur stellt fest: „Scheint sehr gebildet zu seyn, diese Wilde. (*Sie genauer mit der Lorgnette betrachtend.*) Interessante Insulanerin, das! Ganz Caraibischer Typus, vermisch mit Otahaitischer Race – das Haar aber gehört dem Malayischen Stamme an.“ (ebd., 49) Atala reagiert mit den Worten: „Erlauben Sie, das Haar gehört mir“ (ebd.). Der sprachliche Aneignungsversuch entspricht also, wie Atala betont, einem Besitzanspruch. Die Tatsache, dass Arthur ein Friseur ist, ermöglicht im Dialog eine Reihe von Zweideutigkeiten bezüglich Haar und Kopf, die, wie im Falle des Essensbereichs, immer auf Degradierung und Ausnützung anderer Menschen hinweisen. Durch die Entlarvung der Sprache kommt zum Vorschein, wie manch unbedachte Redewendung ein gewisses Potenzial an Zerstörung besitzt. Aber die Sprachspiele, die Wortkonstruktionen, das Theater sind auch zugleich Mittel, um der Vernichtung zu entfliehen. Der schwarze Humor hat hier neben der sozialkritischen auch eine existenzielle Funktion.

Wie es sich für eine Komödie gehört, ist Arthur ehrlich verliebt in Atala und sie in ihn, aber für den jungen Friseur ist das Leben an sich eine Komödie. Als Atala ihn über die „schrecklichen Gesetze“ ihres Landes informiert („Jede Insulanerin, [...] die einen Fremdling liebt, [...] muß mit ihm zugleich, und alsogleich sterben“, ebd., 53), antwortet er lächelnd: „Derley Gesetze kommen zu häufig in Komödien und Romanen vor, und werden – wie meistens die schrecklichen Gesetze, – schrecklich lau vollstreckt.“ (ebd.) Atala unterstreicht demgegenüber die Gefahr und behauptet: „Bey uns stirbt man im Ernst, wenn man sterben muß“ (ebd.). Arthur, als ironische Theaterfigur, entkräftet diese tragische Aussicht. Als sich das angebliche Kind Atalas als eine Puppe aus „Pappendeckl“ erweist, atmet er auf und behauptet: „Man sollte nicht glauben wie beruhigend der Pappendeckl auf das Gemüth wirkt.“ (ebd., 54) Die Bewältigung des Todes und der alltäglichen Brutalität auf der Bühne ist also der Pappendeckl, ein Spiel mit der Fiktion, mit der Zweideutigkeit der Sprache. Wie die Faschingskarren mit ihren schrecklichen Monstern aus Karton und Pappmaché verschiedene Ängste der Menschen verkörpern und zugleich austreiben, so weist der schwarze Humor auf die Tragik der Realität hin, ist aber zugleich ein Mittel gegen die Verzweiflung.⁴ Karl Kraus bemerkte:

4 Über die pessimistischen Aspekte der Persönlichkeit Nestroys und seine Überlebensstrategien vgl. Jürgen Hein, *Johann Nestroy*, Stuttgart 1990, S. 36–43.

Auf jeder Seite Nestroys stehen Worte, die das Grab sprengen, in das ihn die Kunstfremdheit geworfen hat, und den Totengräbern an die Gurgel fahren. [...] Wortbarrikaden eines Achtundvierzigers gegen die Herrschaft der Banalität; Gedankengänge, in denen die Tat wortspielend sich dem Ernst des Lebens harmlos macht, um ihm desto besser beizukommen.⁵

In Elfriede Jelineks Version der Kannibalenfarce Nestroys, *Präsident Abendwind*, werden die Sprachmetaphern zu unerträglichen Gewalttaten.⁶ Nestroy enthüllt das in den Worten enthaltene Zerstörungspotenzial, verwendet aber dieselben Worte, um eine an sich unerträgliche Realität wenigstens vorübergehend zu überwinden. Es ist ein zweideutiges Spiel, und das Happy End der Komödie ist ebenso illusorisch wie der Versuch, dem Tod und der Gewalt zu entgehen. Erst in der Theaterwelt dieser „indianischen Faschings-Burleske“, in der die Sprache zugleich Missstände entlarvt und Distanz schafft, ist es möglich, ein kannibalisches Festmahl zu ertragen, d. h. über die Tragik des Lebens, das sich als ein nie endender Prozess von Verschlingung erweist, lachen zu können und sich dadurch erhaben zu fühlen.

Eine mehr oder weniger bewusste Angst Nestroys war, von den Zensoren vernichtet, erledigt (gefressen?) zu werden. In *Freiheit in Krähwinkel* lässt er seinen revolutionären Journalisten Ultra sagen: „Ein Censor ist ein Menschgewordener Bleysteifen oder ein Bleistiftgewordener Mensch; ein Fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes, ein Krokodil was an den Ufern des Ideenstromes lagert, und den darin schwimmenden Dichtern die Köpfe abbeißt“ (*Stücke 26/I*, 26 f.). Der Zensor scheint hier eine Art Menschenfresser zu sein, der zusammen mit dem Werk auch seinen Autor vernichtet. Das Sterben betrifft nicht nur den Körper, sondern auch die Werke des Geistes, die Ideen. Der Tod wird von Nestroy mit Abscheu als physische und geistige Verwesung und als Verschwinden gesehen. Eine Aufzeichnung Nestroys lautet: „Nicht nur der Körper wird von den Würmern gefressen, auch der Geist – denn auch die Bibliotheken werden von den Würmern aufgezehrt, manch Unsterblichkeit verdienender Gedanke ist schon das *Diner* einer Mottenfamilie geworden.“⁷ Die groteske, „unappetitliche“ Farce ist also tiefergehend, als man vermutet hätte. Der schwarze Humor wird zum Mittel, sich mit den Zersetzungsprozessen des menschlichen Körpers, dem allgemeinen Verschlingen, mit der Vergänglichkeit des Lebens auseinanderzusetzen. In der zusammengefassten satirischen Anthropologie des schlimmen Buben Willibald ist der Mensch u. a. auch nichts anderes als ein kriechender Wurm. Gerade diese Würmer sind Teil des Zersetzungsprozesses und bewusste Zeugen eines Todes,

5 Karl Kraus, ‚Nestroy und die Nachwelt‘, *Die Fackel*, Nr. 349/350, 13. Mai 1912, S. 1–23, hier S. 16.

6 Ein Vergleich beider Stücke in Angela Gulielmetti, ‚Häuptling *Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek‘, *Nestroyana* 17 (1997), S. 39–49.

7 Johann Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, hg. von W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 2), Wien 2003, S. 103.

eines Verwesens zu einem stummen Nichts: „die Würmer können nicht reden, sonst verratheten sie’s vielleicht, wie gräßlich langweilig den Todten das Todtseyn vorkommt“ (*Stücke 24/II*, 24). Die den toten Körper zerfressenden Würmer sind ein fürchterlicher Gedanke für Nestroy, der besser in Luft und Asche verwandelt werden möchte als begraben, wie es in seinem Testament steht. Durch Wortspiele und schwarzen Humor versucht er sich also dem gefürchteten Tod gedanklich zu entziehen.

In der Welt des schwarzen Humors gibt es keinen Platz für Heldentaten, und doch ermöglicht es der Humor, sich über die schlimmsten Umstände zu erheben. Freud schreibt:

Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes [...] Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. [...] Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.⁸

Nestroy möchte sogar über den Tod triumphieren, über die Prinzipien des ewigen Verschlingens und Zersetzens aller Lebensformen.⁹ Die Maxime des Lebens ist fressen oder gefressen werden, und das einzige Mittel, sich dagegen zu wehren, wenn auch illusorisch, ist für Nestroy, mit Worten zu spielen, die Beziehungen zwischen Ernährung und Einverleiben, Verschlingen und Ausscheiden herzustellen und durch Sprache zu meistern. Die komischen Missverständnisse im Dialog zwischen Abendwind, Arthur und Atala kreisen um die Zweideutigkeit des Ausrufes Arthurs: „O, speisen Sie mich gastfreundlich!“ (*Stücke 38*, 57) So sieht der hungrige Abendwind gleich in dem wohlgenährten Fremden eine köstliche Speise („Den brauch’ ich nicht erst lang zu mästen, / Der wird gleich g’speist!“, ebd., 56), während Arthur im Häuptling der Wilden einen freigiebigen Gastgeber zu finden glaubt. Die Lobpreisung der Gaumenfreuden, die durch die bildhafte Beschreibung von Wiener Spezialitäten, von der Gurke bis zum Gulasch, geschieht, lässt uns vergessen, dass es sich um ein Bankett aus Menschenfleisch handelt. In seiner Erzählung *Unter der Jaguarsonne* suggeriert Italo Calvino, dass wahrscheinlich eine religiös-erotische Beziehung zwischen unserem Fleischhunger und der unbewussten kollektiven Erinnerung an antike und rituelle kannibalische Festessen existiert.

Das Übertreiben des Theatercharakters des Bühnengeschehens dient ebenso zur Austreibung von Ängsten wie zur Demaskierung der Beschönigung der Realität. Im komischen Dialog zwischen Abendwind und Biberhahn, dem Häuptling der Papatutu, kommt dies besonders zum Vorschein. Der Name des Stammes des Gastes, der an den italienischen *pappa tutto* (frisst alles) erinnert,

⁸ Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1972, S. 385.

⁹ Über die „verdrängte Tragik“ Nestroys vgl. Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl*, Bonn 1977, insb. S. 139 ff.

betont die Gefräßigkeit und Gier dieses scheinheiligen Kannibalenführers. Die Heuchelei in dem diplomatischen Gespräch der zwei Häuptlinge ist gegenseitig und wird durch den Doppelsinn von Redewendungen entlarvt, die auf Essen und Verschlingen verweisen. So gesteht z. B. Abendwind: „Ich führe Honig auf den Lippen, während ich den grimmigsten Argwohn in meinem Busen nähre.“ (ebd., 61) Beide Häuptlinge hegen den gerechtfertigten Verdacht, dass jeder die Gattin des anderen aufgeessen hat, und so spielt der Autor mit der Doppeldeutigkeit von Aussagen, die sich auf eine gefressene, verbrauchte, konsumierte Frau beziehen: „Ich habe noch nichts Köstlicheres gespeist, als die Abendwindin“ (ebd., 62), behauptet für sich Biberhahn, oder: „Nur dann und wann fressen wir Einer dem Andern die Gattin weg“ (ebd., 63). Der Dialog zwischen diesen echten Kannibalen könnte ein Gespräch zwischen Ehemännern sein, die die Frau des jeweils anderen verführt haben, Frauen, die nur als Lustobjekte behandelt werden. Wie Schmidt-Dengler bemerkt, entfernt sich das Bild der Familie in Nestroys Stücken vom geläufigen Ideal der soliden, intakten Familie des Biedermeier.¹⁰ Hier wird dieser Prozess noch weiter fortgeführt, indem Ehefrau und Sohn tatsächlich verschlungen werden. Auch wenn sich diese Tat, wenigstens im Falle des Sohnes, als ein Missverständnis erweist, bleibt der Pessimismus über die zwischenmenschlichen Beziehungen bestehen.

Zynische Machtverhältnisse herrschen in der Familie und in der ganzen Gesellschaft. Die verbalen Angriffe Abendwinds gegen den Fortschritt und die Zivilisation enthalten ebenfalls Ess- und Fressmetaphern und weisen auf die Ungerechtigkeit und Gewalt hinter der quietistischen Lebensphilosophie der etwas scheinheiligen Fassade hin: „Mein Gott, man will ja eh' nix, als daß man seine paar Bananen, und sein Stückel G'fangenen in Ruh' verzehren kann.“ (ebd.) Der groteske schwarze Humor dient hier zur Entlarvung einer unterschweligen Brutalität, die auch die engsten Verwandten nicht verschont. Der Sohn Arthur wird zum Tagesgericht, die Tochter Atala zum Tauschobjekt während des Tafelgesprächs: beide sind Opfer der Selbstsucht der Väter in ihrer primitivsten Form.

Der unersättliche Appetit beider Häuptlinge wird durch ihre dauernd um Essen und Essmetaphern kreisende Sprache betont. Ihr Tagesablauf steht im Zeichen von öffentlichen Auftritten und Mahlzeiten. So ist der Kriegsgesang der Papatutu eine Mischung aus Gemütlichkeit und Gewalt in einer Vision von dauerndem Verschlingen: „Nach der Ruh' zum Fraß / Nach dem Fraß ans Faß! / Nach dem Trinken ruh'n / Wieder gar nichts thu'n, / Und wenn das gethan, / Fangt von vor'n man an“; und davor: „Essen Fleisch und Frucht, / Lieben Fried' und Ruh' / die Papatutu; / Doch nach altem Brauch / Fressen s' d'Feinde auch“ (ebd., 66). Diese Hymne wird Tag und Nacht von den passiven Untertanen gesungen, die dem Festmahl der Mächtigen nur von außen beiwohnen. Kein Zeichen von Rebellion stört die Intrigen der Häuptlinge, nur

10 Über die „Familienfassaden“ Nestroys siehe Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 99 ff.

der Koch befolgt am Ende nicht die Befehle seines Herren, aber eigentlich nur, weil er bestochen worden ist.

In *Häuptling Abendwind* entsteht der Greuel angesichts eines kannibalischen Festmahls nicht aus der Aufführung von schauerlichen Szenen von zerstückelten Körperteilen oder blutbefleckten Gewändern, sondern durch ein Crescendo von grotesken und zynischen Aussagen. So kommt zuerst der Ratschlag, wie man einen kalten Verbrecher besser verdauen kann („tüchtig zwifelt“, d. h. streng behandelt), dann die Vorstellung, Atala zu fressen („sie is ja auch lieb zum Fressen“, ebd., 67). Daran reihen sich schließlich die Kommentare über die Wiedervereinigung mit dem verlorenen Sohn im Magen des Vaters. Die benutzten Redewendungen zeigen die vernichtenden Gedanken der anscheinend so freundlichen Tischgäste. „[...] dann soll ihm der Bissen im Hals stecken bleiben“ (ebd., 68), sagt für sich Abendwind bezüglich des sich gierig mit den Gerichten vollstopfenden Biberhahn. Nach der Entdeckung eines Kammes in der Schüssel und einer Uhrkette im Mund klingt die Lobpreisung Arthurs durch seinen noch ahnungslosen Vater besonders makaber: „Jetzt werden Sie gütigst erlauben, daß ich mein eig'nes Fleisch und Blut a Bisslerl über'n grün'n Klee zum lobhudeln anfang'“ (ebd., 70). Nach der Beschreibung des Jungen, der Geschichte seiner bevorstehenden Rückkehr aus Europa und dem Vorzeigen einer Fotografie hat auch Abendwind keine Zweifel mehr hinsichtlich der Natur des köstlichen Gerichts und singt zynisch: „Sein Sohn war jener Stutzer, / Von dem 'r a Paar Pfund hat geschlickt.“ (ebd., 71) Seine Besorgnis entsteht jedoch nicht aus Mitleid, sondern aus Angst vor Rache: „So nach mein'n Privatermessen / Wird er rächen sich heillos, / Weil sein'n Thronerb'n er hat g'fressen / Hier in einer sauer'n Soß.“ (ebd., 72)

Nestroy verwandelt den Mythos vom Vater, der seine Söhne aufisst, in eine groteske Farce. Es bleibt die Metapher auf eine absolute Macht, die sich, um sich zu behaupten und den eigenen Wünschen und Süchten nachzugehen, nicht scheut, andere zu opfern, sogar die eigenen Kinder. Biberhahn ist zu jenem Haifisch geworden, von dem er befürchtete, er könnte auf der Schifffahrt seinen Sohn fressen. Schließlich begreift er, dass er seinen eigenen Sohn verzehrt hat („das Dinér war mein Sohn!“ ebd., 73), weil die Uhr mit dem Kriegsgesang der Papatutu in seinem Magen zu spielen beginnt. Das ist wieder eine ungewöhnliche Verbindung von skurrilem, schwarzem Humor und tiefgehenden Assoziationen. Der Kannibalismus im Zusammenhang mit dem Motiv der Zeit (die schlagende Uhr) erinnert an den Mythos von Chronos, der die eigenen Kinder verschlingt. Es ist wieder einmal ein Hinweis auf den Lauf der Zeit, der alles in einem ewigen Zyklus von Geburt und Tod zermalmt.

Schließlich befinden sich Abendwind und Biberhahn, die ihre gegenseitige Aggressivität hinter diplomatischen Floskeln und höflichen Manieren zu verbergen suchten, plötzlich in einer realen und nicht nur sprachlichen Kampfsituation. Die Verwendung von Gleichnissen im Essensbereich dauert jedoch fort. So wird gesungen: „Im blut'gen Tanze / Kriegt er sein'n Thee / [...] Statt mich z'tractieren, / Mich z' delectieren, / Thut er als Speis' / Mein' Sohn mir

servieren“, oder: „Drohend mit der Lanze / Will er Rache statt Kaffee, / und es is doch 's Ganze / Nix als ein verdalkts Dinér“ (ebd., 75). Das diplomatische Treffen ist gescheitert, aber der Krieg kommt aus einem schon vorher bestehenden Hass, der zur Tat übergegangen ist.

Der schlaue Abendwind nützt die Übelkeit Biberhahns, um Zeit zu gewinnen, und lässt den heiligen Bären rufen, offiziell, damit dieser ein Orakel befragt, in Wirklichkeit in der Hoffnung, dass der Bär Biberhahn verschlingt. Der Bär entpuppt sich jedoch als Arthur, der den Koch mit einer pompösen Frisur bestochen und überzeugt hat, den heiligen Bären an seiner Stelle zu schlachten. Hier färbt sich das Kannibalismus-Motiv mit religiös-christlichen Elementen: Die Häuptlinge stellen fest, dass sie den weißen Bären, den Sohn der Sonne, verschlungen haben, wie es mit der Hostie als Verkörperung Christi in der Eucharistie geschieht. Das könnte eine ironische Bemerkung über die Mächtigen sein, die auch in der Religion einen Lust- und Verbrauchsgegenstand sehen („das Tier war delicat! [...] Ja ein Sonnenbär, ein heiliger Bär“, ebd., 78). Vielleicht ist es einfach eine Mahnung zur Selbstbeherrschung: wenn sie schon vorher Bärenfleisch statt Menschenfleisch gegessen hätten, wären die Ehefrauen noch am Leben („vielleicht wären auch Sie kein Wittiber, wenn ich stets nur auf Bärenfleisch –“, ebd.). Am Schluss wird alles verziehen („Verzeih'n wir uns als edle Männer –“, sagt Biberhahn, ebd.), und Atala und Arthur, die zwei Kannibalkinder, können heiraten.

Mit seiner belustigenden Behandlung des Kannibalismus auf der Bühne zeigt Nestroy, wie man durch schwarzen Humor heikle Themen und psychologische, existentielle und sozialkritische Assoziationen aufarbeiten kann. So wird er zum Vorläufer verschiedener Autoren des deutschsprachigen Theaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie George Tabori, Werner Schwab und Heiner Müller.¹¹ Einige, wie Elfriede Jelinek, Oskar Pastior, Helmut Eisendle, Libuše Moníková, beziehen sich sogar explizit auf dieses Stück Nestroys.¹² In ihren originellen Verarbeitungen wird der Kannibalismus zur Zentralmetapher für die Darstellung von in der Tiefe der Psyche verankerten Ängsten (Eisendle), für Faschismus- und Konsumismuskritik (Jelinek), für die Darstellung von Mechanismen der Einverleibung des Geliebten (Moníková), für zersetzende Sprachspiele (Pastior). Es sind Motive, die schon bei Nestroy angelegt waren und die aus einer Burleske ein tragikomisches Stück über die Grausamkeit und Vergänglichkeit des Lebens entstehen lassen.

11 Dazu Anna Campanile, „Die Diskurse kommen und gehen, der Appetit bleibt!“ Kannibalismus im Theater der Nachkriegszeit: G. Tabori, W. Schwab, L. Moníková, H. Müller“, in: *Das andere Essen* (Anm. 1), S. 445–481.

12 Siehe *Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroys „Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl“*, hg. von Herbert Wiesner, Berlin 1988. Darüber Jacques Lajarrige, „Formation et appropriation d'un mythe: le cannibalisme et la littérature autrichienne de Nestroy à Jelinek“, *Cahiers d'Études germaniques* 26 (1994), S. 151–162; Gerald Stieg, „Fünf Abendwinde“, *Nestroyana* 21 (2001), S. 153–163.

Sigurd Paul Scheichl

Eine Nestroy-Posse von Egon Friedell und Hanns Sassmann (1926)

Theaterleute und Schriftsteller haben häufig Nestroy-Stücke für Aufführungen bearbeitet, über die im Bühnenalltag üblichen und nötigen Eingriffe des Dramaturgen hinaus. Dass Nestroy-Kenner aus Nestroy-Texten ein neues Nestroy-Stück gemacht haben, dürfte dagegen eher selten vorgekommen sein.¹ 1926 haben Egon Friedell und Hanns Sassmann eben das unternommen. Über diesen damals nicht erfolglosen Versuch soll hier vorläufig berichtet werden,² auch als kleine Hommage an Egon Friedell 75 Jahre nach seinem tragischen Tod.

Nestroys frühes Zauberspiel *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager oder Die Träume von Schale und Kern* von 1834 (*Stücke 7/II*) wurde 1926 Grundlage dieser am damals von Max Reinhardt geleiteten Theater in der Josefstadt gespielten Nestroy-, Bearbeitung³ von Friedell und Sassmann. Sie trug den Titel *Alles und nichts oder Der Traum von Schale und Kern*; die Premiere am 5. März 1926, mit einer – selbst noch aus heutiger Sicht – ausgesprochenen Star-Besetzung, scheint nach dem Zeugnis der Besprechungen recht erfolgreich verlaufen zu sein, zumindest Anfang April stand *Alles und nichts* noch auf dem Spielplan der Josefstadt. Regie führte Paul Kalbeck. Ein Bühnenmanuskript der Bearbeitung ist im Teilnachlass Sassmann im Österreichischen Literaturarchiv in Wien erhalten;³ ich habe es allerdings nicht eingesehen. Vorerst scheint mir ein ausführlicher Hinweis auf dieses Kuriosum der Nestroy-Rezeption zu genü-

-
- 1 Verwiesen sei auf den parallelen Fall des Lebensbilds mit Gesang *Nestroy!* des vielbeschäftigten Komikers und späteren Nestroy-Herausgebers Ludwig Gottsleben, das 1871 am Theater in der Josefstadt herauskam, einer Nestroy-Collage. Der Umgang mit Nestroy-Texten ist hier insofern ein anderer als bei Friedell und Sassmann, als Gottsleben sich nicht an der Fabel eines einzelnen Stücks von Nestroy orientiert, sondern auf der Basis mehrerer Nestroy-Stücke (u. a. *Zu ebener Erde und erster Stock* und *Das Mädl aus der Vorstadt*) eine neue Fabel konstruiert. Für den Hinweis danke ich Marion Linhardt.
 - 2 In *Stücke 7/III* wird die Bearbeitung, wenn man sie denn als solche bezeichnen will, nicht erwähnt, was von der Anlage des Apparats her durchaus gerechtfertigt ist. In Johann Lehnners Register zur HKA (2010) kommt der Name Friedell nur einmal in anderem Zusammenhang vor; auch das Register zu *Nestroyana* (W. Edgar Yates, *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Index der Jahrgänge 1–20 [1979–2000]*, Wien 2001) führt nicht zu einschlägigen Veröffentlichungen.
 - 3 Murray G. Hall / Gerhard Renner, *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren* (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur, Bd. 23), Wien ²1995, S. 290.

gen; wichtige Merkmale der Nestroy-Zauberposse von Friedell und Sassmann lassen sich den Besprechungen entnehmen.

Friedell (1878–1938),⁴ ohnehin zum Nestroy-Kenner prädestiniert, hatte 1922 eines jener Nestroy-Florilegien herausgegeben, die, obwohl er sich der Gefahr bewusst war,⁵ zum – übrigens in Hinblick auf die Gattungsdiskussion nicht uninteressanten – Vorurteil beigetragen haben, der Dramatiker sei eigentlich Aphoristiker:⁶ „*Das ist klassisch!*“ *Nestroy-Worte* (Wien: Wiener Drucke 1922). In diesem Sinn schreibt er im Vorwort zu dieser Sammlung mit zeit-typischen Formulierungen, in Nestroy sei „der größte, ja der einzige Philosoph zu erblicken, den der deutschösterreichische Stamm hervorgebracht hat.“⁷

Dass Friedell das kaum bekannte Stück *Müller, Kohlenbrenner und Sessel-trager oder Die Träume von Schale und Kern* zum Ausgangspunkt für die Gestaltung eines ‚neuen‘ Nestroy-Stücks gewählt hat, zeugt von einer, wahr-scheinlich bei der Auswahl für die Sammlung erworbenen, genauen Kenntnis von Nestroys Werk. Das Zauberspiel war damals schon in den ersten, 1924 veröffentlichten Bänden der Rommel-Ausgabe (SW) zugänglich, während Friedell für seine Zitat-Auswahl von 1922 noch auf Chiavacci / Ganghofer angewiesen gewesen war. Auch in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* (1931) geht Friedell auf Nestroy ein.⁸

Mit dem damals erfolgreichen Dramatiker Hanns Sassmann (1882–1944) hat Friedell in den 1920er Jahren öfter zusammengearbeitet; im Sommer waren die beiden in Kufstein Nachbarn (wo in ihrer Nähe auch der in *Alles und nichts* mitwirkende Gustav Waldau eine Villa hatte). An Reinhardt war er nicht nur durch eine gewisse persönliche Freundschaft gebunden, sondern auch als Schauspieler, der regelmäßig im Theater in der Josefstadt aufgetreten ist.

Die Bearbeitung des zu Nestroys Lebenszeit wenig erfolgreichen⁹ und auch bei der Lektüre nicht wirklich überzeugenden Stücks übernahm offenbar in ers-

4 Zu ihm jetzt Bernhard Viel, *Egon Friedell. Der geniale Dilettant. Biographie*, München 2013. Dort, S. 239, ein Szenenfoto von *Alles und nichts*. Sonst geht Viel auf Friedells Beschäftigung mit Nestroy nicht ein.

5 Egon Friedell, ‚Vorrede zu „Das ist klassisch!“ Nestroy-Worte‘, in: ders., *Ist die Erde bewohnt? Theater. Feuilleton. Essay. Aphorismus. Erzählung*, hg. von Reinhard Lehmann (Österreichische Bibliothek), Berlin (DDR) 1990, S. 425–430, hier S. 429. Leider hat der Herausgeber des Bandes Schwierigkeiten mit der Frakturschrift und druckt etwa sinnlos „Auslöser“ statt ‚Auflöser‘ (S. 428).

6 Vgl. Saltens Bemerkung über den „Reichtum an Aphorismen“ in der gleich zu zitierenden Besprechung. Zuletzt noch bei Stefan H. Kaszyński, *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*, aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth (Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 4), Frankfurt a. M. 2012, S. 47.

7 Friedell (Anm. 5), S. 426.

8 Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der Europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg* [1927–1931], Nachwort von Ulrich Weinzierl, Zürich 2009, S. 1275–1279 u. ö.

9 Vgl. Friedrich Walla, *Stücke 7/III*, 32.

ter Linie das Thema des Zauberspiels und reicherte es einerseits durch aktualisierende Ergänzungen, andererseits durch Bruchstücke und Formulierungen aus anderen Nestroy-Stücken an; so scheinen im Personenverzeichnis ein „Lord Punshington“ und ein „Schmafu“ auf, die aus dem *Confusen Zauberer* stammen, den Reisenden „Überall“ kennt man aus *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* usw. Friedell selbst sagte in einem zeitgenössischen Interview mit Karl Marilaun: „Übrigens [...] haben Saßmann und ich als Nestroy-Autoren eigentlich nur philologische Arbeit geleistet und ein Stück aus Stücken gemacht. Wir kommen für die Literaturgeschichte also höchstens als Plagiatoren [...] in Betracht.“ Im Weiteren sagt er über die Bearbeitung, Sassmann und er hätten die Handlung „mit Nestroy-Figuren, mit einer ihm verwandten Szenenführung, mit Musik, Zauberei, Couplets in Bewegung“ gesetzt.¹⁰

Im Folgenden sollen die Ankündigung der Aufführung aus der *Neuen Freien Presse* und fünf Besprechungen aus Wiener Tageszeitungen¹¹ einen ersten Eindruck von diesem, auch wegen der Bearbeiter, doch interessanten Beispiel einer Wiederbelebung Nestroys auf der Bühne in der Ära der von Friedell gerühmten¹² Kraus-Vorlesungen, des allmählichen Einzugs von Nestroy in den Spielplan der großen Theater und der ersten Bände der Rommel'schen Ausgabe geben.

Anspielungen in den Rezensionen beziehen sich in auffälliger Weise darauf, dass Reinhardt zwar das Theater in der Josefstadt leitete, aber sehr wenig in Wien war, sondern anderswo inszenierte, auch zur Zeit dieser Nestroy-Premiere.

Zuerst die Ankündigung der Besetzung aus der *Neuen Freien Presse* vom Vorabend der Premiere (4. März 1926, S. 10):

Im Theater in der Josefstadt findet die Uraufführung von „Alles und nichts, oder: Der Traum von Schale und Kern“, Zauberverse mit Gesang in drei Akten (neun Bildern) nach Johann Nestroy von Egon Friedell und Hans Saßmann, mit Musik nach Adolf Müller von Karl Hieß, am Freitag den 5. d., abends ½ 8 Uhr, statt. Die Besetzung lautet: Der Herr des Flammenreiches – Delius; Brennrot, Schmafu, Oberdämonen – Daghofer, Nowotny; die böse Fee Infamia – Rosar; Rot, ein Sesselträger – Waldau; Weiß, ein Müllerbursche – Hermann Thimig; Fanny, Dienstmädchen – Servaes; Überall,

10 Karl Marilaun, ‚Egon Friedell als Nestroy-Autor‘, in: Friedell, *Ist die Erde bewohnt?* (Anm. 5), S. 10–13, hier S. 10, 12 f. Dieses Interview – auf dessen bezeichnenden Titel besonders aufmerksam gemacht sei – ist laut Karl Kraus (‚Von Nestroy-Bühnen‘, *Die Fackel*, Nr. 717–23 [April 1926], S. 40 ff., hier S. 42) etwa Mitte Februar 1926 im *Neuen Wiener Journal* erschienen.

11 Manifeste Druckfehler in den zitierten Besprechungen habe ich stillschweigend korrigiert, die unterschiedlichen Schriftgrade in den Überschriften gebe ich nicht wieder.

12 Marilaun (Anm. 10), S. 11. Lobende Erwähnungen von Kraus waren in der bürgerlichen Wiener Presse der Zeit äußerst selten.

ein Weltreisender – Friedell; Räuberhauptmann – Strobl; Hasenöhr, Bandit und Lakai – Moser; Schierling, ein Enterbter – Hugo Thimig; Rochus, dessen Sohn – Hans Thimig; Lord Punshington – Biegler; Lord Culprit – Hilbert; Lady Lydia O’Trigger – Terwin-Moissi; Pulverhörndl, Tambour bei den Grenadiern – Helene Thimig; Nanette, Kammerzofe – Gefßner; Sophie, Köchin – Woiwode; Madame Crepontes – Traeger-Matscheko; Flora, ihre Tochter – Semaka; Madame Amorosa – Lewinsky; Viola, ihre Tochter – Wymetal; ein Gefreiter der Stadtguardia – Pankl; Oberpostillon – Schwarz; Kathi, Kellnerin – Hofer; Sänftenträger – Kleine Gröbner; Passagier – Hardtmuth; Dämonen, Räuber, Lakaien, Postillone, Verschmähte. Spielt um 1815 in der Nähe Wiens. Regie: Paul Kalbeck. Choreographische Leitung: Professor Godlewski. Szenische Entwürfe: Alfred Kunz.

Die Namen der nicht aus *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* übernommenen Figuren – die überwiegende Mehrheit – sind entweder im Geiste Nestroys erfunden oder stammen aus anderen Stücken.

Eine besonders ausführliche Besprechung bietet die *Neue Freie Presse* vom 7. März 1926 (S. 1 ff.), der die Premiere wichtig genug ist, um sie im Feuilleton auf den ersten Seiten der Ausgabe zu würdigen:

Feuilleton.

Nestroy-Bearbeitung.

Theater in der Josefstadt.

Von Felix Salten.

Fanny, das Dienstmädchen.

Als Nestroy noch lebendig war und seine Theaterstücke ganz allein verfaßte, hieß diese Zauberposse: „Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger [!], oder: Die Träume von Schale und Kern.“ Fast hundert Jahre sind es her, seit dieses Werk entstand. Es hat übrigens nur ein kurzes Dasein geführt.

Jetzt haben Egon Friedell und Hans Saßmann, zwei eifrige Schatzgräber im halb verschütteten Goldbergwerk Nestroyschen Geistes, das Juwel wieder ans Rampenlicht befördert. Es ist modern gefaßt und führt den Titel „Alles und nichts oder der Traum von Kern und Schale [!]“.

Unter ihren Bearbeitergriffen ist zunächst einmal der Kohlenbrenner verschwunden. In das Männertrio, das mit seinem Weiß-Schwarz-Rot Nestroy auch koloristisch reizte, trat an Stelle des schwarzen Mannes, zwischen den weißen Müllerburschen und den roten Sesselträger, das Dienstmädchen Fanny. Ob die beiden Bearbeiter das Mädchel selbstständig aufgegabelt oder in einem primitiveren Zustand bei Nestroy vorgefunden haben, bleibt für jetzt nebensächlich. In den Hobelspänen der dramatischen Werkstatt herumzustochern, bildet ja eine Wissenschaft für sich. Deshalb sei den Anhängern der papiernen Zunft solche Forscher-

arbeit gern überlassen. Hier interessiert uns einzig das lebende Theater und seine lebensprühende Wirkung. Da muß man feststellen, daß diese Fanny sauber ist wie eine Mudel, frisch wie eine Semmel, die eben erst aus dem Backofen kam, heiter, anmutig und mild wie ein Frühlingstag in Weidling am Bach.

Es kann auch gleich gesagt sein: Dagny Servaes spielt die Fanny entzückend. Sie gibt, wie kaum je vorher in einer anderen Rolle, die man hier von ihr sah, ihr ganzes Wesen, offen, naiv, herzlich und hinreißend. Eine junge Weibsnatur von urgesunder Echtheit, lustig, zärtlich, herrlich derb und dabei verführerisch zart, und alles zusammen, strömend in einfacher Fülle. Sie hatte gleich mit ihrem Entree lied die Herzen gewonnen. Und nach dem Tanzduett (mit Hermann Thimig) waren die Leute schon in sie verliebt.

Später, als gnädige Frau, wenn sie dann ...

Zauberei und Zauber.

Die Idee nämlich, auf der diese Zauberposse errichtet ist, geht dahin, daß man dem Menschen nichts Böseres anzutun vermag, als wenn man ihm alle seine Wünsche erfüllt. Er wird ganz unglücklich, wenn er immer nur Glück hat. Weil aber solch ein Platzregen von Wunscherfüllung, solch ein beständiger Hagel von Glück, solch ein Wegschwemmen jeglicher Sehnsucht im wirklichen Leben nicht vorkommt, muß das Zauberreich her. Nur durch das Walten außerirdischer Mächte können derartig elementare Freudenkatastrophen herbeigeführt werden. Die Wiener Theaterdichter der Biedermeierzeit haben eine Unmenge von Zauberern, Höllenfürsten, Feen, guten und bösen Geistern erschaffen, eine Gesellschaft, die nach und nach recht langweilig geworden ist und die wir heute schwer ertragen. Friedell und Saßmann, die das wissen, haben denn auch die unterirdische Geisterwelt nur im Anfang, nur ganz wenig gezeigt, und nur, um die nötige Voraussetzung für das Spiel zu geben. Sie könnten von diesem Anfang noch gut und gern die Hälfte weglassen.

Da sind also die vier Menschen, denen alle Wünsche in Erfüllung gehen: Fanny, das Dienstmädel, die sich danach sehnt, eine gnädige Frau zu sein, damit sie alle Arbeit selber verrichten kann und damit ihre Dienstmädchen es so gut haben, wie sie selbst es im Dienst nicht hat. Da ist Weiß, der Müllerbursche, der sich aufhängen will, weil alle Mädchen ihm Nein sagen, und der dann, von allen Schönen geliebt und umbuhlt, danach verschmachtet, daß endlich wieder ein Mädchen seine Neigung abweisen solle. Da ist der Weltreisende, der niemals über Fischamend hinausgelangt. Endlich ist Rot da, der Sesselträger, der Reichtum will, riesenhaften Reichtum.

Nestroy dreht und wendet diese Menschen, dreht und wendet diese Schicksale in allen Möglichkeiten, die sich aus wirksamen Bühnensituationen, aus psychologischem Erwägen, satirischer Laune, aus Einfallslaune,

aus Reichtum an Aphorismen nur holen lassen. So eine Nestroy-Figur, elektrisch geladen, braucht bloß in Schrecken, Freude, Angst oder Seligkeit zu geraten und spritzt sofort von Funken Nestroyschen Geistes. Die Theaterstoffe von Nestroy, die Mechanik seiner Konflikte, die Verwicklungen und die Art, sie zu lösen, all das ist oft schwach, ist sehr oft nicht einmal von ihm, ist oft zeitgebunden und allzu vergänglich. Der Dialog von Nestroy aber ist unsterblich.

Er spricht ewige Wahrheiten aus, in witzigster Verkleidung, in merkwürdigen Schnörkeln, mit denen er an Shakespeare erinnert und an Jean Paul und mit denen er dabei so echt wienerisch bleibt, wie kaum ein anderer. Eine teuflische Menschenkenntnis ist in seinen Sätzen, eine unvergeßbar einprägsame Beredsamkeit, eine Schärfe, wie von giftigen Essenzen, aber auf ihrem Grund, ganz tief, ganz verborgen, schamhafte Güte. Man hat ihn stürmisch geliebt, als er noch lebte, allein man hat ihn doch nicht so richtig verehrt. Weil er ein Lustigmacher war. Doch der norddeutsche Friedrich Hebbel spürte die Urkraft des Geistes in diesem spaßigen Wiener, und Hebbel empfand eine mit Grauen gemengte Angst vor Nestroy.

Weltreisender und Sesselträger.

Heute genießt man Johann Nestroy mit entzückter Verehrung. Heute wird man immer wieder von seinem Temperament, von seiner Lebendigkeit, von seiner heiter-melancholischen Philosophie bezwungen. Man weiß es heute den Bearbeitern zu danken, wenn ihnen die Arbeit gelingt, ein Nestroy-Werk wieder bühnenfähig zu machen. Wie viele Schlager Friedell und Süssmann aus anderen Stücken Nestroys in diese Zauberposse zusammengetragen, wie viele Aussprüche des Dichters sie aus Nestroy-Anekdoten in den Dialog verwoben, was sie aus eigenem dazugetan haben, soll gar nicht nachgerechnet werden. Das Stück lebt und wirkt.

So reizend, so anheimelnd das erste Wirklichkeitsbild ist, darin sich die Hauptpersonen mit Auftrittsliedern, Monologen, Duetten und komischen Zwiegesprächen vorstellen, der Schluß überbietet den Anfang. Da sind ein paar Szenen, wie sie selten, aber doch manchmal bei Nestroy vorkommen, Szenen, so ganz erfüllt mit höchstem Menschentum, wie man sie überhaupt in der dramatischen Literatur nicht oft findet. Der Weltreisende ist Postmeister geworden und kann nun seiner Passion, nach Fischamend zu fahren, schrankenlos frönen. Bis endlich ein Passagier kommt, der nur nach Klein-Schwechat fahren will und der die Zumutung, weiter zu reisen, wie eine Vermessenheit ablehnt. Da hebt in der Seele des Weltreisenden und Postmeisters ein großes Innwerden an; ob es nicht gar zu ausschweifend war, immer nach Fischamend zu kutschieren. Oder der Sesselträger, der Millionär war, der seine Schätze weggeworfen hat, zum alten Beruf des Säufentragens zurückgekehrt ist und nun mit inbrünstiger Sehnsucht aufseufzt: „Jetzt wieder a Trinkgeld!“

Diesen Sesselträger spielt Waldau, so liebenswürdig, so voll der tiefen Ruhe eines im Volkstümlichen wurzelnden Humors, daß man nicht aus dem Lachen kam, wenn er sprach und noch weniger, wenn er sang.

Dem Weltreisenden gab Egon Friedell die ergötzliche Verbissenheit eines Monomanen und war, besonders im ersten Wirklichkeitsbild, ganz einfach und ganz echt.

Zu diesen beiden Männern gesellt sich noch Herr Moser, der den Lakai und Räuber vorstellt. Er ist komisch, weil ... nun, weil er komisch ist. Er bleibt ja immer derselbe, aber man brüllt, wenn er nur den Mund öffnet.

Die Thimigs.

Sie standen alle vier auf der Bühne. Der Vater Thimig, seine beiden Söhne Hermann und Hans und Helene, die Tochter. Alle vier vom selben Blut, alle vier von der gleichen Fülle des Talents. Ein seltenes Schauspiel, diese Familie geborner Schauspieler.

Der Vater Thimig ging mit der Figur des enterbten Schmarotzers ins Grotteske und gelangte durch seine persönliche Kraft, durch den Stil, der ihm eigen ist, bis in die Wirkungssphäre Molièrescher Komödie. Reizend, wie sein Sohn Hans, auch auf der Bühne sein Sohn, ihm zur Seite stand, wie der Gleichklang ihrer Art eine sonst nicht zu erreichende Einheit zustande brachte.

Hermann Thimig war der Müllerbursche. Er schien unerschöpflich in komischen und rührenden und in rührend komischen Einfällen der Gesten, der Mienen, der Stimme. Er hatte beständig eine wahre, eine hilflos sehnsüchtige Menschlichkeit als Untergrund aller Possenspäße. Er gab wirklich ein junges Männerherz, das sich nach Mädchenliebe sehnt, aber er parodierte dieses Herz nicht, er gab es nur unbewußt närrisch. Und sein Tanzduett mit Dagny Servaes war ein Meisterstück.

Mit Dagny Servaes tanzte, sang und trommelte Helene Thimig. Sie stellte einen jungen Trommler vor, sie trug die schneeweiße Uniform der Biedermeierzeit, und sie war so anmutig schüchtern, war so ergreifend humoristisch, bat über ihren Gesang und über die Trommel hinweg so liebenswürdig um eine Verzeihung, deren sie nicht bedurfte, daß sie immer und immer wieder gerufen wurde.

Er bleibt nicht dabei!

Eine Coupletstrophe, von Hermann Thimig gesungen. Sie erzählte von dem großen Regisseur, der in der Josefstadt die Schauspieler „führt“. Aber auf einmal hört man, „er inszeniert in der Mandschurei ... er bleibt nicht dabei ... er bleibt halt nicht dabei“. Man applaudierte demonstrativ.

Aus Saltens Besprechung geht klar hervor, dass die Friedell-Sassmann'sche Neufassung des Zauberspiels sich von *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*

sehr weit entfernt, auch den komplizierten Aufbau dieses Stücks haben die Bearbeiter nicht übernommen.

Den Bericht in der *Arbeiter-Zeitung* vom 9. März 1926 verfasste David Josef Bach (S. 7):

Nestroy-Nachfolge im Josefstädter Theater

Aus „Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger [!]“ oder „Die Träume von Schale und Kern“ ist der zweite Titel beibehalten worden, als die Herren Egon Friedell und Hans Süssmann nach Nestroy ein neues Stück dichteten, das noch einen zweiten Teil [!] erhielt „Alles und nichts“. Mit dieser Titeländerung soll auch eine Erweiterung des Nestroyschen Grundgedankens, seine Verschärfung, seine Vermehrung durch andre Nestroysche Zutaten, ausgedrückt werden. Das ursprüngliche Nestroysche Stück reicht noch in die erste Schaffensperiode des Dichters, in die Zeit der Zauberstücke hinein. Es zählt nicht zu seinen wertvollsten Stücken, aber es ist doch ganzer Nestroy, in der Erdhaftigkeit der Titelfiguren, auch in der Unerbittlichkeit des letzten Bildes, das die Verlassenheit, ja den Hungertod ehemaliger Publikumsliebhaber schildert. Daß auch dies schließlich nur ein böser „Traum“ ist, aus dem alle zu einer bürgerlichen Zufriedenheit erwachen, gehört zur Konvention der Zeit. Den Kohlenbrenner haben die Nachdichter gestrichen, an seine Stelle ein Stubenmädel gesetzt. Den drei Hauptfiguren werden ihre Wünsche so lange im Übermaß erfüllt, bis sie sich wieder in die Unbedeutendheit ihres ersten, von keiner Zaubergewalt gestörten Daseins zurücksehnen. Daß auch hier alles gut ausgeht, merkt man vornehmlich an dem Wohlgefallen, das auf der Bühne herrscht und das sich auch dem Zuschauer mitteilt. Die überirdischen Mächte, die das etwas laute Vorspiel beherrschen, werden kaum noch bemüht. So erschiene die neue Bearbeitung noch mehr auf Realität gestellt, zöge sie es nicht vor, ein bißchen mit dem Geist, sei es der eigene, sei es der Nestroys, zu spielen. Es sind Figuren aus andern Stücken Nestroys aufgenommen, wie zum Beispiel der Weltreisende, der nur bis Fischamend fährt, eine Menge Namen aus andern Stücken, Aussprüche aus andern Stücken, so daß erst eine genaue Analyse ergeben könnte, inwieweit die Bearbeiter Nestroy benützt, fortgesetzt, nachgeahmt oder verdünnt haben. Ihr eigenes Werk ist jedenfalls die Umwandlung in ein dreiaktiges, recht behagliches Quodlibet sozusagen, das sehr hübsch und unterhaltend ist. Jeder hat sein Couplet, sein Lied, auch mehrere, selbst an einem Tanzduett fehlt es nicht.

Dieses wird ganz reizend von Dagny Servaes und Hermann Thimig gesungen und getanzt. Frau Servaes (Stubenmädel) könnte sich auch in einem ursprünglichen Nestroy oder in einem echten Volksstück behaupten, so natürlich, so vollsaftig ist ihr Spiel. Hermann Thimig als Müller ist mit seinem großen Können so sehr der Idee des neuen Stückes

hingegen, daß er darüber, gleich den Autoren, gelegentlich den Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verliert; schließlich sollte doch auch der von den Dämonen des vermeintlichen Glücks Verzauberte ein Müller, also ein Erdmensch bleiben. Gustav Waldau jedoch bleibt erdhaft; sein Sesselträger erinnert nicht bloß an Girardi, es ist eine eigene, wunderschöne Leistung, die namentlich am Schluß, da er seine Sänfte zurückerlangt, zur tragischen Höhe aufwächst. Den Räuber wider Willen, Tunichtgut aus Überzeugung und Faulheit, spielt Herr Moser mit unwiderstehlicher komischer Kraft. Wenn er schräg über dem Sessel liegt und verlegen stammelt: „Ich schäm’ mich so“, ist er rührend wie alle aus dem Herzen schöpfenden Komiker. Breit, behaglich, voll sanfter Selbstironie Egon Friedell als Weltreisender und Postmeister; ihn eine Coupletstrophe über sein Nichtsingenkönnen singen zu hören ist ein rechtes Vergnügen. Sonst ist noch neben andern wie Woiwode und Geßner die ganze Familie Thimig aufgeboten, unter ihnen Helene Thimig als – Tambour. Morgen wird sie ihn nicht mehr spielen; wozu also der Scherz? Daß sie eine große Künstlerin ist, weiß man ohnehin; sie hat sich auch in dieser kleinen Rolle nicht verleugnet. Selbstverständlich mußte sie ihr Couplet wiederholen, wie denn der ganze Abend durch Wiederholungen fast auf die doppelte Länge kam. Es war ein großer Erfolg, an dem auch der Regisseur Paul Kalbeck teilhatte. Und was ist’s jetzt endlich mit dem „Haus der Temperamente“?

D. B.

Die Rezension in der christlichsozialen *Reichspost* (7. März 1926, S. 15) stammt von „B.“ (Hans Brecka):¹³

Theater, Kunst und Musik.

Nestroy in der Josefstadt.

„Alles und nichts oder der Traum von Schale und Kern.“

Da der Hexenmeister sich wieder einmal weggeben, tun seine Geister ganz recht daran, nach ihrem Willen zu leben und sich in der Art ausgelassener Kinder, die der gestrenge Herr Lehrer vernachlässigt, auf eigene Faust einen verspäteten Faschingsulk zu leisten. Nach außen hin bietet den künstlerischen Vorwand für dieses Vergnügen, das die Schauspieler in der Josefstadt vielleicht mehr sich selber als dem Publikum bereiten, die Aufführung einer Zauberposse, die Egon Friedell und Hans Salsmann „nach Johann Nestroy“ geschrieben haben und die da heißt „Alles und nichts oder der Traum von Schale und Kern“. Wieviel davon wirklich von Nestroy stammt und wieviel seine Epigonen dazugedichtet haben, das zu entscheiden und auseinanderzu-

13 Hier wie bei den Zitaten aus der Holzer-Rezension und bei der Zusammenfassung der Besprechung von Polgar kürze ich die für die Nestroy-Rezeption nicht so wichtige Würdigung der schauspielerischen Leistungen.

schälen mag das vielleicht schöne, aber sicher nicht sehr unterhaltliche Vorrecht der berufenen Nestroy-Forscher bleiben, zu denen wir nicht gehören. Indessen scheinen mancherlei scharfgeschliffene Wortspiele direkt von Nestroy herzurühren oder zumindest aus einem mit seinem Witz reichlich gedüngten Boden aufgeschossen zu sein. Die Handlung? Hat die Geschichte überhaupt so etwas wie eine Handlung? Wahrhaftig, bei näherem Zusehen bemerkt man sie, wie sie dünn und langsam vorüber-sickert. Etwa so: Irgendein böser Fürst einer bösen Unterwelt beschließt mit seinen Dämonen, die Menschen dort oben wieder einmal ein bißchen zu sekkieren. Wodurch? O, durch einen scheinbar ganz freundlichen Streich: durch reichlichste Erfüllung aller ihrer Wünsche. Und so fliegen dem Müllerburschen Weiß, der bisher unter der kühlen Ablehnung aller Mädchenherzen furchtbar litt, die schönen Mädchen dutzendweise zu, der arme Sesselträger Rot macht eine gewaltige Erbschaft, dem Dienstmädchen Fanny erfüllt sich der sehnsüchtigste Traum: selber einmal eine Gnädige zu sein. Aber keinen sieht man fröhlich enden. Jedem wächst das „Glück“ über den Kopf. Keinen macht es wirklich glücklich. Da loben wir uns den reiselustigen Herrn Überall, der sich fein damit bescheidet, immer nur mit der Post von Wien nach Fischamend zu fahren. Nicht maßlos sein, seine Begierden schön bezähmen, das ist das Glück ...

Es dauert ein wenig lange, bis wir in neun Bildern endlich zu dieser Schlußweisheit gelangt sind, die man vielleicht auch billiger haben könnte. Aber dieser Weg, der sich so empfindlich zieht, ist wenigstens freundlich mit Liedern und Couplets eingesäumt. Fast alle Hauptpersonen haben hier ihre Gesangseinlagen. Von den Texten ist – das kann man ruhig sagen, auch ohne gerade ein Nestroy-Kenner zu sein – zumindest eine Strophe bestimmt nicht von Nestroy, nämlich jene von Hermann Thimig gesungene, in der mit dem Refrain „Aber er bleibt net dabei“ die allzu häufige Abwesenheit des Hausherrn von der Josefstadt zur verständnisvollen Heiterkeit des Publikums verulkt wird. Die Musik ist aus Motiven des alten, herzigen Adolf Müller von Karl Hieß zusammengestellt und sie wäre auch dann ganz hübsch, wenn sie sich nicht darauf versteifen wollte, ein Motiv aus der neunten Beethoven-sinfonie wiederholt zu nehmen.

Eine ganz ausgezeichnete Darstellung verhilft dem Possenabend zu einem sicheren Erfolg. Die allerbesten Künstler der Josefstadt sind ins Treffen gestellt. [...] Im stärksten Lichte erstrahlten Schönheit und Können der Frau S e r v a e s, von der man seit gestern weiß, daß sie ganz das Zeug zu einer Wiener Volksschauspielerin großen Formates in sich hat, ein Talent, das freilich gegenwärtig leider keinen großen Anwert besitzt. [...] F r i e d e l l selber, einer der Bearbeiter, spielt den bescheidenen Fischamendschwärmer mit jener menschlichen Liebenswürdigkeit, die selbst Unzulänglichkeiten zu Tugenden zu erheben vermag. Er konnte

Hand in Hand mit Herrn Saßmann für den abwesenden Nestroy vielen Beifall entgegennehmen.

B.

Rudolf Holzer schreibt über die Premiere im Feuilleton der *Wiener Zeitung* (10. März 1926, S. 1 f.) unter dem Titel: „*Alles und nichts oder Der Traum von Schale und Kern.*“ *Posse von Egon Friedell und Hans Saßmann nach Johann Nestroy.* Seine Besprechung unterscheidet sich nur wenig von den schon zitierten. Immerhin scheint Holzer (wie Bach) das Nestroy'sche Original gelesen zu haben, denn er beginnt:

Liest man das Stück nach, das Nestroy als Originalzauberposse in drei Abteilungen, betitelt „Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger [!]“ bezeichnet, so ergibt sich, daß die Autoren kaum mehr als den Namen und den tieferen Sinn des übrigen recht schwachen Stückes entlehnt haben. Die Bearbeiter haben eine fast völlig selbständige Neuschöpfung gegeben, die aber von einer unheimlichen Einfühlung in Geist und Empfindung Nestroys zeugt.

Dieses Stück hat zwei Gesichter: eines, das den Menschen nach innen blickt, Tiefe erschließt, und eines, das bedacht ist, das verehrungswürdige Publikum vortrefflich zu unterhalten, Gspäß zu machen, die Reize der Revuebühne anzubringen. Die Autoren, wahrscheinlich Egon Friedell [!], zwar ängstlich bedacht, die tiefere Bedeutung möglichst zu verstecken, sind doch so in das Wesen einer moralischen Komödie eingedrungen, daß man gefesselt, angeregt, ja moralisch interpelliert zuhört. Also ist man bei Nestroy!

Nach einigen Details des Inhalts, die im Übrigen wenig mit Nestroys *Posse* zu tun zu haben scheinen, wertet Holzer zusammenfassend: „Friedell und Saßmann haben aus der reichen Geisteswelt Nestroys, nicht bloß aus einem Stücke, einen neuen Nestroy aufgebaut, der [...] lebendiger, wirksamer vom Leben erfüllt und durchdrungen ist als die meisten verloren gegangenen, vergänglichen Stücke des Dichters.“ Nach einer Würdigung der schauspielerischen Leistungen, wiederum besonders von Dagny Servaes, greift Holzer in seiner Schlusspointe diesen Gedanken noch einmal auf: „Die Josefstadt hat zweifellos einen interessanten Versuch gegeben, aus großen geistigen Bausteinen eines Genies unserer Bühne ein brauchbares Theaterstück zusammenzutragen.“

Zuletzt noch Alfred Polgar. Seine im *Morgen* vom 8. März 1926 erschienene, im Ganzen sehr wohlwollende Besprechung ist in seinen *Kleinen Schriften* leicht zugänglich; daher zitiere ich aus ihr nur wenig. Zwar hat Polgar seine Rezensionen für die Sammlungen in Büchern (in diesem Fall für *Stichproben*, Berlin 1927) stets kondensierend überarbeitet, doch spricht die Ausführlichkeit des Texts (wie die zeitliche Nähe zur Erstveröffentlichung) dafür, dass hier gegenüber der ersten Reaktion nicht viel verändert worden ist und man daher die Buchfassung zitieren kann.

Zunächst eine Wertung (mit einer Nestroy-Anspielung):¹⁴ „Obgleich was der Herr getrennt hat, der Mensch nicht zusammenfügen soll, geriet etwas sehr Gemütliches und Liebenswürdigen, eine Posse in Altwiener Spaßfarben mit durchschimmerndem, philosophisch quadrilliertem Unterfutter, ein sinnreich-törichtes Spiel voll Humors, der nur selten in Lustigkeit ausartet.“ Dem entspricht, dass der Kritiker die Musik „altväterlich-lieb“ findet¹⁵ und zwei Schauspielerinnen „musikalisch und graziös an den Busen ihrer Mütter wimmern“ lässt.¹⁶ Dieses ein wenig hinterfotzige Lob (zu dem auch die „Herzigkeit“ passt, die er dem Schauspieler Friedell attestiert) führt zu dem gewichtigen Einwand, den Polgar eben doch vorbringt: „[...] alles, solange es nicht wiederholt wird, sehr lieb, aber mehr zum Schmunzeln als zum Lachen. Der Tonfall (auch der innere, geistige Tonfall) Nestroyscher Welt scheint gewahrt, nur etwas Überpolitur verrät das Nachschöpferische der Diktion. Was leider fehlt, ist Nestroys Schärfe.“¹⁷ Auch Polgar verzichtet übrigens nicht auf die Reinhardt-kritische Pointe: „Dargestellt wird ‚Alles und nichts‘ von den Schauspielern der Josefstadt ohne die Führung von Max Reinhardt.“¹⁸

Sehr ausführlich geht Polgar dann auf die Schauspieler ein, was in diesem Zusammenhang nicht weiter behandelt werden braucht; zitiert sei der letzte Absatz, der für die Zweideutigkeit der Besprechung – für zeitgenössische Polgar-Leser war sie aber wohl doch eindeutig – bezeichnend ist:

Erquickend ist Friedell, unentwegter Reisender nach Fischamend. Die furchtbare Freude, die ihm das Ganze macht, überträgt sich durch direkte Strahlung auf den Zuschauer. Als Coupletsänger in Postillons Uniform, mit kostümiertem Mädchenchor, ist er von einer so charmant sich selbst preisgebenden, breit ausladenden und einladenden Herzigkeit, daß auch der Bösewicht im Parkett gut werden muß.

Dass „der Bösewicht im Parkett“ die Leistung von Dagny Servaes mit den Worten, sie sei „auf Nestroy-Boden wie zu Hause“¹⁹ würdigt, scheint mir wegen der Übereinstimmung aller Kritiker eine abschließende Überlegung wert. Ihre Urteile sind für die Auffassung der 1920er Jahre von dem für Nestroy und die ‚Wiener Komödie‘ passenden Darstellungsstil aufschlussreich: Der Künstlerin werden „urgesunde Echtheit“ (Salten) und „vollsaftiges“ Spiel (Bach) attestiert, sie habe „das Zeug zu einer Wiener Volksschauspielerin großen For-

14 Alfred Polgar, ‚Johann Nestroy: Alles und nichts‘, in: ders., *Kleine Schriften 5*, hg. von Marcel Reich-Ranicki und Ulrich Weinzierl, Reinbek 1985, S. 406–409, hier S. 406.

15 Ebd., S. 407.

16 Ebd., S. 409.

17 Ebd., S. 407.

18 Ebd. Polgar spielt – wie Salten am Schluss seines Feuilletons – auf die offiziöse, und etwas preziöse, Bezeichnung des Ensembles als „Die Schauspieler im Theater in der Josefstadt unter der Führung von Max Reinhardt“ an.

19 Ebd., S. 408.

mates“ (Brecka), sie biete „das reine Abbild blühenden, sprudelnden Lebens“ (Holzer). Offensichtlich galten damals für Schauspieler (oder nur für Schauspielerinnen?) in Nestroy-Stücken andere Kriterien als heute.

Schließlich ließ sich, bei Nestroy nicht verwunderlich, auch Karl Kraus über den „Nestroy-Jux von Friedell und Saßmann im Theater in der Josefstadt“ vernehmen.²⁰ Auf Qualität und Nestroy-Nähe von *Alles und nichts* (das zu sehen er ablehnt) geht Kraus nicht weiter ein; seine „Notiz“ konzentriert sich darauf, dass es den Autoren der Bearbeitung „gelingen ist die Wiener Kritik hineinzulegen“.

Die „Bearbeiter“ haben [...] allerlei Motive Nestroys zusammengestoppelt und da die Theaterkritik von diesen keine Ahnung hat, aber doch so tun muß, als hätte sie eine, so haben sich die Herren darauf geeinigt, von einem „verschollenen Nestroy-Entwurf“ zu sprechen, der herangezogen worden sei [...] Die Kritik [...] hat nicht nachgeschlagen, sonst hätte sie entdeckt, daß der Entwurf, den Nestroy mit Rücksichtnahme auf Friedell und Saßmann unausgeführt ließ, als Stück in der großen Bonz'schen Ausgabe enthalten ist.²¹

Im Weiteren werden die Rezensenten Salten, Helene Tuschak (*Neues Wiener Tagblatt*) und Hans Liebstöckl (*Die Stunde*) zu Objekten der Kraus'schen Satire – vor allem wegen ihrer mangelnden Nestroy-Kenntnisse, die sie vergeblich zu übertünchen suchen; z. B. „[...] und Herr Salten hat noch keine Nestroy'sche Szene gelesen.“ Bach und Holzer scheinen (was Kraus nicht erwähnt) immerhin *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* gelesen zu haben; Übernahmen aus anderen Nestroy-Stücken hat aber offenbar keiner der zitierten Theaterkritiker erkannt, und insgesamt ist in den Besprechungen erstaunlich wenig von Nestroy die Rede. Kraus hat mit seiner Meta-Kritik Recht.

Die Satire wendet sich dann gegen den Umgang der Wiener Presse mit Kraus; über Nestroy und die Friedell'sche Bearbeitung verliert Kraus nur noch wenige Worte. Zu einer in der *Fackel* vorstellbaren pauschalen Verdammung der Nestroy-Posse von Friedell und Saßmann kommt es nicht.

Es bliebe noch die Frage zu klären, ob diese je an anderen Bühnen aufgeführt worden ist. Die Suche wäre allzu aufwendig, die Wahrscheinlichkeit ist gering. *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* ist dagegen, wenn auch mit dem Untertitel als alleinigem Haupttitel: *Die Träume von Schale und Kern*, 1952 bei den Salzburger Festspielen aufgeführt worden, in einer Bearbeitung von Hans Weigel (Regie: Axel von Ambesser), in der die Rolle des Kohlenbrenners beibehalten worden ist. Wieweit Weigel auf Friedell und Saßmann zurückge-

20 Kraus, ‚Von Nestroy-Bühnen‘ (Anm. 10). Der kleine Artikel steht im Rahmen der ‚Notizen‘ dieses Hefts der *Fackel*. Angesichts der Kürze des Beitrags gebe ich keine Seitenzahlen an.

21 Ebd., S. 40. Mit der Bonz'schen Ausgabe ist CG gemeint. Welcher Kritiker vom ‚Entwurf‘ geschrieben hatte, ließ sich nicht ermitteln. Dass *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* auch schon in der Rommel-Ausgabe vorlag, erwähnt Kraus nicht.

griffen hat, muss offenbleiben. Ganz unbekannt kann ihm diese Bearbeitung nicht geblieben sein, denn zu den Mitwirkenden der Salzburger Aufführung gehörte Gustav Waldau – und den Müllerburschen spielte der mit der Rolle seit 1926 vertraute Hermann Thimig.²² Zwischen 1964 und 1997 hat es zwei weitere Inszenierungen gegeben,²³ ferner 1960 eine Fernsehinszenierung der Weigel'schen Bearbeitung im deutschen, 1968 eine im österreichischen Fernsehen (deren Bearbeiter nicht genannt wird).

22 Friedrich Torberg, [Nestroy. Die Träume von Schale und Kern] (1952), in: ders., *Das fünfte Rad am Thespiskarren [1]. Theaterkritiken* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, [Bd. 4]), München 1966, S. 183 f. Torbergs Besprechung erwähnt die Fassung von 1926 nicht.

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

Buchbesprechungen

Stefan H. Kaszyński: *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur*. Aus dem Polnischen übersetzt von Alexander Höllwerth (Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur, Bd. 4). Frankfurt a. M.: Lang 2012. 312 Seiten. ISBN 978-3-631-62216-2. € 51,40.

2012 war das Jahr der Geschichten der Literatur Österreichs. Nach dem großen Kompendium von Krygleder (Praesens-Verlag) und dem noch umfangreicheren *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650* von Zeyringer und Gollner (StudienVerlag) liegt nun diese bewusst kurze Darstellung vor, die neben den anderen durchaus ihren Platz hat. 2013 soll noch eine Neuauflage der von Herbert Zeman herausgegebenen einbändigen Literaturgeschichte folgen.

Kaszyńskis Buch – das auch schwer greifbare polnische germanistische Forschung einarbeitet – österreichischen Lesern zugänglich zu machen ist sinn- und verdienstvoll; eine sonst durch sprachliche Barrieren verhinderte Außensicht auf die Literatur Österreichs stellt österreichische Gewichtungen in Frage. Aus der polnischen Perspektive erscheint z. B. ein Franz Theodor Csokor wichtiger als aus der österreichischen, zwei Ebner-Eschenbach-Novellen lassen sich anders lesen (S. 52 f.). Dass Martin Pollack sich an Ryszard Kapuściński geschult und ihn auch übersetzt hat, ist eine andere interessante Information aus polnischem Blickwinkel (S. 295). In der Perspektive dieses Buchs fehlt erstaunlicherweise der zweisprachige Taddäus Rittner (1873–1921).

Kaszyńskis Literaturgeschichte ist sehr am Kanon orientiert (was vielleicht der Grund für das Übergehen Rittners ist). Sie konzentriert sich auf die Würdigung der bedeutenden Autoren und Autorinnen in kurzen monografischen Abschnitten und übergeht die aus dem Kanon gefallenen, was für eine solche Übersichtsdarstellung sinnvoll ist. Sie vermeidet damit vorbildlich alle Periodenkonstruktionen und -etikettierungen. Überzeugend auch die am Schluss der Autorenkapitel oft angefügten Andeutungen zur Fortwirkung des jeweiligen Autors bei späteren Schriftstellern. Freilich erschwert dieses Vorgehen die Herstellung von Bezügen zur Geschichte des Landes und zu seinem Literaturbetrieb.

Leider geht Kaszyński von diesem Prinzip der Kanonorientiertheit ab, je näher er der Gegenwart kommt; hier hätten viele Namen wegbleiben können, hier macht sich auch stärker eine Tendenz zur Bildung von ‚Gruppen‘ bemerkbar. Die Darstellung der Literatur Österreichs nach 1945 gleicht sich, nicht unbedingt zum Vorteil des Buchs, den Mustern traditioneller Literaturgeschichten an und verfällt sogar dem vorher vermiedenen Laster der Literaturhistoriker, der Etikettierung, vor allem durch das großzügig verliehene Attribut „postmodern“.

Was die Charakterisierung der ‚österreichischen Literatur‘ betrifft, ist Ka-

szyński noch patriotischer als österreichische Literarhistoriker. Die Beziehungen zur deutschen Literatur kappt er fast völlig; und doch ist Grillparzer nicht ohne Schiller, Stifter nicht ohne Goethe, Hofmannsthal nicht ohne George zu denken, ist die Wirkung Schnitzlers an S. Fischer gebunden, die Kafkas an Kurt Wolff (der übrigens, S. 125, kein Kleinverlag war), die Polgars an die *Weltbühne* und noch die Kehlmanns an Rowohlt. Fast nebenbei wird allerdings ein interessanter Gedanke formuliert, den man für die Definition der ‚österreichischen Literatur‘ fruchtbar machen könnte, fruchtbarer als die leitmotivisch auftauchenden, doch kaum fassbaren ‚Österreich-Mythen‘: Die ‚österreichische Literatur‘ könnte aus jenen Werken bestehen, die „das kollektive Bewusstsein der Österreicher maßgeblich geprägt“ haben (S. 11 f.).

Neben ihren innovativen Ansätzen hat Kaszyńskis Literaturgeschichte auch ihre Schwächen: Sie begründet nicht, warum die Darstellung erst um 1820 beginnt (wofür einiges spricht), und gibt nicht einmal einen knappen Rückblick auf das, was vorher war. Das historische Umfeld wird erst in den Jahren nach 1945 in größerem Ausmaß berücksichtigt, aber selbst da eingeeengt: auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus; wichtige andere Umstände bleiben ausgeblendet, wie die Große Koalition; die Sozialpartnerschaft; die Modernisierungen der Kreisky-Ära; der Wandel der katholischen Kirche.

Kaszyńskis kleine Autorenmonografien, die in der Regel die Funktion einer ersten Orientierung recht gut erfüllen, schreiben manchmal Autorenklischees fest (z. B. bei Trakl). Ganz entgeht er dem Klischee auch sonst nicht, etwa wenn er Ingeborg Bachmann in einem „Nebelschleier“ schreiben lässt, „der typisch ist für Narrationen österreichischer Melancholie.“ (S. 280)

Auf Fragen des Stils und des Sprachgebrauchs geht Kaszyński überhaupt nicht ein, was gerade in Hinblick auf das Vorstadttheater, aber auch auf Thomas Bernhard oder Karl Kraus sehr bedauerlich ist. Analysen von Stil und Sprachgebrauch scheinen mir auch für die Bestimmung der Besonderheiten der Literatur Österreichs fruchtbarer als die Bezugnahme auf die Sprachphilosophie Mauthners und Wittgensteins.

Kleinere Unrichtigkeiten, etwa die Umstände von Brochs Verhaftung (S. 148) oder den von Pollack behandelten Philipp Halsmann betreffend, der nicht „damals“ (in den 1920er Jahren) ein bekannter Fotograf war, sondern es erst viel später wurde (S. 295), fallen nicht sehr ins Gewicht. Ärgerlicher sind die vielen falschen Namen: Kühnberger (S. 54), Ludwig von Fiecker (S. 103), Bertha Pappenheimer (S. 292), Publicius [!] Vergilius Maro (S. 149), Teufelbach (S. 275), Erwin Quido Kolbenheyer (S. 174), Balzac (S. 158; obendrein in einem Titel).

Nichts ist leichter als einer Literaturgeschichte vorwerfen, der eine fehle, der andere sei zu Unrecht aufgenommen. Warum Dörmann (S. 101) und nicht Jakob Julius David, warum Lernet-Holenia und Ilse Tielsch, warum nicht Elfriede Gerstl? (Vgl. auch Kaszyńskis Anmerkung auf S. 299.) Solche billigen Vorwürfe liegen mir fern – mit einer Ausnahme: Qualtinger und sein *Herr Karl*

dürfen nicht fehlen, wegen der Qualität des Werks wie wegen seiner Schlüsselstellung in der politischen und in der literarischen Entwicklung der Zweiten Republik. Eine zweite große Lücke in der aktuellen Literatur: einer der wichtigsten Texte zur ‚Abrechnung‘ mit der Vergangenheit, Josef Haslingers bedeutender Essay *Politik der Gefühle* (1987).

Die Behandlung des Wiener Vorstadttheaters beginnt mit einem knappen und nicht ganz exakten Rückblick auf das 17. und 18. Jahrhundert. Ins kurze Raimund-Kapitel haben sich kleinere Fehler eingeschlichen, auch insgesamt wird Kaszyński Raimund nicht ganz gerecht. Bei Nestroy bleiben ebenfalls wichtige Aspekte unerörtert, etwa die Sprachsatire (auf die Kaszyński höchstens indirekt mit Andeutungen auf das Aphoristische an den Possen zu sprechen kommt) und das Parodistische. Dass Nestroy lange vor Freud „in die Tiefe österreichischer Frustrationen und Komplexe“ hineinleuchtete (S. 45), glaube ich nicht; ihm geht es um den Hohn auf nicht nur österreichische sprachliche Verlogenheit. Wenn man an die prägende Nachwirkung des Vorstadttheaters denkt, scheint mir dieser Abschnitt fast etwas zu kurz.

Die eigentliche und leider große Schwäche des Buchs ist die holprige und leider nicht nur holprige Übersetzung (von Alexander Höllwerth). Falsche Genitive vom Typ „des jungen Gottfried Benns“ (S. 103) mag man ja tolerieren, auch, gelinde gesagt, originelle Wortschöpfungen („traditionsgeweihte Institution der Ehe“, S. 277); „Tschechien“ statt „Böhmen“ (S. 34 u. ö.) zeigt geringes historisches Wissen; blamabel (und sicher nicht von Kaszyński zu verantworten): Weinheber habe sich bemüht „*Sappho* von Horaz im Original [zu] lesen“ (S. 175). Vollends unzumutbar ist die wörtliche Übersetzung polnischer Terminologie in ähnlich klingende, aber im Deutschen nicht terminologische Fremdwörter („Narration“; „Prosaiker“; „Poem“; „literarischer Konjunkturalismus“, S. 88; „fabulares Erzählen“, S. 292; „neue Empfindsamkeit“, S. 237, statt des eingeführten Terminus ‚Neue Subjektivität‘). „Postmoderne Konferenz“ statt ‚Postmodernekonferenz‘ (S. 289) ist schon unverständlich.

Am schlimmsten: Titel werden rückübersetzt. An ihren Artikeln sollt ihr sie erkennen: das Polnische hat keine, weshalb sie in der polnischen Übersetzung der deutschen Titel fehlen. Der Übersetzer muss halt die Originaltitel nachschauen und darf nicht einfach willkürlich Artikel ergänzen. Brochs Text heißt *Völkerbundresolution*, nicht „Die Völkerbundresolution“ (S. 148), Cennettis Drama *Hochzeit* und nicht „Die Hochzeit“ (S. 231), Handkes *Wunschloses Unglück* heißt nicht zufällig nicht „Das wunschlose Unglück“ (S. 239); umgekehrt hat Kafka seine Erzählung *Die Verwandlung* und nicht „Verwandlung“ genannt (S. 122). Auf dem gleichen Weg wird Kraus’ „Nörgler“ zum „Pessimisten“ (S. 98). Die Reihe ließe sich fortsetzen. Was nützt eine Literaturgeschichte, deren Titelangaben man ständig überprüfen muss?

Ein Lektorat scheint es bei Lang ohnehin nicht zu geben.

Nestroy der Motivator!

Toni Traschitzker: *Die Fersehlotti*. Pforzheim: Frick Verlag 2013. 179 Seiten. ISBN 978-3-939862-25-3. € 14,80.

Lotti ist ein liebenswürdiges Mädels von 13 Jahren, das – wie viele seiner Freundinnen – gerne fernsieht. Verständlich, dass da eine „Karriere“ als Sternchen oder Star im TV als reizvoll erscheint. Bei Lotti weniger deshalb, weil sie vor ihren Klassenkameraden damit protzen wollte, sondern weil sie schon von jeher eine Schwäche für das Schauspiel hat. Trauen tut sie sich aber bisher nicht, selbst aktiv zu werden – ganz anders als zum Beispiel die vermeintlich viel hübschere, große, blonde und extrem extrovertierte Sandra. Lottis Chance taucht bei einem Besuch im Stadtpark auf, und zwar in Gestalt eines „Face-scouts“ vom Werbefernsehen, der Lotti in Aussicht stellt, unter Einwilligung ihrer Eltern als Hauptdarstellerin in einem Spot für die Möbelfirma EPO auftreten zu dürfen. Erstaunlicherweise sind die Eltern – ansonsten erweisen sich Mutter und Vater im Verlauf der Geschichte als sehr bodenständig, liebevoll streng und von derlei Faxen eher unbeeindruckt – begeistert davon, und Lotti geht zum Dreh. Doch sie ist und bleibt schüchtern und unsicher. Ihr Auftritt gerät in ihren Augen zum Desaster, denn sie stottert schrecklich, was die Werbefirma allerdings sogleich als besonderen „Gag“ in den Film einbaut. So sehr Lotti auch hofft, niemand möge den Spot sehen, so viele Nachbarn und Schulkameraden sehen ihn doch einige Zeit später im Vorabendfernsehen, und schnell wird Lotti zum Schulgespräch, allerdings nicht im positiven Sinn, denn neben dem Stottern entstellt die junge, hübsche Lotti auch ein übergroßes, dick ausgepolstertes Kostüm, das sie kugelrund erscheinen lässt. Lotti ist traumatisiert und will von der Schauspielerei nie wieder etwas hören, geschweige denn selbst spielen!

ABER WO BLEIBT BEI DEM ALLEN JOHANN NESTROY? Er wird eher zufällig zu Lottis Motivator beim Versuch, eine Wette zu gewinnen, und mit der Wette gewinnt sie letzten Endes noch viel mehr ...

Als zunächst negativer Anstoß zur Wette in den Ferien vor Ostern steht wieder der Werbespot. Lotti fühlt sich, seit sie wegen ihres moppeligen Outfits von Mitschülern gehänselt wird, zu kräftig. Da die Fastenzeit ansteht, wettet sie mit ihrer Mama, dass sie es in der Woche vor Ostern gleichzeitig schafft, dem geliebten Fernseher und den unter Jugendlichen beliebten Serien wie „Heinrich Töpfer“ (!) oder der „Girlie-Starparade“ zu entsagen und gleichzeitig mit Joggen den Kampf gegen die Pfunde aufzunehmen. Um nicht ganz ohne Mitstreiter dazustehen, gewinnt sie ihre liebenswürdige Tante als „Mitläuferin“, und gegen die Langeweile am Abend fängt sie an, im Bücherregal des Vaters zu stöbern. Hier kommt nun Nestroy ins Spiel. Da Lotti begeistert von Reimen ist und selber gerne Versen verfasst, bleibt sie nicht bei Musil oder Doderer hängen, sondern bei Nestroys *Einen Jux will er sich machen*. Schnell gewinnt sie die Charaktere lieb und verschlingt das Stück wie im Flug. Sie ist

beeindruckt von der Rolle Weinberls, der sich ihrer Meinung nach ganze Wortungeheuer merken muss. Auch den Lehrjungen Christopherl hat sie gern und überlegt für sich im Stillen, ob das wohl eine Rolle wäre, die sie bewältigen könnte. Gleich verwirft sie das wieder, aber wer weiß, ob da nicht ein Stein ins Rollen kommt ...? Der Humor Nestroys liegt ihr sehr, und so fällt es ihr leicht, die Nase ins Reclam-Heft zu stecken. Doch wie Lotti sagt, ist man vor allem gemeinsam stark, und die Tante Netti bringt Lotti am Tag zum Laufen im Stadtpark, während Nestroy sie abends zum Lesen bringt. Natürlich ist man im Stadtpark nicht allein, und bald trifft man immer wieder einen Jungen, der die beiden ungeübten Damen stets überholt. Der „Schreckschraub-Erich“ – wie er anfänglich tituliert wird, denn die zwei sind gehörig vor ihm erschrocken – stellt sich nach einer Weile als sehr netter Thomas heraus, mit dem Lotti – als die Tante Netti einmal nicht mit von der Partie sein kann – ins Gespräch kommt. Thomas ist Schauspieler in einer Laientheatergruppe des Stadtviertels, und das ist für Lotti natürlich aufregend. Zuschauen möchte sie schon gerne einmal, aber selber spielen? NIE! Als die Eltern erlauben, dass sie eine Probe des Theaters besucht, bringt das eine willkommene Abwechslung. Zunächst erscheint ihr der „Theaterbetrieb“ langweilig, denn man übt Laute sprechen und spielt gar keine richtigen Szenen. Aber schon beim nächsten Mal geht es in die Vollen, und Lotti erlebt mit, wie eine vom Regisseur selbst verfasste Komödie geprobt wird, die ihr so recht gefällt, da sie hier Anlehnungen an Nestroys Humor und seine witzigen Figuren entdeckt. Lotti ist schwer davon beeindruckt, dass ein Mädchen, das viel jünger als sie selber ist, auch zur Truppe gehört und – wenn auch zusammen mit seiner Mutter und in einer Rolle mit nur einem Satz – auftritt. Mutig! Es rattert und rumort in Lottis Kopf und auch ein bisschen im Herzen, denn Thomas ist wirklich nett! Unverhofft kommt bekanntlich oft, und so geht es auch Lotti. Die Premiere des Stücks steht bevor, da fällt die Darstellerin einer stummen, aber sehr wichtigen Rolle aus. Das ganze Unternehmen droht zu platzen. Nach vielem Hin und Her lässt sich Lotti zunächst für das Einspringen bei einer Probe und schließlich – denn sie spielt talentiert – mit Erlaubnis der Eltern für die Vertretung der Rolle einfangen. Und Lottis Geschichte wäre nicht Lottis Geschichte, wenn sie nicht noch durch eine kleine, zufällig entstandene Änderung, eine pantomimische Geste, die sie – ganz ungewollt dahin improvisiert – einbaut, das Publikum zusätzlich begeistert hätte!

Das Eis scheint gebrochen, denn Lotti schafft, was sie will, wächst über sich hinaus und gewinnt Selbstvertrauen. Aber mit der Schule ist es noch so eine Sache, denn die Häme der Schulfreunde wegen der Werbung im Fernsehen sitzt tief, und so bringt Lotti es nicht über sich, auch im Schultheater dabei zu sein, obwohl sie durchaus Lust dazu hätte. Ein zweites Mal verhilft das Schicksal in Form eines Ausfalls einer Schauspielerin und in Gestalt ihres Mathematiklehrers Herrn Lesnig Lotti zum Glück. Er – der schon immer Nestroy-affin war und seinen Schülern viel von ihm erzählt hat, wenn sich die Gelegenheit bot –

liebt das Theater und hat den Auftritt Lottis auf der Laienbühne erlebt. Er stellt die Verbindung zwischen Lotti und dem Schultheaterleiter her. Lotti lässt sich darauf ein, die komische Rolle zu spielen, allerdings unter der Bedingung, dass sie als die alte, schrullige Erbtante so geschminkt und aufgeputzt wird, dass ihre Mitschüler sie nicht erkennen. Wie zu erwarten glänzt Lotti zunächst unerkannt, denn sie hat sich nun schon richtig eingelebt auf den Brettern, bis sie beim Schlussapplaus – enttarnt wegen der verlorenen Perücke – doch als sie selbst dasteht und die Herzen der Zuschauer und die Ovationen der Mitschüler gewinnt.

Der Blick in Lottis Leben kann jungen Lesern wirklich Spaß machen, denn die Figur ist von Anfang an liebenswürdig und sympathisch gezeichnet. Man hat Vergnügen daran, Lotti zu begleiten und an sich selbst wachsen zu sehen. Zwar: die Story ist in ihrem perfekt konstruierten Aufbau nicht völlig glaubwürdig und Lottis „Tugendhaftigkeit“ eher nicht in diesem Maße wahrscheinlich. Es scheint, als wollte der Autor Toni Traschitzker mit dem jungen Mädchen, das eine brave Tochter ist, gern beim Osterputz hilft, immer bei den Eltern fragt, was es tun darf, und es schafft, sich mehr für einen Theatertext von Johann Nestroy als für das Fernsehen zu begeistern, ein Idealbild entwerfen. Dieses Ideal folgt strikt pädagogischen Prinzipien und ist schwer zu erreichen. (Lotti spendet natürlich auch den Wettgewinn eines zusätzlichen Taschengelds für einen wohltätigen Zweck – sehr löblich, aber eher unwahrscheinlich.) Beckmessern will ich als Kritikerin aber gar nicht, denn wie gesagt: Lotti kann einen mit ihrem pfffigen Humor und ihrer liebenswürdigen Art wirklich fesseln, und ist es nicht schön zu sehen, wie ein Teenie im Idealfall sein könnte? Auch gewinnt man ab dem Zeitpunkt, als Lotti bei den Proben zusieht, einen schönen ersten Eindruck davon, wie Theaterarbeit ablaufen kann. Man merkt, dass die perfekte Illusion, die zum Schluss für den Zuschauer entsteht, nicht von einer Probe auf die nächste zu erzielen ist, sondern lange und minutiöse Arbeit voraussetzt. Man erfährt, wie Komik auf der Bühne erzeugt wird und dass die kleinste Rolle – treffend gespielt und eingesetzt – den größten Effekt machen kann. Die Theater-Passagen sind wirklich ein Lesevergnügen! Und welcher Autor kam bis jetzt schon auf die Idee, den wunderbaren Johann Nestroy als Motivator für ein Mädchen zu entdecken, der es zum Lesen und zum Theaterspielen bringt und Anstöße fürs Leben gibt, eine selbstbewusste junge Dame zu werden?!

Valeska Weinrich

Berichte

Herr von Manker

Schon der Name klingt nach altem Nestroy'schem Bühnennadel. Tatsächlich handelt es sich um Gustav Manker, den großartigen Bühnenbildner und Regisseur, der sein Leben dem Volkstheater – dem ideellen wie dem realen „Wiener“ Volkstheater – gewidmet hat. In jungen Jahren, als er begann, es zu prägen, legte er noch auf das „von“ vor dem Namen Wert. Als Chef von „Wiens tapferstem Theater“, das – auch ohne roten Stern am Dach – seit je die Sache der Unterlegenen und Entrechteten verhandelte, hat er nicht nur Brecht gegen den von Weigel/Torberg ausgerufenen Boykott durchgesetzt. (Schade eigentlich, dass gerade heute davon so wenig geblieben ist!) Es ging ihm immer darum, „dass man sich einsetzt“ – nämlich: dass man SICH einsetzt!

Paulus Manker, sein Sohn, hat ein unglaubliches Talent, bewegende Momente zu erzeugen – nicht nur in großartigen Theateraufführungen, für die ihm stets die Bühne zu klein ist. Auch in ganz „schlichten“ Matineen oder Preisverleihungen (etwa wenn er die Nestroy-Preis-Laudatio auf seine Mutter Hilde Sochor hält). Als „enfant terrible“ verschrien, erwies er sich im März dieses Jahres zum 100. Geburtstag seines Vaters (* 29. März 1913) erneut als zärtlichstes Kind. Seine achtungsvolle, nie sentimentale Dankbarkeit schenkt jedem, der das Theater liebt, ganz gleich, wie alt oder jung er ist, die schönsten Erinnerungen.

Schon vor fünf Jahren hatte Paulus dem Gustav ein wunderbares, umfangreiches Buch gewidmet. Keine „Festschrift“, sondern ein echtes Theaterbuch, Chronik, Bilderbuch, Auseinandersetzung mit Zeit und Autoren und Darstellern in einem – ein Buch wie ein Theaterleben (und die ganzen 558 Seiten Großformat für wohlfeile 20,- Euro im Amalthea Verlag zu erwerben).¹

Nun also eine Matinee! Wir alle haben da schon schreckliche Dinge erlebt, Gestammel von solchen, die sich berufen fühlen, aber auch in zwei Stunden nicht zum Wesen ihrer Andacht finden! Ganz anders hier. Im Fluge vergangen, so viele kluge und witzige Zitate und Momente, die man festgehalten haben wollte! So viele schöne und typische Fotos und Filme, die eine ganze Ära umreißen! – Ja, aber für die *Nestroyana* wäre das Schnee von gestern – „schön, dass Sie da waren ...“! –, nur ein Punkt kann hier interessieren: Gustav Manker und Nestroy.

Dafür sind zwei Aspekte bemerkenswert: der konservative Gustav Manker war einer der geistigen Väter der vor 40 Jahren gegründeten Internationalen Nestroy-Gesellschaft – und der zeitlos-moderne Manker hat den Nestroy vor jeder „Volks-tümllichkeit“ bewahrt. Er hat ihm auch die „durchschlagende

1 Vgl. hierzu die Rezension von Jürgen Hein und Walter Obermaier in *Nestroyana* 30 (2010), S. 230–233.

Wirkungslosigkeit eines Klassikers“ erspart, die am Burgtheater gepflegt wurde (von der heute dort geübten vollkommenen Ratlosigkeit ganz abgesehen). Und er hat ihn gegen die Versüßlichung in Schutz genommen, die nur putzige Pointen abräumt, um jederzeit dem Abonnenten auf den Schoß zu kriechen.

Gustav Manker hat ein Nestroy-Ensemble um sich versammelt, wie es Nestroy selber gern gehabt hätte (und wahrscheinlich nie hatte): risikofreudig, nicht gefällig, um unbequeme Wahrheiten bemüht, nie sentimental. Wie er selbst, sarkastisch, klar und pur. Hilde Sochor sagte es ganz im Sinne der Internationalen Nestroy-Gesellschaft: Gustav Manker hat aus dem Possenschreiber, zu dem ihn das Theater allgemein verkommen hat lassen, wieder einen der größten österreichischen Dichter gemacht. Klassisch dazu seine Anweisung an die Schauspieler: „Redets so hochdeutsch, wie’s nur geht, wir sind eh wienerisch genug!“ (Da schließt sich wieder der Kreis vom Herrn von Manker zum Gustav Manker!)

Zehn Jahre seiner Direktion waren (natürlich nicht nur) von Nestroy dominiert, aber all die jungen, neuen österreichischen Autoren – Wolfgang Bauer und Peter Turrini, um nur die bleibenden zu nennen – wären ohne diese Affinität nicht zum Zuge gekommen. Nestroy hatte schon viel früher, ja, von Anfang an, Mankers Bühnennerv getroffen. Er hatte in ihm das Menschenbild geweckt, das er in „seinem“ Theater vor dem Publikum bloßlegen musste: skeptisch und zugleich liebevoll, brutal und zärtlich, gewissenlos und betroffen, sich in die gewagtesten Höhen schraubend und immer vom Absturz in die bitterste Selbsterkenntnis bedroht. So, und nur so, lassen sich aus jeder Szene, jedem Couplet wahrhafte Pointen schlagen. Es ist nicht nur für Nestroy-Freunde und -Kenner gut, sich das gelegentlich ins Gedächtnis rufen zu lassen, dazu ist jedes Jubiläum recht!

Peter Back-Vega

Salzburger Atelier Gespräch zu Johann Nestroys *Einen Jux will er sich machen und Lumpacivagabundus*

„Nein, was ’s Jahr Onkel und Tanten sterben müssen, bloß damit alles gut ausgeht –!“ , schließt Weinberl, der abenteuerlustige „Teuxelskerl“, in Nestroys Stück *Einen Jux will er sich machen* und lässt das Publikum bei allen Scherzen mit offenen Fragen zurück. Birgt die Komik Nestroys einen tragischen Kern? Nicht nur um dieser Frage nachzugehen, fanden sich WissenschaftlerInnen und Künstler am 15. April 2013 zu einem *Atelier Gespräch* im Salzburger Schauspielhaus zusammen. Anlässlich der Produktion von *Einen Jux will er sich machen* sollten im Gespräch neue Perspektiven auf Nestroys Werk eröffnet werden.

Sabine Coelsch-Foisner, die 2009 mit den *Atelier Gesprächen* eine Diskussionsplattform und Raum für Begegnungen zwischen Wissenschaft und künst-

lerischer Praxis begründet hat, übernahm die Moderation und führte die ZuhörerInnen durch einen anregenden Abend. Den ersten Teil der Veranstaltung bestritten die beiden Literaturwissenschaftler Jürgen Hein von der Universität Münster und Ulrike Tanzer von der Universität Salzburg, im anschließenden zweiten Teil kamen der Regisseur der Salzburger Produktion Robert Pienz, der Dramaturg Christoph Batscheider und der Schauspieler Albert Friedl mit den Vortragenden ins Gespräch.

Jürgen Hein, erfreut über die Möglichkeit, in Salzburg nicht über Mozart, sondern über Nestroy sprechen zu dürfen, nahm in seinem Vortrag wesentliche Aspekte zu Johann Nestroy, seinem Schaffen und besonders zu *Einen Jux will er sich machen* in den Fokus. Um dem Salzburger Publikum die historischen, gattungsgeschichtlichen und textgenetischen Kontexte vor Augen zu führen, umriss Hein zunächst die Entstehungsgeschichte der 1842 am Theater an der Wien uraufgeführten Posse. Wie die meisten Theaterstücke Nestroys beruht auch der *Jux* auf einer (englischsprachigen) Vorlage. Nestroy baute diese einaktige Farce *A Day Well Spent* von John Oxenford (1834) zu einer beim zeitgenössischen Publikum wie bei der Kritik gleichermaßen erfolgreichen, zu Lebzeiten etwa 160-mal aufgeführten vieraktigen Posse aus. Jürgen Hein verdeutlichte, dass es Nestroy darum zu tun war, in seinem Stück neben Alltagserfahrungen in der Zeit des Biedermeier auch Ansätze zum Begreifen dieser komplizierter werdenden Welt zu gestalten. In einer Epoche, die sich durch die Schlagworte Restauration, Josephinismus, beginnender Frührealismus, aufkommendes Industriezeitalter und sozialer Wandel umreißen lässt, stellt der *Jux* eine theatrale Überwindung der sozialen Misere dar und spiegelt die Merkmale dieser Zeit. Im Versuch, den Autor weltanschaulich und politisch zu verorten, betonte Hein die äußeren und inneren Bedingungen, die sich aus der Tradition des Wiener Volkstheaters ergaben, der sich Nestroy verpflichtet fühlte: Zu jenen Gegebenheiten gehörten neben Zensur und Theaterverträgen auch die künstlerische Intention des Autors sowie die gerade für Nestroy bezeichnende Synthese von Schauspieler und Dramatiker. Nestroys Theater nähert sich ohne moralisierende Tendenz dem Publikum. Spielwitz, Situationskomik und intellektuelle Heiterkeit unterhalten, und dennoch stellt sich die Erkenntnis der tiefgründigen Problematik des entfremdeten Lebens ein. Der Charakter der Posse liegt also wesentlich im „ernsten Spaß“, der nicht selten in der Aufführungstradition zu bloßer Gefälligkeit und platten Scherzen verkommt, wie es Hein an Leopold Lindtbergs Schule machender und verfilmter Inszenierung mit Josef Meinrad und Inge Konradi illustrierte.

Als wesentliches Merkmal der Posse *Einen Jux will er sich machen* hob Jürgen Hein die Ernsthaftigkeit der Komik Nestroys hervor, die sich unter anderem besonders im zweifelhaften Happy End zeige. Das ebenso übertrieben versöhnliche und damit ungläubwürdige Ende von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt* zeigt, dass das von der Konvention verlangte Happy End von Nestroy nur noch parodiert wird.

Ulrike Tanzer gab in ihrem Vortrag zu *Lumpacivagabundus* anlässlich der kommenden Inszenierung des Burgtheaterdirektors Matthias Hartmann im Rahmen der Salzburger Festspiele im Sommer 2013 einige Einblicke in die Besonderheiten des Stücks. Auch in dieser Zauberposse spiegeln sich, so Ulrike Tanzer, zeithistorische Bezüge, unter anderem die Verbreitung der Cholera, der vermeintlich drohende Weltuntergang durch Kometeneinschläge und die sich verschlechternde wirtschaftliche Situation in Österreich. Die überschwängliche Aufnahme des 1833 am Theater an der Wien uraufgeführten Stückes durch das Publikum und die positive Reaktion der Kritik sieht Tanzer in zwei Aspekten begründet: zum einen in der impliziten Auflehnung gegen das bürgerliche und gesellschaftliche System, zum anderen in den schauspielerischen Entfaltungsmöglichkeiten, die besonders die drei Handwerkerrollen – die Rolle des Knieriem sollte eine der Lebensrollen Johann Nestroys werden – bieten. Gerade anhand der „vazierenden Handwerksburschen“ Zwirn, Knieriem und Leim exemplifiziert sich eine der wirtschaftlichen und metaphysischen Krisenstimmung geschuldete Carpe-diem-Mentalität der Glückssuchenden, die ihr Schicksal mit Lotteriespiel in bessere Bahnen zu lenken versuchen. Ein Gegenbild zu den gesellschaftlichen und ökonomischen Umwälzungen entwirft ungefähr zur selben Zeit Ferdinand Raimund in seinen Zaubermärchen, die sich als Bezugspunkt und Vergleichsfolie für Nestroys *Lumpacivagabundus* eignen, wie Tanzer konstatiert. In den weiteren frühen, von der Forschung weniger berücksichtigten Stücken *Zu ebener Erde und erster Stock* oder *Die Launen des Glückes* und *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* oder *Die Träume von Schale und Kern* übernehmen Elemente des Zauberspiels wie Geisterwelt und allegorische Figuren noch wichtige Funktionen. Auch im *Lumpacivagabundus* besteht nach wie vor eine Zweiteilung der Handlungsebenen in ein weltliches, meist von den Inszenierungen dominant gesetztes Geschehen und eine reichlich komplizierte, mit menschlichen Problemen und Lastern versehene Feenhandlung. Doch deutet sich hier bereits der radikal gewandelte Blickwinkel Nestroys an, der ihn die Reichen und Mächtigen als Fädenzieher entlarven lässt. Das Konzept des Besserungsstückes wird im *Lumpacivagabundus* mittels der alle Wertigkeiten auf den Kopf stellenden Wette ad absurdum geführt, die das Liebesglück von Hilaris und Brillantine in der Geisterwelt nur zulässt, wenn die Menschen auf der Erde scheitern und unverbesserlich bleiben.

In der anschließenden Diskussion wurde die aktuelle Aufführungspraxis von Nestroys Stücken in den Mittelpunkt gestellt. Im Gespräch setzten sich die Mitwirkenden der Inszenierung von *Einen Jux will er sich machen* am Schauspielhaus Salzburg mit den Fragen nach Textbearbeitung, sprachlicher Nachrüstung, Bühnenausstattung, Figurenpsychologie und aktueller Umdeutung von Nestroys Stücken auseinander. Gerade in sprachlicher Hinsicht stellt Nestroy an Dramaturg und Regisseur wie auch an die Schauspieler hohe Anforderungen: So sind häufig einzelne Begriffe oder sogar ganze Bedeutungskomplexe in den Stücken für das heutige Publikum schwer verständlich, not-

wendige Streichungen müssen nicht selten hingenommen werden. Bezüglich einer neuen Deutung des Stückes beruft sich Robert Pienz darauf, Nestroys Texte auf ihre Doppelbödigkeit hin abzuklopfen – so misstraute er der überproportionalen Beförderung Weinberls zum Teilhaber und verfolgt in seiner Inszenierung den Ansatz, diese und die folgende Handlung als Traum zu verstehen. Wie vielschichtig auch die Figur des Weinberl angelegt ist, erläuterte Albert Friedl, der die Rolle im Salzburger Schauspielhaus gibt, und ermöglichte mit kurzen Kostproben Einblicke in die laufenden Proben.

Wie der Regisseur Robert Pienz betonte, erreichen Nestroys Stücke ihre volle Strahlkraft erst auf der Bühne, doch erwies sich an diesem gelungenen Abend die Begegnung zwischen WissenschaftlerInnen und Kunstschaffenden an der Schwelle von Theorie und Praxis als besonders gewinnbringend.

Magdalena Stieb und Lina Maria Zangerl

Nestroyanische GustostückerIn als Supplement in der Wienbibliothek

Über 45 Bände umfasst die HKA von Nestroys Werken bereits. 2012 wurde ihr Abschluss gefeiert. Man musste sich also etwas einfallen lassen. So lud die Wienbibliothek am 23. Mai 2013 zur Präsentation des Supplementbandes in ihre Räumlichkeiten. Sylvia Mattl-Wurm, die Hausherrin, Hermann Böhm, der ehemalige Leiter der Handschriftensammlung, Friedrich Walla und Walter Obermaier, die Herausgeber, führten das interessierte Publikum, welches sich in der Loos'schen Dreizimmerflucht dicht zusammengedrängte, in die Entstehung des vorläufig letzten Bandes ein.¹

Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen (1828)

Der Weltuntergangstag (1834)

Die schlimmen Buben in der Schule (1847)

Diese Originalhandschriften hatten zwischen der Feder Nestroys, die in manchem Fall ein Bleistift war, und der endgültigen Gebundenheit im nunmehr vorliegenden Supplementband eine sehr bemerkenswerte, oft schicksalshafte und über längere Zeit sogar kryptische Vergangenheit zu überstehen. Die fragmentarische Handschrift *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* konnte bei einer Auktion in Berlin erworben werden, die beiden anderen Autografen sind Schenkungen von John und Jane Kallir, den Nachkommen des bedeutenden Kunstsammlers Otto Kallir-Nirenstein, an die Wienbibliothek.

Friedrich Walla und Walter Obermaier haben sich in akribischer Hingebung dieser Handschriften angenommen. Sie sind den Beweggründen nachgegangen, die Nestroy bisweilen dazu gebracht haben könnten, Namen, Berufsbezeichnungen oder Formulierungen abzuändern. Die Anekdote Friedrich

¹ Vgl. die Besprechung von Herbert Herzmann in *Nestroyana* 33 (2013), S. 72–76.

Wallas, dass er auch den Nestroy'schen (Aus-)Radierungen im wahrsten Sinn des Wortes auf den Grund gegangen sei, zeigt die Begeisterung, mit welcher er sich diesen Handschriften widmete.

Aber es gilt nicht ausschließlich – um das schlecht beleumundete Wort „nur“ zu vermeiden – Friedrich Walla und Walter Obermaier zu danken! Karl Zimmel, unser enthusiasmierender Geschäftsführer, war und ist chronisch erfolgreicher Lobbyist in Sachen Subventionen und ein, wie wir uns wohl alle sehr gut vorstellen können, erfrischender und manchmal notwendiger (oder besser: notwendender) Impetus in der durchaus zeiteinnehmenden Entstehungsgeschichte der HKA einschließlich ihres Nachschlags.

Und dann zum Abschluss, aber auch schon vorher immer wieder zwischendurch: der Burgtheatraliker Robert Reinagl mit Georg Wagners feinfühligem Klavierbegleitung ... Nestroy-Couplets waren immer schon und sind es heute nicht minder ebenso Glanzpunkte wie Herausforderung. Robert Reinagl – es sei nebenbei erwähnt, im Alter Nestroys, als dieser erstmals den Willibald gab – hat diese Punkte mit seiner eindrucksvollen Präsenz und seinem mimischen Facettenreichtum in wahrlich erfrischem Glanz wiedererstrahlen lassen.

„[...] der gedeckte Tisch, das ist die schönste Gegend.“ (*Der Treulose, Stücke 10*, I, 16) Und in der französischen Küche bedeutet *Supplement* Nachschlag. Was wollte man mehr?

Johannes Nestroy

Internationale Nestroy-Gespräche 2013 in Schwechat bei Wien

Die 39. Internationalen Nestroy-Gespräche (2. bis 6. Juli 2013) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) nahmen unter dem Motto „Gerechtigkeit ist das erste [...]“ (*Das Mädl aus der Vorstadt*) den Komplex „Irdische, himmlische und poetische Gerechtigkeit bei Nestroy und Raimund“ in den Blick. Dabei wurden nicht nur ein komplexes Forschungsfeld, sondern auch eine aktuelle soziale Problematik aufgegriffen. Ein paar Bemerkungen zur Einführung:

Befragt werden sollen das Verhältnis von Literatur und Recht, Kriminalität und Literatur, Rechtsfälle in der Literatur und Literatur als Rechtsfall, Ethik und Ästhetik in der Literatur und auf dem Theater, die „Gerichtbarkeit der Bühne“ (Schiller) und die Komödie als „Tribunal“, schließlich auch der Komplex Theatergesetze, Urheberrecht, Zensur und Theaterpolizei, um nur einige Brennpunkte zu nennen.

Nestroy war kein „Dichterjurist“, aber doch durch seinen Vater und sein eigenes juridisches Studium geprägt. Als Schauspieler, Autor und Theaterdirektor wurde er „straffällig“ und hatte – als „Täter“ und als „Opfer“ – mit Polizei und Justiz, Recht und Gesetz zu tun. In vielen seiner Possen geht es um Gerechtigkeit, Strafe und Bewährung. Delikte, Verbrechen, Rechtsbruch sind in der Posse „systembedingt“ und gattungskonform. Eine Auflistung

der Vergehen nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch oder dem Strafrecht wäre wenig aufschlussreich, wichtiger ist das Motiv als dramatisches Movens mit gesellschaftlichen Implikationen. Zumeist gibt es eine „Possengerechtigkeit“: ein Happy End mit der Wiederherstellung der „gestörten“ sozialen Ordnung sowie Bestrafung, Begnadigung, Vergebung oder Amnestie für reuige Bösewichte oder unrechtmäßige Abenteurer, nicht selten mit einer Hochzeit als „verdienter“ Strafe – auch ein Instrument ausgleichender Gerechtigkeit.

„Negative“ Volksfiguren, Intriganten und Störenfriede wie Nebel, Johann, Rochus, Puffmann, vielleicht auch Vincenz, werden in ihrer Unverbesserlichkeit vorgeführt, ihre „Resozialisierung“ erscheint fraglich. „Positive“ Volksfiguren wie Kasimir oder Peter Span erscheinen als „Rächer“ (so auch der Entwurfstitel von *Heimliches Geld, heimliche Liebe*). In solchen Possen erleben wir die geglückte Verbindung von privaten und öffentlichen „Rechtsfällen“. Besonders in den Stücken vor und nach der Revolution von 1848 hat Nestroy die – auch philosophische – Problematik von Recht und Rechtsprechung aufgegriffen.¹ Raimunds Märchenwelt und Nestroys Possenwelt spiegeln auf ihre spezifische Weise Recht und Gewalt (familiare, körperliche, psychische, ökonomische, politische) und fordern das Publikum auf, zwischen poetischer und realer Gerechtigkeit zu differenzieren.

Martin Stern (Basel, CH) führte mit „Dreimal poetische Gerechtigkeit: Beethovens *Fidelio*, Raimunds *Alpenkönig* und Nestroys *Mädl aus der Vorstadt*“ in die Problematik des Rechtsbegriffs vor dem christlichen Hintergrund und im historischen Wandel ein und wies auf die fortschreitende Säkularisation hin; bei Raimund agiere noch eine höhere Macht, während bei Nestroy die Transzendenz fehle. Hier erhält schließlich jeder ‚sein‘ Recht bis hin zur Selbstgerechtigkeit und Selbstjustiz. Dem Hinweis auf Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher* wäre nachzugehen.

Yvonne Nilges (Heidelberg und Eichstätt, D) untersuchte Recht und Witz in Nestroys theatraler Rechtswelt, in der eine humoristische Nemesis herrsche und der Witz als Kunst des Zusammendenkens von Widersprüchen fungiere. Sprachwitz und Rechtssprache überlagern sich, wobei sich Nestroy auch als Kommentator der Rechtssituation seiner Zeit – besonders 1848/49 – zeige. Diskutiert wurde auch der Zusammenhang mit Nestroys Schicksalsbegriff, der auch schon früher Gegenstand von Nestroy-Gesprächen war.²

Alice Le Trionnaire-Bolterauer (Graz, A) übertrug ein Modell der Ritualforschung (Dreischritt: Krise – Chaos – Wiederherstellung der Ordnung) auf gesellschaftliche Vorgänge in Raimunds und Nestroys Stücken, wobei die Happy Ends Wiederherstellungsinstallationen seien. Bei Nestroy bleibe allerdings die „Unordnung“ auch am Ende bestehen.

Auch Johann Sonnleitner (Wien, A) betrachtete mit „Unbestimmte Ord-

¹ Vgl. auch den Abschnitt „Polizei – Justiz – Räuber – Gesetz“ in *Stücke 28/II*, 122–126.

² Vgl. Jürgen Hein / Karl Zimmer, „*Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an ...*“. *30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche*, Wien 2004.

nung‘ und ‚poetische Gerechtigkeit‘ in Nestroys *Lumpacivagabundus*-Komplex“ den Ordnungsdiskurs, vor allem „Ruhe und Ordnung“ als obrigkeitsstaatliche Formel im Vormärz. Die Verbindlichkeit der „verordneten“ Ordnung – wie im „Besserungsstück“ üblich – wird bei Nestroy unterlaufen. Er treibe ein subversives Verwirrspiel mit dem Reich der Unordnung, wobei sich auch ein Zusammenhang mit dem Gerechtigkeitsverständnis im Kontext der Veränderung sozialer Verhältnisse ergibt.

Henk J. Koning (Putten, NL) zeigte, wie Nestroys Figuren Rechtsempfinden und Gerechtigkeitsgefühl artikulieren, und öffnete den Blick auf den Bildungsdiskurs.

Marion Linhardt (Bayreuth, D) griff das Problem der sozialen Wirksamkeit von Theater auf und erörterte „theaterästhetische Überlegungen“ zu Denis Diderots Comédie *Le Père de famille* und Nestroys *Das Mädsl aus der Vorstadt*. Im Kontext der Theorie Diderots und seiner Einführung eines „genre sérieux“ stellt sich die Frage, ob auch Nestroy „Einfühlung“ und „Mitleid“ sowie eine moralische Wirkung im Auge hatte.³ Linhardt forderte, Nestroy aus internationaler Perspektive neu zu lesen, um seine Komplexität zu erkennen.

Reinhard Urbach (Wien, A) gab unter dem Titel „Von Schnoferl und Naderer. Agenten in der österreichischen Literatur vor und nach 1848“ einen Überblick über „Geheimdienst“ und Agentenwesen seit Josef von Sonnenfels’ *Grundsätze der Polizey, Handlung und Finanz* (1769–1776) und erinnerte an Charles Sealsfields Äußerungen über das Spitzelwesen (*Austria, as it is*). Er analysierte Rolle und Funktion der Informanten, Denunzianten, Schnüffler in der „Überwachungsgesellschaft“ an prägnanten Beispielen (u. a. Friedrich Wilhelm Hackländer, *Der geheime Agent*; Sigmund Schlesinger, *Der Hausspion*; Anton Langer, *Der alte Narr. Ein Wiener Polizeieroman von 1848*) und zeigte, wie auch Nestroy die Thematik in *Das Mädsl aus der Vorstadt* und *Frühere Verhältnisse* theatralisierte.

Ein wesentliches Instrument der Überwachung waren Buch- und Theaterzensur. Die Buchzensur verbot allein im Zeitraum zwischen 1830 und 1848 170 französische Theaterstücke (u. a. Delavigne, Dumas, Victor Hugo, Scribe), wie Norbert Bachleitner (Wien, A) mit Blick auf die von ihm erstellte Datenbank (<http://www.univie.ac.at/zensur>) ausführte. Die Gründe für die Verbote erläuterte er an Balzacs *Vautrin* und an *Les Mississipiens* von George Sand.⁴

Die Diskussion der Referate mündete in eine Gesprächsrunde mit Statements von Walter Pape (Köln, D): „Hinrichtungen und Hochzeiten: Das Ende

3 Vgl. auch Nestroys Kommentar zum Zensurakt zu *Mein Freund, Stücke 30*, 450–461, und *Dokumente*, 104.

4 Vgl. Norbert Bachleitner, ‚Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert‘, *LiTheS*, Nr. 5, November 2010, S. 71–105 [http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_05.html]; ders., ‚Die Zensur der Habsburger. Zur Datenbank der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher‘, in: *Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher*, hg. von Bernd Kortländer und Enno Stahl, Bielefeld 2012, S. 255–267.

der weltlichen Gesetze“, und Johann Hüttner (Wien, A): „Gerechtigkeit und Recht in der Theaterrealität: Das Ende der poetischen Gerechtigkeit hinter der Bühne“. Es wurde deutlich, dass in der fiktionalen Komödienwelt Nestroys die „poetische Gerechtigkeit“ ins Zwielficht gerät und auch die realen Theaterverhältnisse alles andere als von Recht und Gerechtigkeit bestimmt wurden (u. a. ‚Nützlichkeit‘ der Zensur; Theatergesetze; Verträge und Abhängigkeiten), was Nestroy übrigens auch theatralisch verarbeitete.⁵

Im Kontext der Schwechater Aufführung (Inszenierung: Peter Gruber) von *Die beiden Herrn Söhne* (1845) ging es um einen weiteren Schwerpunkt der Gespräche: um ‚richtige‘ Erziehung einerseits und „Bildungsverweigerung“ andererseits als gesellschaftliche Prozesse, die in der Literatur spätestens seit dem „Bildungsroman“ und seiner Negation, Auflösung oder Dekonstruktion gespiegelt werden.

W. Edgar Yates (Exeter, GB) führte unter dem Titel „Nestroy’s neueste Posse trägt fast alle Fehler zur Schau, die wir an unseren Volksstücken beklagen“ in den Entstehungs- und Wirkungskontext des Stückes ein (u. a. Vorwurf der „Gemeinheit“, Posse-Vaudeville-Volksstück-Diskussion) und nannte einige Gründe für den unerwarteten Misserfolg. Die Posse wurde bis heute nicht mehr gespielt und erfuhr nun in Schwechat eine Wiederbelebung, für die Yates schon in der HKA plädiert hatte.⁶ Die Schwechater Inszenierung löste dies mit einer geglückten Kürzung und Verdichtung (vieraktige und nie aufgeführte fünftaktige Fassung) in einer Modernisierung ohne große Eingriffe, mit den drei charakteristischen Couplets in einer heutigen musikalischen Interpretation, die das Stück „teilweise erschreckend aktuell erscheinen“ lässt.⁷

In der Sektion „Funde, Fragen, Berichte“ fragte Kerstin Hausbei (Paris, F), was von Nestroy bleibe, wenn *Der Talisman* in ein stummes Spiel übertragen werde, wie in Marcel Marceaus Mimodram *Les trois perruques* (1953).⁸ Anhand erstmals präsentierter Dokumente und im Kontext von Medienwechsel und Kulturtransfer erläuterte sie die Vorgehensweise des Pantomimen, der Handlungen und Gebärden in seine ‚Sprache‘ übersetzt, ferner Figuren spaltet und fusioniert, wobei die Tiefenstruktur der sozialen Konstellationen und die symbolische Ebene Nestroys erhalten bleiben.

Julius Lottes (Wien, A) öffnete eine neue Sicht auf Adolf Bäuerle, in dessen Possen *Die Bürger in Wien* (1813) und *Der Fiaker als Marquis* (1816) er ein subversives Element herausarbeitete, welches das Publikum angesichts der

5 Vgl. Jürgen Hein, „Aus’n Begeisterungstempel in’s schnöde Wirtschaftsleben“ oder „Bretter- und Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt“ als Geschäft und Profession. Johann Nestroy und sein Theater“, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 23–42.

6 Vgl. auch *Stücke* 22, 2 und 199.

7 Vgl. Peter Grubers Überlegungen im Programmheft der Schwechater Aufführung, S. 10.

8 Vgl. Kerstin Hausbei, „Nestroy en version muette: le mimodrame *Les trois perruques* de Marcel Marceau en 1953 à la Comédie des Champs-Élysées“, *Austriaca* No. 75, 2012 [2013], in Druck.

öffentlichen Kommunikationssituation und der Anspielungskultur zum Gegenlachen herausforderte. In der Diskussion wurde aber auch die Subversivität des patriotischen Bäuerele bezweifelt.

Matthias Mansky (Wien, A) wandte sich gegen eine einseitige Kanonisierung des Wiener Volkstheaters, die Fortschreibung der These vom „Niedergang“ und regte die Digitalisierung eines größeren Textkorpus an.⁹ Anton Langers Posse *Die Mehlmesser-Pepi* (1857) zeige, wie didaktische und patriotische Momente sowie Anspielungen auf die aktuelle Zeitwirklichkeit in das Unterhaltungstheater integriert werden, das als Reflexionsmedium politischer und sozialer Verhältnisse dient. Allerdings könne die Entpolitisierung nach 1850 nicht geleugnet werden.

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A) präsentierte einen Fund aus der Innsbrucker Zeitschrift *Der Scherer*. Das Blatt, das völkische und antiklerikale Positionen vertrat, brachte 1901 eine Nestroy-Nummer heraus, in der der Dramatiker als Vertreter des „eigentlichen Wesens des Wiener Volkstums“ bezeichnet wird.

Beatrix Müller-Kampel (Graz, A) berichtete über Raimund- und Nestroy-Texte im Puppentheater des 19. Jahrhunderts (Theatersammlungen Dresden und Köln).

Matthias Schleifer (Bamberg, D) deutete die Nestroy-Rezeption des österreichischen Philosophen Paul Feyerabend (1924–1994), der Nestroy bewunderte und in ihm ein Vorbild für eine nicht-intellektuelle Darstellungsweise sah.

Johann Lehner (Wien, A) stellte den elektronischen Index zu Nestroys Stücken und Briefen auf der Basis der Haupttexte der HKA (1977–2012) vor, erklärte den Ertrag für die Forschung und wies auf Verknüpfungsmöglichkeiten hin. Wünschenswert wäre auch die Einarbeitung der Nestroy-Texte in den kritischen Apparaten der Ausgabe.

Die Exkursion, von Walter Obermaier (Wien, A) eingeleitet, führte durch die Ausstellung des Wien Museums „Wiener Typen – Klischees und Wirklichkeit“. Der Direktor des Museums und zugleich Kurator der Ausstellung, Wolfgang Kos, stellte die im Wiener Volksleben und Theater sowie in Raimunds und Nestroys Stücken vorkommenden Figuren (Barometermacher, Aschenmann, Harfenist, jüdischer Hausierer u. a.) und ihr Fortleben bis in die Gegenwart dar.¹⁰

Einen Ausklang bot die von Musikbeispielen begleitete Vorstellung des „Vereins zur Pflege und Weiterentwicklung historischer Theaterpraxis“ (www.des-is-klassisch.at).

Jürgen Hein

9 Vgl. auch Jürgen Hein, „Spieltexte des Wiener Volkstheaters: Von der Handschrift zum „Manuskriptdruck“, in: *Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft*, hg. von Anne Bohnenkamp-Renken (Beihefte zu *editio*, Bd. 35), Berlin, Boston 2012, S. 91–97.

10 *Wiener Typen – Klischees und Wirklichkeit*, Katalog der 387. Sonderausstellung des Wien Museum, Wien 2013.

Die Internationale Nestroy-Gesellschaft gratuliert ihrem Präsidenten Prof. Dr. Heinrich Kraus zum 90. Geburtstag am 21. August 2013

Eine kleine Abordnung der Vorstandsmitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimundgesellschaft besuchte Ende August ihren Präsidenten an seinem Sommersitz am Wolfgangsee. Mit einer Torte der Bad Ischler Hofbäckerei Zauner konnten wir unsere sehr persönlichen Gratulationen schmackhaft zum Ausdruck bringen.

In einem erbaulichen Gespräch ließ Kraus uns an einigen Höhepunkten und Schicksalstagen seines unermüdlichen Einsatzes für die österreichische Kulturszene teilhaben. Er hatte miterlebt, als 1945 Burgtheater und Staatsoper der Zerstörung zum Opfer fielen: „Im Burgtheater saß ich im zweiten Keller, als die Fliegerbombe eingeschlagen hatte, und bei der Oper kam ich gerade zurecht, um zusammen mit Karl Böhm wenigstens noch Notenmaterial zu retten, bevor das Haus in Flammen stand.“

Nach dem Ende des Krieges sagte Burgtheaterdirektor Raoul Aslan zu dem jungen Volontär Heinrich Kraus: „Lieber Freund, du kannst entweder deinen Doktor machen – oder am Burgtheater bleiben. Beides ist nicht möglich.“ Kraus befolgte diesen Rat aber nicht und lebte mit diesem Gedanken bis zum Tag seiner Promotion 1948. Damals wurde auch Helene Thimig auf ihn aufmerksam: „Ich habe soeben die Direktion des Reinhardt-Seminars übernommen, wollen Sie mein stellvertretender Direktor werden und zugleich einen Lehrauftrag übernehmen?“ – Er wollte, und nebenbei konnte er auch dem vor der Verschrottung geretteten Nestroy-Denkmal, nun vor dem Reinhardt-Seminar, einen würdigen Platz verschaffen. Später war es wieder Kraus, der für dieses Denkmal am Beginn der Praterstraße, nahe dem leider zerstörten Carltheater, einen endgültigen Standort durchsetzte.

Dann holte der aus Amerika heimgekehrte Ernst Haeusserman Kraus als Assistenten in die Kulturabteilung der amerikanischen Botschaft. Weitere wichtige Stationen waren die Direktion der Philharmonia Hungarica und der Posten des Chefdisponenten an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Hier lernte Kraus seine leider kürzlich verstorbene Frau, Kammersängerin Margareta Sjöstedt kennen.

1961 holte Haeusserman Kraus zurück ans Burgtheater. Haeusserman: „Professor Heinrich Kraus war zuerst mein persönlicher Referent und dann nach Reif-Gintl Verwaltungsdirektor des Hauses. Kraus hat in dem Team eine sehr wesentliche Rolle gespielt, und manches Erfolgreiche, das mir in die Schuhe geschoben wurde, wäre ohne ihn nicht durchzuführen gewesen, nicht zuletzt die Welttournee des Burgtheaters, die er meisterhaft organisiert hat.“ Dieses epochale Ereignis begann mit Gastspielen des Burgtheaters im Herbst 1967 in Paris, Straßburg und München. Die Tournee erreichte ihre Höhepunkte mit Gastspielen in Israel (Haifa, Tel Aviv, Jerusalem, Petach Tikwa), in den USA (New York, Los Angeles), in Japan (Tokio, Osaka), in Luxemburg und

in Belgien (Brüssel, Antwerpen) sowie mit der Teilnahme am Holland-Festival und Aufführungen in Amsterdam, Den Haag, Eindhoven, Rotterdam und Arnheim.

1977 folgte Kraus Haeusserman an das Theater in der Josefstadt, wo er nach dessen plötzlichem Tod die Direktion übernahm, eine Situation, die sich nach Boy Goberts überraschendem Ableben 1986 wiederholte. Als Vorsitzender des Stiftungsbeirates der Theater in der Josefstadt Privatstiftung wirkt Kraus bis heute als „guter Geist“ an diesem traditionsreichen Haus.

1990 wurde Kraus zum Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft gewählt, die seither zusammen mit der Raimundgesellschaft zu einem fruchtbaren Feld seiner „Ermöglicher-Begabung“ geworden ist. Unter seiner Präsidentschaft wurde die Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe abgeschlossen und eine ebensolche für Raimund gestartet. Die Buchreihen „Quodlibet“, „Bilder aus einem Theaterleben“ und vieles mehr werden von Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus mit viel Kraft und Liebe unterstützt und gefördert.

Zu seinem 90. Geburtstag gratulieren wir und verneigen uns in dankbarer Bewunderung.



Gottfried Riedl

Nachruf auf Oskar Pausch (1937–2013)

Die Internationale Nestroy-Gesellschaft bedauert den Verlust des geschätzten Freundes, Kollegen und langjährigen Vorstandsmitglieds Oskar Pausch. Mit Oskar Pausch ging ein außergewöhnlicher Wissenschaftler, Forscher, Lehrer und Dichter von uns. Der habilitierte Altgermanist prägte auf besondere Weise das Wiener Kulturleben, er engagierte sich vor allem dafür, dass sich die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek als eigenständiges Bundesmuseum etablierte. Damit verfügte endlich auch die Theaterstadt Wien über ein eigenes Museum zum Thema Theater.

Pausch, 1937 in St. Pölten geboren und in Mariazzell aufgewachsen, studierte Germanistik und Psychologie in Wien und absolvierte neben dem Studium eine handwerkliche Ausbildung im Siebdruck. 1962 wurde er zum Dr. phil. promoviert, zwischen 1969 und 1979 leitete er die Bibliothek am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, 1979 wurde er zum Direktor der Österreichischen Theatersammlung bestellt.

Wie schon erwähnt war Pausch maßgeblich an der Einrichtung der Theatersammlung als eigenständiges Bundesmuseum beteiligt, das seit 1990 Österreichisches Theatermuseum heißt und im selben Jahr ins Palais Lobkowitz einzog. Pausch baute die Sammlungen auf und entwickelte diese weiter, etwa die Kostümsammlung, die Sammlung an Bühnenbildmodellen, an Handschriften und Nachlässen sowie Fotos und Handzeichnungen. Zugleich sorgte er für wachsende Publizität und wertete die vorhandenen Bestände wissenschaftlich aus. So erschien etwa 1995 der Band *Geheimnis der Schöpfung*, der die Autografensammlung Stefan Zweigs im Theatermuseum vorstellt. Im Jahr 2001 veröffentlichte Pausch die Edition *Rebellakatzenthier und Artilleriehund. Die Affäre Adele Sandrocks mit Alexander Roda 1900/1901. Mit einer Edition sämtlicher Korrespondenzen*, die große Aufmerksamkeit erlangte.

Pausch leistete Pionierarbeit im Bereich von Kulturgeschichtsschreibung und Quellenforschung, er bereicherte mit seinen über 100 Veröffentlichungen die österreichische Theaterhistoriografie. Er gab zahlreiche Studien und Ausstellungskataloge heraus, darunter Publikationen über die Bühnenbildner Erni Kniepert, Caspar Neher, Pantelis Dessyllas, den Maler Hans Fronius, über die Tänzerin und Kabarettistin Cilli Wang, den vielseitigen Theaterschaffenden Herbert Lederer, über Hugo von Hofmannsthal oder den Begründer der Theatersammlung Joseph Gregor, um nur einige zu nennen. Vor zwei Jahren erschien schließlich der umfangreiche Band *Die Pokornys* (in der Reihe „Bilder aus einem Theaterleben“ der Internationalen Nestroy-Gesellschaft), der sich als wesentlicher Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts versteht.

Pausch widmete sich stets Desideraten der österreichischen Theater- und Kulturgeschichte, er engagierte sich für schwierige Fragen, insofern schwierig, als seine Erkenntnisse oft mit mühsamer Quellenrecherche, Transkriptions-

und Interpretationsarbeit verbunden waren. Mit unglaublicher Energie, quer- und zugleich vorausdenkend wirkte er auch unermüdlich als Lehrer; er begeisterte zahlreiche Schüler für altgermanistische Themen und engagierte sich bis zu seinem Tod im Bereich der Wissensvermittlung. So initiierte er 2012 ein Forschungsseminar zusammen mit dem Vizedekan der Universität Wien und Vorstand des Institutes für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Stefan Hulfeld und der Verfasserin. Pausch machte damals auf einen inhaltsreichen, bislang nicht ausgewerteten Bestand aus der Direktionszeit von Burgtheaterdirektor Heinrich Laube (1849–1867) aufmerksam und unterstützte die Studierenden, so dass am Ende eine ausgezeichnete Diplomarbeit sowie viele wertvolle Seminararbeiten und ein wichtiges Bestandsverzeichnis aus dem Seminar hervorgingen.

Oskar Pausch war aber auch selbst schriftstellerisch tätig, 1996 erschien der Lyrikband *AEIOU*, in dem er Bezug auf die patriotische Auslegung der fünf Vokalsymbole nimmt, und auch 2001 orientierte er sich bei der Herausgabe seines Gedichtbandes *Quodlibetanische Hausratsche* an der gleichnamigen literarisch-musikalischen Kunstform des Quodlibet. Sie soll daran erinnern, wie im Spätmittelalter Bruchstücke bekannter Texte potpourriartig aneinander gereiht wurden.

Pausch engagierte sich in der Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS), deren Präsident er von 1988 bis 1992 war. Mit vielen Ideen und hochambitioniert bereicherte er auch als Vorstandsmitglied die Internationale Nestroy-Gesellschaft.

1978 erhielt er den Förderungspreis des Landes Niederösterreich, 1997 wurde er mit dem Großen Ehrenzeichen der Republik Österreich ausgezeichnet.

Oskar Pausch hat Wien bereichert, erheitert, erweitert und Utopien entwickelt. Dafür danken wir ihm.

Julia Danielczyk

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Stücke 1

59/17 statt: Habhaftwerdung
 lies: Habhaftwerdung

Stücke 7/I

13/2 statt: REGINE
 lies: REGINA
 129/14 statt: Beleidung,
 lies: Beleidigung,

Stücke 9/II

385/19 statt: *MERIDON*: „vielleicht von Meridion, ‚der Südliche‘;
 Goldfuchs leistet sich den Luxus ausländischer Köche“
 (Hein 1978).
 lies: *MERIDON*: ein Gericht von zartem eingemachten Fleisch,
 Geflügel, Fisch, ferner ist ein Reis-Meridon belegt; vgl.
 Richard Reutner, ‚Meridon. Zur Herkunft eines Sito-
 noms‘, in: *Linguistica culinaria*. Festgabe für Heinz-
 Dieter Pohl zum 70. Geburtstag, hg. von Hubert Berg-
 mann und Regina M. Unterguggenberger, Wien 2012,
 S. 353–371.

Stücke 16/I

40/18 statt: unterträglicher
 lies: unerträglicher

Stücke 17/I

83/2 statt: FALK
 lies: FALCK

Stücke 17/II

108/14 statt: 69/12–20, 69/2.
 lies: 69/12–20, 69/22 f., 69/25–27, 69/30–70/2, 70/4–19,
 70/21–24, 70/27–71/2, 71/9–85/20, 88/8–97/17.

Stücke 20

- 19/9 statt: Fünfundfünzig
 lies: Fünfundfünzig
- 190/19 statt: sich darstellen
 lies: s i c h darstellen
 [zu dieser Passage siehe auch *Nachträge I*, 252]

Stücke 22

- 195/3 v. u. statt: geflügtes
 lies: geflügeltes

Stücke 24/II

- 58/11 statt: FILLNER
 lies: FILNER

Stücke 33

- 37/5 statt: sind sie
 lies: sind Sie

Stücke 35

- 22/20 statt: Uns so
 lies: Und so

Stücke 37

- 12/24 statt: Gebursort
 lies: Geburtsort

Sämtliche Briefe

- 45/2 statt: bis 1847.
 lies: bis 1843.
- 303/18 statt: {Waitzer}
 lies: Wache
- 315/2–4 statt: Laucher) wurde vermutlich am 13. November 1809
 geboren, obwohl auch der 13. September 1809 als Ge-
 burtsdatum angegeben wird.
 lies: Laucher) wurde am 13. November 1809 geboren.

409/14 statt: Waitzer, Josef
 lies: Wache, Josef

Nachträge II

21/8 v. u. statt: Was ist die Jungfrau?
 lies: Was ist der Jungfrau?
 331/30 statt: allweit
 lies: allweil

Register

280/22 statt: Wache ({Waitzer}), Josef
 lies: Wache, Josef

Ergänzungen

X/18 statt: 2001
 lies: 2000
 87/11 statt: Schusters) in
 lies: Schusters in

W. E. Y.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2013

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Burgtheater)

Der Talisman (Akademietheater)

Tannhäuser (Volksoper)

Internationale Nestroy-Gesellschaft &
Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat

Ankündigung (Call for Papers)

40. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2014

1. bis 5. Juli 2014 in A-2320 Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

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

Grenzüberschreitungen

Mit dem Schwerpunktthema wollen die Gespräche den vielfältigen Grenzüberschreitungen Nestroys im Kontext des Wiener Volkstheaters wie auch der internationalen Dramatik nachgehen. Dabei soll der Blick auf den Bruch mit Normen und Konventionen, den Umgang mit dem „Fremden“ sowie auf das Überschreiten und Unterlaufen von ‚Vorschriften‘ (u. a. Gattungsnormen, Theaterkonventionen, Zensur, Theaterkritik, Publikumsgeschmack) neue Perspektiven auf das Verhältnis von „Lokalität“ und „Internationalität“ öffnen.

Ferner sind Beiträge erwünscht, die – auch im Sinn von „Grenzüberschreitungen“ – nach dem literatur- und theatergeschichtlichen Forschungsbeitrag fragen, den die Internationalen Nestroy-Gespräche über vier Jahrzehnte hinweg geleistet haben.

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

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch einer Aufführung der 42. Nestroy-Spiele Schwechat stehen.

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

Vorschläge für Referate und Programmgestaltung werden bis zum **30. November 2013** erbeten an:

Univ.-Prof. em. Dr. Jürgen Hein: juergen.hein@nestroy.at

Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer: ulrike.tanzer@sbg.ac.at

Bei Angeboten für Referate (30 Minuten + 10 Minuten Diskussion) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten. – Referentinnen und Referenten erhalten voraussichtlich freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums.

Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2014.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 33. Jahrgangs

- Prof. Peter BACK-VEGA, Nachtigallenweg 37, A-1140 Wien. E-Mail: peter.back-vega@tele2.at
 PD Dr. Olaf BRIESE, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft,
 Unter den Linden 6, D-10099 Berlin. E-Mail: olafbriese@gmx.de
- Dr. Julia DANIELCZYK, Kulturbteilung der Stadt Wien, MA 7, Abteilung Literatur,
 Friedrich-Schmidt-Platz 5, A-1082 Wien. E-Mail: julia.danielczyk@wien.gv.at
- Univ.-Prof. Dr. Manfred DRAUDT, Krapfenwaldgasse 57, A-1190 Wien.
 E-Mail: manfred.draudt@univie.ac.at
- Mag. Daniel EHRMANN, Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik,
 Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg. E-Mail: Daniel.Ehrmann@stud.sbg.ac.at
- Mag. Harald GSCHWANDTNER, Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik,
 Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg. E-Mail: Harald.Gschwandtner@stud.sbg.ac.at
- Mag. Nora GUMPENBERGER, Don Juan Archiv, Trautsongasse 6, A-1080 Wien.
 E-Mail: nora.gumpenberger@donjuanarchiv.at
- Dr. Peter HAIDA, Am Berler Kamp 120, D-48167 Münster. E-Mail: Haida@t-online.de
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd, IRL-Dublin 6W.
 E-Mail: herbertherzmann@gmail.com
- Univ.-Prof. Dr. Johann HÜTTNER, Turnergasse 27/12, A-1150 Wien.
 E-Mail: johann.huettner@univie.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Roman LACH, Keimyung University, Dept. of German Language and
 Literature, Youngam Hall, Room 404, 1095 Dalgubeoldaero Dalseo-gu, Daegu 704-701,
 Republic of Korea. E-Mail: roman.lach@posteo.de
- Dr. Marc LACHENY, Université de Valenciennes, FLLASH, Le Mont Houy,
 F-59313 Valenciennes Cedex 9. E-Mail: marclacheny@orange.fr
- Prof. Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth.
 E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Mag. Julius LOTTES, Schwarzizingergasse 1/18, A-1020 Wien. E-Mail: juliuslottes@web.de
- Dr. Johannes NESTROY, Herrengasse 23, A-8720 Knittelfeld.
 E-Mail: johannes.nestroy@urologie-stmk.at
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien. E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH (†), Lainzer Straße 132B, A-1130 Wien
- Mag. Maria PIOK, Innerkoflerstraße 26/4/8, A-6020 Innsbruck.
 E-Mail: Maria.Piok@student.uibk.ac.at
- Gottfried RIEDL, Sommergasse 9, A-2191 Schrick. E-Mail: g.riedl@gmx.net
- Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und
 Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A-6020 Innsbruck.
 E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Alessandra SCHININÀ, Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli
 studi di Catania, Piazza Dante 32, I-95124 Catania. E-Mail: aschini@unicit.it
- PD Dr. Mathias SPOHR, Carl-Spitteler-Straße 63, CH-8035 Zürich.
 E-Mail: mspohr@hispeed.ch
- Magdalena STIEB, Bayerhammerstraße 21/2/8, A-5020 Salzburg.
 E-Mail: Magdalena.Stieb@stud.sbg.ac.at
- Valeska WEINRICH, Markgrafen-Buchhandlung, Opernstraße 1-3, D-95444 Bayreuth.
 E-Mail: herbstwolken@gmx.de
- Prof. Dr. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL.
 E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk
- Lina Maria ZANGERL, Sinnhubstraße 42, A-5020 Salzburg.
 E-Mail: LinaMaria.Zangerl@stud.sbg.ac.at