

NESTROYANA

34. Jahrgang 2014 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten);
Karl Zimmer (Geschäftsführer); Brigitte Wagner (Kassierin); Gottfried Riedl, Johann
Lehner (Schriftführer); Julia Danielczyk, Herbert Föttinger, Wolfgang Greisenegger,
Peter Gruber, Hannes Heide, Stefan Hulfeld, Johann Hüttner, 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).

34. Jahrgang 2014 – Heft 1/2

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

ISBN 978-3-99012-150-4 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf
ISBN 978-3-99012-151-1 Hollitzer Wissenschaftsverlag, epub
Erschienen 2014 bei Verlagbüro Mag. Johann Lehner – 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

Reinhard Urbach: Schnoferl und Naderer. Agenten in der österreichischen Literatur vor und nach 1848	5
Martin Stern: Dreimal poetische Gerechtigkeit: Beethovens <i>Fidelio</i> , Raimunds <i>Alpenkönig</i> und Nestroys <i>Mädl aus der Vorstadt</i> – ein Beitrag zur Säkularisation im 19. Jahrhundert	36
Gunhild Oberzaucher-Schüller: Die (Feen-)Welten der Therese Krones, oder Biedermeieridyllen aller Arten	45
Alessandra Schininà: Ferdinand Raimunds <i>Der Diamant des Geisterkönigs</i> zwischen östlicher und westlicher Zaubermärchentradition	59
Matthias Manky: „das ist die Nemesis, die dramatische Gerechtigkeit!“ – Politische und gattungstypologische Reflexionen in Anton Langers Posse <i>Die Mehlmesser-Pepi</i>	73
Walter Obermaier: Nachträge zum Band <i>Sämtliche Briefe der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe</i>	85

BUCHBESPRECHUNGEN

Marion Linhardt: <i>Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010</i> (Walter Obermaier)	90
<i>Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit</i> , hg. von Wolfgang Kos (Marion Linhardt)	93
Rainer Theobald: <i>Alt-Wiener Zauber-, Spott- und Rühr-Spektakel</i> (W. Edgar Yates)	98
„Die Welt steht auf kein’ Fall mehr lang“. <i>Nestroy für Anfänger</i> , hg. von Brigitte Sinhuber (Herwig Gottwald)	101
Georg Traska und Christoph Lind: <i>Hermann Leopoldi – Hersch Kohn. Eine Biographie</i> (Frank Piontek)	104
<i>Josef Meinrad. Der ideale Österreicher</i> , hg. von Julia Danielczyk unter Mitarbeit von Christian Mertens (Peter Haida)	108

BERICHTE

Romantik in abstrakten Kreisen. Zu Johann Nepomuk Nestroys <i>Lumpazivagabundus</i> (Katja Hochstein)	111
Nestroy-Soiree im Café Ramsauer in Bad Ischl (Manfred Madlberger)	113
Internationaler Workshop „Adelstheater und Schlossbibliotheken (1770–1918)“ in Brunn (Matthias J. Pernerstorfer)	114
Konzertabend des Musikvereins Symphonia mit Nestroy und Offenbach (Christian Pollack / Marion Linhardt)	118
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2013 – März 2014	118
Programm 40. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2014	119



Gewidmet Karl Zimmer
zum 70. Geburtstag



und Johann Hüttner
zum 75. Geburtstag

Reinhard Urbach

Schnoferl und Naderer.

Agenten in der österreichischen Literatur vor und nach 1848

I.

Der *Agent* ist einer, der Nachforschungen anstellt, möglichst unbemerkt. Wenn er auffällt, ist die Aussicht auf Erfolg gleich null. Er erfüllt einen Auftrag, wird dafür entlohnt. Er ist offiziell geheim. Auftraggeber ist der Staat, der Agent gehört zum Geheimdienst. Im Unterschied zum *Spion*, der für einen bestimmten Fall, ein Geheimnis, eine für den Auftraggeber handlungsentscheidende Nachricht im Feindesland eingesetzt ist, ist der Agent vielseitig verwendbar. Er kann zur Beobachtung auf eine Gruppe angesetzt sein, vielleicht noch ohne besonderen Tatverdacht oder spezielle Verdächtige, oder auch gezielt auf eine suspekte Ansammlung von Menschen. Das muss nicht im feindlichen Ausland geschehen, das findet vorzugsweise im Inland statt. Der Agent soll beobachten, kontrollieren, ermitteln.

Im Unterschied zum *Denunzianten* handelt der Agent nicht freiwillig. Der Denunziant schwärzt den verdächtigen Nachbarn an, gibt vor, der Obrigkeit damit einen Dienst zu tun, handelt aber meist aus Eigennutz, Missgunst, Neid, Hass, persönlicher Rache, auch aus ideologischer Überzeugung, oft in der Hoffnung auf Belohnung. Anlässe gibt es genug. Der Denunziant wirkt unaufgefordert, es sei denn, die Behörde trägt es ihm als Verpflichtung auf, Verdächtiges zu melden, staatsfeindliche Äußerungen anzuzeigen, „denn in allem lässt sich eine Beziehung finden, durch die etwas schädlich werden kann.“¹ Der Feind lauert überall, sogar in der eigenen Familie. Man muss ihm das Handwerk legen. Dabei zu helfen, ist Ehrensache jedes Staatsbürgers. Der Denunziant wird im Allgemeinen verachtet, von den Mitbürgern sowieso, aber auch von den Nutznießern.

Im Unterschied zum *Kriminalisten*, dem berufsmäßigen Ermittler, ist der Agent ein Spitzel, der in der Regel keine Befugnis zum Eingreifen hat, er soll ja unerkannt bleiben. Die *Lizenz zum Töten* ist eine außergewöhnlich spektakuläre Ausnahme. Im Gegensatz zum *Informanten* ist der Agent nicht stationär. Der Informant sitzt auf einer bestimmten Position, die ihm erlaubt, Detailkenntnisse der Anrainer und Inwohner zu haben, die die Behörde abrufen kann. Hausmeister und Hotelbetreiber können solche Informanten sein. Der Agent dagegen ist ambulant, mischt sich ein, kommt dazu, macht sich vertraut.

1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Zusatz 144, Berlin 1821.

Im Unterschied zum *Intriganten* schmiedet der Agent kein Komplott. Netze, die der Intrigant auch aus „selbstloser Gemeinheit“ (Arthur Schnitzler) knüpfen mag, sind nicht sein Ziel. Der Intrigant will Konkurrenten ausschalten, stellt auch Schutzlosen und Unschuldigen Fallen, wenn er damit seine Stellung verbessern, seinen Einfluss vergrößern, seinen Reichtum vermehren kann. Der Agent kann Intrigen und Intriganten für sich einsetzen, aber nicht als persönlicher Nutznießer, sondern im Interesse des Auftrags, den er hat. Er beobachtet auch die scheinbar Unschuldigen, aber er verfolgt sie nicht aus privatem Interesse, er hat sein streng umrissenes Feindbild, darüber hinaus wird er nicht aktiv.

Spione, Denunzianten, Informanten, Kundschafter, Überläufer gab es immer.² Geheimnisse aufzuspüren, Verdächtigen Fallen zu stellen, Feinde der vorgegebenen Ordnung zu überführen gehörte stets zu den Instrumenten der Machterhaltung, der Staatssicherheit, der politisch relevanten Wissbegierde. Im Sinne von Carl Schmitt: Der die Macht hat, schafft das Recht. Geheimnisse, undurchschaubare Handlungen, mysteriöse Vorgänge, rätselhafte Ereignisse sind bedrohlich, solange sie nicht entschlüsselt, entdeckt, entschärft und danach unschädlich gemacht werden können. Informationen über Meinungen und Vorhaben anderer garantieren Schutz und Unverwundbarkeit der eigenen Interessenssphäre. Zur Obhut der eigenen Bevölkerung ziehen Städte und Staaten Mauern hoch, die sie befestigen und für die sie Wächter und Wachen engagieren. Daraus entsteht als ein neuer Verwaltungszweig des Gemeinwesens (*politeia*) die Polizei. Sie wacht erst *für*, bald aber auch *über* die schutzbefohlene Bevölkerung. Die Polizei ist eine Tochter der Aufklärung, die hier nicht so sehr Erkenntnis als vielmehr Ermittlung, Entdeckung meint.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt es in Frankreich eine geheime Staatspolizei, die von Paris aus zentral gelenkt wird. In Österreich werden 1754 drei Polizeiaufseher für Wien installiert. Die Theorie folgte auf dem Fuß. Joseph von Sonnenfels (1732/33–1817) wird 1763 der erste Lehrstuhlinhaber der neueingeführten Polizey- und Kameralwissenschaft an der Universität Wien. Sein Standardwerk, das seit 1770 als offizielles Lehrbuch benützt wird: *Grundsätze der Polizey, Handlung, und Finanz als Leitfaden des politischen Studiums*, erscheint erstmals in Wien 1765 und erfährt bis 1819 acht Auflagen. Nach Sonnenfels ist „bürgerliche Folgsamkeit“ Bedingung, um das Ziel der staatlichen Bestrebungen zu erreichen: Wohlfahrt für alle. Als Gegenleistung für den Gehorsam bietet der Staat dem Bürger Sicherheit. Die Polizeiwissenschaft lehrt die Grundsätze, die angestrebte Sicherheit zu begründen und zu erhalten. Sonnenfels begegnet dem Vorwurf, damit die Freiheit des Einzelnen einzuschränken, mit der Abgrenzung von Zügellosigkeit, die das Böse nicht ausschließt, und Unabhängigkeit, die bedeutet, dass man für sein Tun nicht zur Rechenschaft gezogen werden könnte. Freiheit

2 Vgl. *Geheimdienste in der Weltgeschichte. Von der Antike bis heute*, hg. von Wolfgang Krieger, München 2003, Neudruck: Köln 2007.

dagegen ist durch Pflichten im Sinne des Gesellschaftsvertrages eingegrenzt, die vom Staat durch die Gesetzgebung zur allgemeinen Bequemlichkeit garantiert und notfalls auch mit Gewalt unter dem Gesichtspunkt der Behutsamkeit durchgesetzt wird. „Behutsamkeit“ meint zum Beispiel, dass sich die Untersuchungshaft womöglich Unschuldiger von der strengen Verwahrung rechtmäßig Verurteilter unterscheiden müsse. Die Würde des Einzelnen soll gewahrt, seine Rechtschaffenheit muss geachtet werden, so wie seine Ehre mit der Einhaltung der Gesetze konform zu gehen hat. Die polizeilichen Maßnahmen zur Erhaltung der inneren Sicherheit werden penibel beschrieben. Es ist selbstverständlich, dass die Stadtwache die Ein- und Ausreise kontrolliert, dass die Wirtsleute die Meldezettel ordnungsgemäß abliefern. Die Polizei ist bei Verbrechen angehalten, „Nachsuchungen“ anzustellen. Bei Mord, Einbruch, Ausbruch von Gefangenen hat die Sturmglocke zu läuten. Flüchtigen Verbrechern darf die Post keine Pferde ausfolgen, Steckbriefe sollen die Ausforschung erleichtern. Vorschubleistung für Verbrechen muss durch Verordnungen und Vorschriften verhindert werden. Zufälle und Unfälle sollen möglichst vorbeugend ausgeschaltet werden, zum Beispiel durch ausreichende Straßenbeleuchtung, die bei Naturkatastrophen Plünderungen zu verhindern hilft. Dass die vorbeugenden und im Nachhinein aufklärenden Maßnahmen der Staatsgewalt alle auf der Grundlage der Gesetze und Verordnungen zu geschehen haben, setzt Sonnenfels voraus. Mit Schärfe wendet er sich gegen die unlautere und gesetzlich nicht abgesicherte Methode der geheimen Ausforschung und weiß sich damit einer Meinung mit seinem Vorbild Montesquieu, dessen Profil als Titelpuffer sein Buch zielt. Das Neue, das Sonnenfels einbringt, ist der Vorschlag, die „Geheimen“ zu Beamten zu machen. Denn dann sind sie ihrerseits kontrollierbar, stehen nicht nur im gesicherten Sold, sondern auch unter dem Kodex des Staatsangestellten, was sie vielleicht nicht vor Bestechung bewahrt, aber diese leichter ahndbar macht. Das ist ein gefährliches Zugeständnis an die Regierung. Der Staat, der alles kontrollieren darf, ist seinerseits nicht belangbar, wenn er die Aufsicht über die Bürger geheimen Organen anvertraut. Er soll sie zwar anstellen, aber insgeheim. Anders hätte die Beschäftigung keinen Sinn. So können sie auch nicht Gegenstand der Kameralistik werden. Sonnenfels kann nur allgemein auf die Denkbare der Notwendigkeit geheimer Agenten eingehen. Maria Theresia, die sich über die Einrichtungen der Pariser Polizei unterrichten ließ (1771), ist bei der Errichtung einer Geheimen Polizei in Österreich vorsichtig. Sonnenfels hat sich zunächst durchgesetzt. 1773 ist er Mitglied der niederösterreichischen Regierung geworden, zuständig für die Einrichtung der Polizei. Frühere Einwände gegen die Einführung der *mouches*, der Geheimpolizisten aus finanziellen Gründen, untermauert er mit seinen moralischen Bedenken. Es sei „mit dem Begriff der bürgerlichen Freiheit unverträglich [...], weil endlich dabey auch solche Mittel angewendet werden, welche sich mit den reinen Begriffen der Religion, mit der Anständigkeit der Sitten, mithin auch mit den ächten Grundsätzen

der Staatsverfassung kaum vereinbaren zu lassen scheinen.³ Die von Sonnenfels vorgeschlagene und ausgearbeitete Polizeiordnung wird am 2. März 1776 kundgemacht – ausdrücklich mit dem Hinweis, dass den Bezirksaufsehern bei der Einschulung „das geziemende Betragen, die Bescheidenheit und Behutsamkeit auf das nachdrücklichste anempfohlen, auch alles, was die billige Freiheit der Bürger zu stören fähig wäre, auf das schärfste untersagt ist.“⁴ Seinem Steckenpferd wird Rechnung getragen: Sonnenfels wird 1777 zum Illuminationsdirektor ernannt, woraufhin bis 1779 in Wien in einem Abstand von sechs Schritten von Lampenanzündern gewartete Öllaternen aufgestellt werden, die bis 1 Uhr nachts brennen. „Paris und Berlin besaßen damals nur in mondlosen Nächten eine eigene Illumination.“⁵

Die Polizei als Ordnungshüter – das ist dem Nachfolger Maria Theresias zu wenig. Seit 1782 ist Johann Anton Graf von Pergen Staatsminister in inneren Geschäften. 1785 überträgt ihm Joseph II. das gesamte Sicherheitswesen für alle nicht-ungarischen Teile der Monarchie. Er ist in dieser Funktion direkt dem Kaiser unterstellt und hat ständigen, unangemeldeten Zutritt. Nicht ohne Spott hatte er dem Kaiser vorgetragen, dass die maria-theresianische Polizei nur der „Verschönerung und Gemächlichkeit, auch Ordnung bei öffentlichen Anstalten“⁶ diene. Das sollte anders werden. Am 16. November 1785 erlässt Joseph II. die von Pergen verfasste „Geheime Instrukzion“ an die Provinz-Statthalter, die erste Grundlegung der geheimen Staatspolizei. Die Präambel ist noch ganz im Sinne der von Sonnenfels vertretenen aufgeklärten Ideologie gehalten. „Nur durch gut eingeleitete Polizey-Anstalten kann die innere Ruhe, Sicherheit und Wohlfahrt des Staates gegründet werden. Je weitschichtiger eine Monarchie ist, desto mehr liegt daran, solche Polizey-Anstalten einzuführen, die einförmig, zusammenhängend und dadurch tauglich seyen, die Übersehung im Ganzen und allen Theilen beständig zu erhalten.“⁷ Abgesehen von den Gegenständen, die der „Polizeyobsicht“ unterliegen und von denen jedermann weiß, gibt es aber

Gegenstände, die eine dermassen geheime Absicht erfordern, daß nicht einmal eine Landesstelle davon wissen, mithin viel weniger das Publikum nur die geringste Vermuthung bekommen darf, als ob sich die Aufmerksamkeit der Polizey bis dahin erstrecke. Nur einem Landeschef kommt

3 Zit. nach Karl-Heinz Osterloh, *Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus. Eine Studie zum Zusammenhang von Kameralwissenschaft und Verwaltungspraxis* (Historische Studien, Bd. 409), Lübeck, Hamburg 1970, S. 139.

4 Ebd., S. 146.

5 Ebd., S. 147.

6 Ebd.

7 August Fournier, ‚Kaiser Josef II. und der „geheime Dienst“. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Polizei‘, in: ders., *Historische Studien und Skizzen. Dritte Reihe*, Wien, Leipzig 1912, S. 1–16, hier S. 7 f.

es zu, von diesem Theile der Polizey, *was nämlich der geheime Dienst genennet wird*, Wissenschaft zu haben.⁸

Das Vertrauen in den geheimen Dienst ist groß genug anzunehmen, dass er imstande ist,

durch unbemerkte Nachspürungen die gefährlichen Anlagen aller Gattung, ehe solche zur Reife kommen, zu enthüllen und arbeitet mithin den heimlichen Feinden des Staates und der inneren Sicherheit um so nachdrücklicher entgegen, als diese sich lediglich gegen die öffentliche Aufsicht sicherstellen und nicht wissen können, daß sie insgeheim beobachtet werden.⁹

Es ist eine hauptsächlich innenpolitische Maßnahme. Die Kontrolle richtet sich zunächst gegen die eigenen Beamten, das Militär, den Klerus. Bei den Beamten sollen Korruptionsverdacht, Auslandskontakte, Amtsverschwiegenheit beobachtet werden. Die Militärkontrolle soll hauptsächlich Geheimnisverrat an ausländische Mächte ahnden. Bei der Geistlichkeit ist auf die „dem Regenten schuldige Unterwürfigkeit“¹⁰ und die Beachtung der Interessen des Staates in den Predigten zu achten. Es fällt nicht in die Zuständigkeit des geheimen Dienstes in den Provinzen, die ausländischen Mächte zu beobachten, über deren Interessen und Absichten man durch die von alters her eingerichtete Briefkontrolle ausreichend unterrichtet zu sein glaubt. Dagegen muss darauf geachtet werden, „ob nicht von Ausländern verdächtige Leute, falsche Werber, Spione, Kreditspapierverfälscher u. dgl. sich einschleichen, denen alles Ernstes und unablässig nachzuspüren und sowohl auf die Entdeckung ihrer heimlichen Unthaten als auf die Habhaftwerdung ihrer Personen, dann ihrer Mitschuldigen, Bedacht zu nehmen ist.“¹¹ Vorrangig soll auch die Bevölkerung beobachtet werden. „Nicht minder muß die Polizey insgeheim nachforschen, was im Publikum von dem Monarchen und seiner Regierung gesprochen werde, wie das Publikum in diesem Punkte von Zeit zu Zeit gestimmt sey, ob nicht zwischen Hoch und Niedrigen Mißvergnügte oder gar Aufwickler sich äußern.“¹² Damit die Erhebungen erfolgreich sein können, sollen kompetente Personen als Auskunftspersonen gewonnen werden. An erster Stelle werden die Dienstboten genannt. Sie sollen aber nicht plump ausgefragt, sondern geschickt dahin gebracht werden, „daß sie von selbst Nachrichten bringen, mithin auch nur sich verhänglich machen, um zu keiner Zeit Verräther werden zu können“.¹³ Das heißt, sie sollen sich nicht als angestiftet verteidigen können, wenn sie von ihrer Herrschaft zur Rechenschaft gezogen würden. Zweitens

8 Ebd., S. 8.

9 Ebd., S. 9 f.

10 Ebd., S. 11.

11 Ebd., S. 12.

12 Ebd., S. 11.

13 Ebd., S. 14.

soll die „kleine Post“, also der innerstädtische Briefverkehr, kontrolliert werden, wiederum mit der zynischen Mahnung zur Vorsicht, „damit dem Kredit des Instituts und der bürgerlichen Freyheit nicht zu nahe getreten werde.“¹⁴ Herangezogen werden sollen drittens „Lohnbediente, Miethkutscher, ja selbst, unter gewissen nöthigen Vorsichten, die Juden.“¹⁵ Niemand steht auf der gesellschaftlichen Stufenleiter so weit unten, dass er nicht als Informant in Frage käme. Ausdrücklich wird scheinheilige Leutseligkeit befohlen. Die Vertrauten dürfen nicht ins Vertrauen gezogen werden, so dass „ein Mensch nie das Ganze übersehe, noch von der Sache, worin er verwendet wird, mehr Notiz bekomme als gerade nötig ist, um den ihm gemachten Auftrag in Vollzug zu setzen.“¹⁶ Mitleid gegen Verdächtige, deren Schuld bewiesen werden kann, wird ausgeschlossen, „weil die Pflichten gegen den Staat kein Mitleid, keine Rücksicht zulassen.“¹⁷

Der Erfolg der Instruktion ist aktenkundig,¹⁸ obwohl die Remunerationen, die Joseph II. regelmäßig prüfte, nur vergleichsweise bescheidene 10.000 Gulden im Jahr ausmachten.¹⁹ Die Bestrafung mutmaßlicher Täter ist drakonisch; auch wenn sich die Unschuld der Betroffenen herausgestellt hat, ziehen Pergen und sein Herr es vor, die Inhaftierten vorsichtshalber weiterhin in Gewahrsam zu halten. Werden bei Priestern sexuelle Übergriffe entdeckt, ist der Kaiser süffisant daran interessiert, die Sache publik zu machen, wohingegen die Kirchenverwaltung darum ersucht, Stillschweigen in der Öffentlichkeit zu bewahren, der Betroffene sei doch ohnehin schon vom Priesteramt suspendiert worden.

Nach dem Tode Josephs II. glaubt Pergen, seine Tätigkeit unvermindert fortsetzen zu können, und kommt bei Leopold II. um den gewohnten ständigen Zutritt ein. Das Ersuchen wird abgelehnt. Mehr noch, die Aufsicht über die Ordnungskräfte wird dezentralisiert und den Provinzialverwaltungen übertragen. Missstände in den Gefängnissen sollen beseitigt, offenbare Missgriffe wieder gutgemacht werden. Pergen bittet um seine Entlassung. Sonnenfels kommt mit seinen Forderungen nach Rechtsstaatlichkeit wieder zu Ehren. Er führt eine neue Polizeiordnung ein, die sich auf humanitäre Aspekte konzentriert: die Einstellung von Bezirksärzten und Hebammen, Gesundheitspolizei, Überwachung der Apothekerpreise, Straßenreinigung; die Verbrechensausforschung soll sich mit der bürgerlichen Freiheit vereinbaren lassen: „[Es] ist dem Bezirksbeamten zur strengsten Pflicht gemacht, nicht mit neugierigen Blicken in das innere ehrbarer Haushaltungen zu dringen, noch durch unbescheidene

14 Ebd.

15 Ebd., S. 15.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Vgl. Hermann Leitner, *Der geheime Dienst der Polizei in seinen Anfängen zur Zeit des österreichischen Absolutismus*, Diss. Wien 1994.

19 Hermann Oberhummer, *Die Wiener Polizei. Neue Beiträge zur Geschichte des Sicherheitswesens in den Ländern der ehemaligen Österreichisch-Ungarischen Monarchie*, Bd. I, Wien 1937, S. 64.

Nachforschungen die Ruhe unbescholtener Familien zu stören.“²⁰ Die Pergen-Anhänger erheben sarkastisch Einspruch: „Wie bössartige Menschen ohne geheime Nachforschungen in ihren Schlupfwinkeln aufzufinden seyn, hiervon weiß die praktische Polizey keine Sylbe, und es wäre zu wünschen, daß der Herr Hofrat von Sonnenfels sein dießfälliges arcanum zur Beförderung der öffentlichen Polizeyanstalten mitzuthellen belieben möchte.“²¹ Der Kaiser negiert den Protest, er hat geheimere, in der Toskana erprobte Methoden parat.²²

Nach Leopolds frühzeitigem Tod bekräftigt Sonnenfels vor dem neuen Kaiser seine Ablehnung geheimdienstlicher Übergriffe, nicht ohne Montesquieu zu bemühen, wie die anwesenden Staatsräte sticheln. Doch Franz II. schenkt ihm kein Gehör. Er holt schon im Januar 1793 Pergen zurück und macht ihn zum Polizeiminister, der mit weiter reichenden Befugnissen als zuvor die josephinischen Zustände wiederherstellen soll. Sonnenfels wird mit der Kodifikation des Verwaltungsrechts betraut. Das gibt ihm Gelegenheit, erneut seine Grundsätze darzulegen. Die Aufgabe der Polizei habe sich auf Aufklärung und Bestrafung von Verbrechen zu konzentrieren, die Vorbeugung solle sich auf die Beobachtung von Verdächtigen beschränken. Er betont den Unterschied zwischen legitimer geheimer Nachforschung und geheimer Ausspähung, die keinen bestimmten Gegenstand hat, „sie faßt sich an jedermann ohne Unterschied. Man kann sagen: sie hält jedermann, sie hält die Unbescholtenheit selbst für verdächtig.“²³ Genau dies ist aber der Standpunkt Pergens, den Franz II. aus politisch aktuellen Gründen teilt, schließlich war eben in Paris Ludwig XVI. guillotiniert worden. Nur allgemeines Misstrauen und umfassende Kontrolle sind geeignet, revolutionäre Stimmungen rechtzeitig aufzudecken und zu unterbinden.

Sonnenfels setzt sich nicht durch, holt aber zu einem letzten Schlag aus. Im Juli 1797 veröffentlicht er in Christoph Martin Wielands Zeitschrift *Teutscher Merkur* einen Artikel *Über die Ursachen der französischen Revolution*, in dem er die Gefahr einer Revolution auf deutschem Boden beschwört, wenn sich die heimische Polizei, so wie die französische des *ancien régime*, zu sehr auf „Ausspähung“ gerichtet und darüber ihre Pflicht als Ordnungshüter derart vernachlässigt habe, dass Betrügereien, Diebstähle und allgemeine Lasterhaftigkeit überhandnehmen konnten und somit die Revolution auslösten.²⁴ Die Macht Pergens wächst, auch die Zensur wird ihm unterstellt. Das System hält bis 1848.²⁵ Jeden Morgen liegt auf dem Tisch des Polizeiministers ein Bericht über die Stimmung des Volkes.

20 Osterloh (Anm. 3), S. 153.

21 Ebd., S. 156.

22 Adam Wandruszka, *Leopold II.*, Bd. 2, Wien 1965, S. 340; Oberhummer (Anm. 19), S. 57 ff.

23 Osterloh (Anm. 3), S. 162.

24 Ebd., S. 165 und S. 140.

25 Zum Folgenden vgl. August Fournier, *Die Geheimpolizei auf dem Wiener Kongreß. Eine Auswahl aus ihren Papieren*, Wien, Leipzig 1913.

1806 lässt der Kaiser für den Nachfolger Pergens eine Resolution zusammenstellen, die die Methoden verfeinert und die für die Zeit des Wiener Kongresses, der eine ungeahnte Aufblähung des Agentenwesens mit sich bringt, nicht neu formuliert werden muss:

- Es genügt nicht, dass im Haushalt der fremden Gesandten Vertraute unter dem Dienstpersonal gedungen werden, es müssen auch Aristokraten und Gebildete angeworben werden, die Zutritt zu den Salons haben und an den gesellschaftlichen Zusammenkünften teilnehmen. Erpressbare werden bevorzugt, um die Remunerationsausgaben niedrig zu halten. Viele der Erkorrenen empfanden ihre Spitzeltätigkeit denn auch als patriotische Pflicht und fanden sich mit einem Orden höchlich belohnt.
- Es genügt nicht, die Wirtsleute als Informanten streng an ihre Meldepflicht zu erinnern, auch das Personal der Hotels muss zur Kontrolle der Gäste herangezogen werden. Auch die Vermieter von Privatwohnungen sind zu verpflichten.
- Es genügt nicht, die Diener der ausländischen Delegierten zu kaufen, es muss eine eigene Agentur für Dienstboten aufgezogen werden, die ausgebildete Kammerdiener und -zofen einschleust, die sich darauf verstehen, zerrissene Schriftstücke aus den Papierkörben oder angekohlte Papierfetzen aus dem Kamin zu fischen und zu sogenannten „Chiffons“ zusammenzustückeln.
- Die aufwendige Postkontrollstelle des „Geheimen Kabinetts“ in der Hofburg, die sich schon seit den Zeiten Karls VI., der einen Spezialisten aus Spanien mitgebracht hatte, aufs Dechiffrieren der perlustrierten Briefe verstand,²⁶ reicht nicht mehr aus. Weitere sogenannte Postlogen werden in Prag, Brünn, Salzburg, Linz, Lemberg, Krakau, Preßburg, Ofen, Triest, Graz und Görz eingerichtet. Darüber hinaus werden ambulante Kontrollstellen in den Kurorten installiert, etwa in Karlsbad. Wenn also der Herzog Carl August einen Brief nach Hause schrieb, war der in Wien schon bekannt, bevor er in Weimar ankam.²⁷
- Die Briefkontrolle genügt nicht. Die Briefschreiber wussten von der Überwachung. Durch Überlastung waren die Kontrolleure nachlässig geworden. Die Empfänger erkannten am erbrochenen und schleißig nachgemachten Siegel, dass die Briefe abgefangen worden waren. Sie schrieben also nur noch harmlose Dinge oder führten die Prüfer durch gezielte Mitteilungen in die Irre. Wichtige Briefe wurden nicht der Post anvertraut, sondern durch Kuriere befördert. Die also müssen abgefangen werden. Friedrich von Gentz berichtet von einem Brief, den er am Abend einem verlässlichen Boten mit-

26 Anna Hedwig Benna, *Die Polizeihofstelle. Ein Beitrag zur Geschichte der oesterreichischen Zentralverwaltung*, Diss. Wien 1942, S. 98 ff.

27 August Fournier, 'Karl August von Weimar in Karlsbad, 1807', in: ders., *Historische Studien* (Anm. 7), S. 39–49, hier S. 46.

gegeben hat und am nächsten Morgen auf seinem Schreibtisch wieder vorfindet.²⁸

Beim Wiener Kongress werden weitere Personengruppen zum „Berichtlegen“ verpflichtet: die Ehrenkavaliere, die den Potentaten an die Seite gegeben wurden. Die im Hofdienst angestellten Beamten werden dazu angehalten, über ihre Tätigkeit Bericht zu erstatten, wie z. B. Joseph von Hammer-Purgstall, der als Dolmetscher orientalischer Sprachen in die ausländischen Salons gebeten wurde. Hinzu kommen die vielen freiwilligen Zuträger und Denunzianten, die ihre Dienste aus finanziellen oder opportunistischen Gründen anbieten, denen aber bei Hof eher argwöhnisch begegnet wird. Auch die Gegenspionage muss aufgezogen werden, denn die Delegationen haben ihre eigenen Kundschafter mitgebracht, die enttarnt werden müssen.

Die Ausgaben waren seit der Zeit Josephs II. um das Fünffache angewachsen. In den 1830er Jahren – nach der französischen Juli-Revolution – wird das Agentennetz auf das ganze Gebiet des Deutschen Bundes ausgedehnt, wobei es zu den Grundsätzen der Behörde gehört, nur Gelegenheitskonfidenten anzuwerben und deren prekäre Existenz nicht durch eine staatliche Anstellung zu stabilisieren.

Einer der Bewerber um Gratifikationen für überbrachte Informationen, Karl Postl alias Charles Sealsfield, wird von Metternichs Beamten als nicht vertrauenswürdig befunden, vermutlich zu Recht: Er wollte zu Geld kommen. Als ihm dies nicht als Konfident gelingt, versucht er es als polemisch-satirischer Schriftsteller. Ende 1827 erscheint in London die im Nachhinein wichtigste Enthüllungsschrift über das österreichische Spitzelwesen: *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness*. In Österreich hat sie kaum Wirkung, die Auslieferung der französischen Übertragung wird unterbunden.²⁹ Erst 1919 kann eine vollständige deutsche Übersetzung erscheinen.³⁰

Wenn Sealsfields Darstellungen auch von Ressentiment bestimmt und im Detail überzogen sein mögen, so fangen sie doch die allgemeine Situation treffend ein.

It is impossible to form an adequate idea of the ramifications of this product of a bad public conscience. Every footman in a public-house is a salaried spy: there are spies paid to visit the taverns and hotels, who take their dinners at the *table d'hôte*. Others will be seen in the Imperial library for the same purpose, or in the bookseller's shop, to inquire into the purchases made by the different persons. Of course, letters sent and received by the post, if the least suspicious, are opened; and so little pains

28 Ders., „Gentz und das Geheime Kabinett“, in: ebd., S. 222–230, hier S. 228.

29 Primus-Heinz Kucher, *Ungleichzeitige/verspätete Moderne. Prosaformen in der österreichischen Literatur 1820–1880*, Tübingen, Basel 2002, S. 195. Vgl. auch Kuchers kommentierte Textedition des Sealsfield-Textes: Wien, Köln, Weimar 1994.

30 Charles Sealsfield, *Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents*. Aus dem Englischen übersetzt und hg. von Victor Klarwill, Wien 1919.

are taken to conceal this violation of public faith, that the seal of the post-office is no seldom added to that of the writer. These odious measures are not executed with that *finesse* which characterises the French, nor with the military rudeness of the Prussian, but in that silly and despicable way of the Austrian, who, as he is the most awkward personage for this most infamous of all commissions, takes, notwithstanding, a sort of pride in being an Imperial instrument and a person of importance.³¹

Es ist müßig nachzuforschen, woher Sealsfield seine Kenntnis hat, wenn er während seines Aufenthaltes auf dem Kontinent nicht bis Österreich gekommen ist. Als er 1823 Österreich verließ, war es schon ebenso wie vier Jahre danach; er brauchte seine persönlichen Erfahrungen nicht zu korrigieren. Seine Kenntnis österreichischer Autoren geht nicht über dieses Datum hinaus, Ferdinand Raimund, der 1823 als Autor in Erscheinung tritt, erwähnt er nicht, die Werke Franz Grillparzers kennt er nur bis zur *Medea*. Seine obsessive Fixierung auf das Agentennetz, das Österreich überzieht, erschöpft sich in Wiederholungen. Alle Professoren sind „ex-officio spies“ (S. 79), die Beamtenschaft ist verseucht: „There are, in every department among the counsellors or assessors, at least two spies“ (S. 81), man darf nicht glauben, was Touristen über Österreich erzählen, „who have gathered their information in some taverns, watched by a dozen spies“ (S. 130), der Kaiser wird an der Macht bleiben, „as long as he is able to pay his spies“ (S. 134).

Since the year 1811, the 10,000 Nadlers or Pinnars, as the secret spies of Vienna are called, have done their work. Taken from the lower classes of society, tradesmen, servants, mechanics, prostitutes, they form a confederacy in Vienna which winds like the red silk thread in the British navy through all the intricacies of social life. There is scarcely a word spoken

31 *Austria as it is: or, Sketches of Continental Courts. By an Eye-Witness*, London 1828, S. 85 f. (Die im Text folgenden englischen Sealsfield-Zitate nach dieser Ausgabe.) Faksimilierter Nachdruck der englischen und deutschen Ausgabe in: Charles Sealsfield, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, Hildesheim, New York 1972. – Übersetzung nach Klarwill (Anm. 30), S. 84 f.: „Die weite Verzweigung der Geheimpolizei in Österreich übersteigt jede Vorstellung und sie beweist eigentlich nur das schlechte Gewissen der Regierung. Jeder Hoteldiener ist ein gezahlter Spion; es gibt Spione, welche dafür entlohnt werden, Wirtshäuser und Hotels aufzusuchen und an der Wirtstafel zu horten. Auch in der Hofbibliothek ist man vor ihnen nicht sicher, und die Buchhandlungen werden von Spionen heimgesucht, welche sich über die Einkäufe der Kunden unterrichten lassen. Selbstverständlich werden alle nur im geringsten verdächtigen Briefschaften geöffnet, und man bemüht sich so wenig, diese Verletzung des Briefgeheimnisses zu verbergen, daß der Stempel der Polizei neben dem erbrochenen Siegel des Absenders angebracht wird. Diese verabscheuungswürdigen Maßregeln werden nicht mit jener Feinheit durchgeführt, welche die französische Polizei auszeichnet, auch nicht mit der militärischen Grobheit der preußischen, sondern in der dummen und verächtlichen Art des Österreichers, der diese niederträchtigste aller Beschäftigungen in der plumpsten Weise ausführt, und dabei noch das stolze Bewußtsein hat, ein Organ kaiserlichen Machtwillens und ein Mann von Bedeutung zu sein.“

in Vienna which they do not hear. There is no precaution possible [...].
(S. 194)

Sealsfield begründet nicht seine Feststellung, dass der Geheimdienst – er erfindet mit „Nadlers“ ein englisches Wort für das damals schon volkstümliche Schimpfwort „Naderer“ – erst seit 1811 bestehe, beteuert: „There was never a secret police before“ (S. 128) und schreibt ausdrücklich die „Josephslegende“ fort: Unter Joseph II. hätt's das nicht gegeben.

Bemerkenswert ist der Schluss, den Sealsfield aus dieser penetrant wiederholten Sachlage zieht. Erziehung, Verwaltung und Geheimpolizei deformieren den Menschen politisch und moralisch: „The education of the youth, public stations, secret policy, every thing combines here, to produce political and moral degradation.“ (S. 138) Servilität – auch mit dem Mantel des Patriotismus verbrämt – und Vergnügungssucht als Grundlagen der Psychopathologie des Agenten: hält diese Theorie die Gegenprobe aus? Würde Askese, politische Indifferenz, Selbstwertgefühl durch moralische Integrität ein Volk vom Spitzeldienst abhalten? Was täte dann die intrigante Obrigkeit, wählte sie sich ein neues Volk? Diktaturen stützen sich bis heute auf die moralische Korruptibilität, Erpressbarkeit und Feigheit ihrer Untertanen.

II.

Literatur und Theater, wenn sie die Verflechtung mit der sozialen und politischen Wirklichkeit für notwendig halten, können an den charakterlichen Deformationen der Zeitgenossen nicht vorübergehen. Informanten, Denunzianten, Schnüffler, Spione, Agenten sind Figuren und Themen, auf die die Literatur zu jeder Zeit und in allen Gattungen reagiert hat.

Informanten

Die Verpflichtung der Wirte, über ihre Gäste Auskunft zu geben, wird von Lessing in *Minna von Barnhelm* verharmlost. Der Wirt – eine komische Figur. Er spioniert nicht, lauert nicht auf, erklärt sein Ausfragen als Neugier im polizeilichen Auftrag und wird leicht von den inquireierten Damen in Schranken gehalten. Die tatsächliche politische Situation hätte eine schärfere Gangart erfordert, wie ein österreichischer Zeuge 1768 aus Berlin berichtet: Die Wirte sind angehalten, „von allen Zusammenkünften, Gesprächen und sogar, wenn Jemand bei ihnen wohnt, der dem Staate verdächtig scheint, von seinen bei sich habenden Briefschaften, täglich einen verlässlichen Protokollauszug der geheimen Polizei einzuschicken.“³² Österreich war damals noch nicht so perfekt in der Ausforschung.

32 Fournier, *Die Geheimpolizei* (Anm. 25), S. 9.

Denunzianten

In Schillers *Dom Carlos* stiehlt und erbricht Prinzessin Eboli die Schatulle der Königin und macht Philipp II. mit dem verräterischen Fund, dem Bild des Infanten, eifersüchtig. Die böse Tat fällt auf die Diebin zurück, die Eboli wird vom Hof verbannt. Der entlarvte Denunziant – eine Figur, die ihre Strafe findet. So sehr die Dienste der Denunzianten auch angenommen werden, so wenig wird ihre Person (ihr Charakter) geschätzt. Der edle Feind verachtet den Denunzianten, der sich anbietet um persönlicher Vorteile willen.

Johann Peter Hebel erzählt die Anekdote *Schlechter Lohn* aus dem besetzten Berlin von 1806. Ein preußischer „Spitzbube“ will den Franzosen verraten, wo königliches Bauholz zu requirieren sei.

Aber der brave Commandant gab schlechten Dank für die Verrätherei und sagte: „Laßt Ihr die schönen Baumstämme nur liegen wo sie sind. Man muß dem Feind nicht sein Nothwendigstes nehmen. Denn wenn euer König wieder ins Land kommt, so braucht er Holz zu neuen Galgen für so ehrliche Unterthanen, wie Ihr einer seid.“

Das muß der rheinländische Hausfreund loben und wollte gern aus seinem eignen Wald ein paar Stämmlein auch hergeben, wenns fehlen sollte.³³

Was will Hebel, dem es in der Regel um eine moralische Lehre zu tun war, vermitteln? Es ist schon schlimm genug, dass der Sieger requiriert, man muss dem nicht Vorschub leisten. Die Zwickmühle, die er sich aufbaut, ist ein Dilemma, in das Hebel in Zeiten des Krieges immer wieder gerät. Wäre es moralisch, sein Gut vor dem requirierenden Sieger, der das Kriegsrecht auf seiner Seite hat, zu verstecken? Steht die Bewahrung des Eigentums höher als das geltende Recht? Auf jeden Fall aber ist der Verrat eines solchen unentdeckten Verstecks sträflich und wird – hier in dieser Geschichte – vom Sieger, der sich ungewöhnlich generös, sozusagen ehrenhaft, benimmt und das nicht akzeptiert, was er nicht selbst entdeckt hat, als moralische Maxime formuliert. Verräter gehören aufgeknüpft, ganz gleich, auf welcher Seite sie stehen. Hebels rabiater Erzähler würde die Todesstrafe durch Materialbeschaffung unterstützen.

Das Beispiel eines skrupulösen Denunzianten liefert Friedrich Halm in der Erzählung *Die Marzipan-Lise* von 1854 (erschieden 1856). Antal, der Schaffner des reichen ungarischen Kaufmanns Horváth, hat den neu angestellten Schreiber durchschaut. Der benimmt sich verdächtig. Immer, wenn österreichische Reisende ins Haus kommen, schützt er Augenschmerzen vor und macht sich durch Gesichtsverbände unkenntlich. Antal vermutet – mit Recht, wie sich zu spät herausstellt – ein Verbrechen. Er „scheute keine Mühe, jedem Schritt des Schreibers nachzuspüren, und es gelang ihm auch mit dem Scharfblicke

33 J. P. Hebel's sämtliche Werke. Neue Ausgabe, Bd. 3: Erzählungen des rheinländischen Hausfreundes, Karlsruhe 1838, S. 53 f.

des Hasses Bemerkungen zu machen, die, vergiftet durch die Folgerungen des Argwohns und mit der Beredsamkeit der Mißgunst verbreitet, allerdings geeignet waren, seinem Gegner Verlegenheiten aller Art zu bereiten.“³⁴ Antal wird vom Hausherrn gerügt, denn der neue Mitbewohner hat sich bei allen – außer eben bei dem Schaffner – beliebt gemacht und speziell „seinem Dienstherrn in der Gegenwart zu schlagende Beweise seiner Uneigennützigkeit und Redlichkeit gegeben, als daß dieser an dessen Rechtlichkeit in der Vergangenheit hätte zweifeln können.“³⁵ Und die Liebschaft zur Tochter des Hauses, die Antal, der selbst ein Auge auf die Unerreichbare geworfen hat, glaubt Horváth durch ein einfaches Verbot beenden zu können. „Antal knurrte und murrte innerlich, ballte die Fäuste in der Tasche und fletschte die Zähne gegen die Wand“.³⁶ Schließlich verlässt er den Dienst, um nicht zum Denunzianten der Wahrheit zu werden, nachdem er zuvor zu unbeherrscht bloß Verdächtigungen ausgesprochen hat. Auch hier die Zwickmühle: Die Denunziation als Aufklärung eines unerlaubten Verhältnisses des Mörders der Marzipan-Lise mit Czenczi, der Tochter seines Chefs, hätte das spätere Unheil verhütet. Denunziation aber ist Unrecht. Also lässt Antal das Schicksal seinen Lauf nehmen. Er glaubt sein Gewissen rein zu halten, wenn er die Aufklärung verschweigt. *Political correctness* hätte die Denunziation erfordert, in der Beichte hätte er sich dieser Sünde entledigen können. Aber Antal regelt sein Problem nicht mit Gott und dessen irdischen Repräsentanten, sondern verschreibt seine Seele dem Teufel für den Fall, dass er etwas, was er weiß und beweisen könnte, verriet. Diese Verquickung von Aberglauben und offizieller Verratsideologie, die das Seelenheil durch Absolution garantiert, wirft ein schräges Licht auf den Karrieristen Halm, der sich 1844 seiner loyalen Haltung rühmt, als „unter allen Dichtern der neuesten Zeit der Einzige [...], der sich eine ehrenvolle literarische Stellung zu verschaffen wußte, ohne mit falschem Liberalismus kokettiert oder die Poesie zur Trägerin der Tagespolitik gemacht zu haben.“³⁷

Schnüffler

Unrechtmäßige und unmoralische Recherche muss vorausgehen, bevor es zu Verrat und Denunziation kommt. Schnüffeln heißt unbefugtes Kramen in fremden Taschen, Laden, Fächern. Das Aufbrechen von Schlössern bietet sich dort an, wo die Verdachtsmomente sich derart gehäuft haben, dass klärende Aufschlüsse nur durch heimliches Öffnen oder gewaltsames Aufsperrern erreicht werden können. 1827 erschien in Wien eine dreibändige Ausgabe der

34 Friedrich Halm, *Die Marzipan-Lise*, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hg. von Otto Rommel, Bd. 1: *Novellen* (Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek), Wien, Teschen, Leipzig o. J. [1908], S. 1–64, hier S. 11.

35 Ebd., S. 12.

36 Ebd., S. 13.

37 „Ein Brief Friedrich Halms an den Minister Graf Kolowrat“, in: Fournier, *Historische Studien* (Anm. 7), S. 298–301, hier S. 301.

Erzählungen des beliebten Autors des Hofburgtheaters der 1820er Jahre – 122 Aufführungen von sechs Dramen zwischen 1821 und 1831 – Ernst Christoph Freiherr von Houwald (1778–1845), darunter *Die Todtenhand. Eine Kriminalgeschichte*.³⁸ Das Sujet ist vertrackt genug. Der evangelische Pfarrer Reinhagen – der Name bürgt für Lauterkeit – soll seinen Bruder ermordet haben. Alles spricht dafür. Ein Erbschaftsstreit, der den Pfarrer in den Ruin treibt; der Ermordete hinter verschlossener Tür, für die nur der Pfarrer den Schlüssel hat. Die letzten Beweise fehlen, so auch die abgetrennte Hand des Toten mit dem kostbaren Ring. Reinhagen beteuert seine Unschuld. Also wird er nicht verurteilt, aber in eine entlegene Gemeinde versetzt. Als er von wohlmeinenden Gönnern auf eine lukrative Stelle berufen wird, weckt das den Argwohn des Superintendenten, der die Stelle lieber einem seiner Verwandten zugesprochen wüsste. Mordverdacht, Nepotismus, Argwohn – eine Häufung von zwielichtigen Umständen in der protestantischen Geistlichkeit. Der Superintendent sagt sich zur Visitation an und gesellt seinem Mißtrauen das Motiv lüsterner Schnüffelei. Denn Reinhagens Tochter Ada gefällt ihm „gar wohl“, und „so trieb ihn die Neugier, sich in ihrem Zimmer umsehen“³⁹ zu wollen. Ada nun ist ein rechtes Himmelsbild, und der Erzähler hat nicht versäumt, sie seinen Lesern ans Herz zu legen:

Als sie aber endlich so anspruchslos und doch so schön, so bescheiden und doch so unbefangen in die Gesellschaft trat, und in den Unterhaltungen, zu denen man sie absichtlich zog, eine gar seltene Anmuth und Geistesbildung entwickelte, da war kein Gemüth, welches sich nicht in-nig zu ihr hingezogen fühlte.⁴⁰

Der Schnüffler schleicht sich heimlich in ihr Zimmer.

Er fand die höchste Ordnung und Reinlichkeit; es war alles sorgfältig aufgeräumt, auch das weiße Bettchen [!] schon gemacht; aber in ihrem Schreibtische steckte der Schlüssel, da durfte er ja wohl nachsehen, ob auch das Mädchen noch keine Geheimnisse habe? – Er öffnete ihn, und sah in einige Schubladen; sie lagen voll Briefe. – ‚Ei! Gewiß Liebesbriefchen!‘ – aber sie waren alle von ihrem Bruder Joseph. – Da fiel ihm endlich ein Kästchen im Hintergrunde des Schreibtisches in die Augen, dessen Inhalt auch geprüft werden mußte. – Aber wer beschreibt sein Entsetzen? – in dem Kästchen lag eine Todtenhand, an deren Knochenfinger ein Ring mit rothem Steine blitzte.

Nun war ja doch sein Mißtrauen gerechtfertigt, hier lag ja die Hand

38 Ernst von Houwald, *Die Todtenhand. Eine Kriminal-Geschichte*, in: *Ernst von Houwald's gesammelte Schriften*, Bd. 9: *Erzählungen. Theil 2*, Wien 1827, S. 107–152.

39 Ebd., S. 139.

40 Ebd., S. 136.

des Ermordeten, und klar genug stand Reinhausen als Brudermörder vor ihm da.⁴¹

Alles klärt sich auf. Die Schnüffelei hat den mephistophelischen Effekt: Böses tun und Gutes bewirken. Ein Umstand, der zensurkonform ist und jede Investigation rechtfertigt. Intimsphäre ist nicht unverletzlich, Eigentum ist nicht heilig. Geheimnisse auch der tugendsamsten Mamsell müssen missachtet werden, wenn es der Wahrheitsfindung dient.

Spione

Es mag sein, dass auch noch in den Jahren nach der Revolution von 1848 die Erinnerung an die Besetzung Wiens durch Napoleon in den Jahren 1805 und 1809 lebendig war; dass zum Beispiel der französische Spion Charles Schulmeister noch ein Begriff war. Es scheint so, denn als Heinrich von Levitschnigg zu Beginn der 1860er Jahre seinen letzten Roman *Die Leiche im Koffer* schreibt, der postum 1863 erscheint, werden Parallelen zu Schulmeister deutlich, die den Lesern möglicherweise noch vertraut waren.⁴² Levitschniggs Roman ist ein genreübergreifendes Konglomerat aus Kriminal-, Abenteuer-, Liebes- und politischem Zeitroman, mit dem er jedes Leserinteresse befriedigen wollte und eben darum durch den Rost literarischer Kanonisierung fiel. Eine der vielen Figuren, die den Anspruch erheben könnten, eine zentrale Rolle zu spielen, aber doch zu oft absichtlich aus dem Auge verloren werden, als dass sie diesen Ehrgeiz einlösen könnten, ist Louis Chevalier de Leslie alias Chevalier d'Aubigny alias François Lemaitre. Er wird vom Sekretär eines deutschen Aristokraten, der bezeichnenderweise Charles Renard heißt, für Spionagedienste angeworben, er soll den vermuteten Geliebten einer Fürstin ausforschen. Stattdessen schickt er fingierte Berichte an den Auftraggeber, hält sich *under cover* in Paris auf, wo er in den Wirren der Revolution von 1848 einige wüste *coups* landet, dabei seinen Auftraggeber niederschießt und den Schatz des geflohenen Bürgerkönigs raubt. Nach wechselseitigen Hetzjagden wird er von einer Prostituierten, die er vor Jahren geschwängert und damit auf die schiefe Bahn gebracht hat, vergiftet. In dieser verworrenen Geschichte sind für den Eingeweihten Spuren von Charles Schulmeister zu entdecken, der als Spion Napoleons an der Niederlage der österreichischen Armee 1805 beteiligt war, bei der Besetzung Wiens 1809 hier Polizeichef war, sich darin gefiel, in immer wieder wechselnden Masken seine Gegner zu narren und zu schädigen. „Als Krämer, Marketender und Tabakhändler mischt er sich unter die Soldaten, als Pferdehändler, biederer Bürger oder Beamter sucht er in schauspielerhaft vollendeter Maskierung die Gesellschaft von höheren und niederen Offizie-

⁴¹ Ebd., S. 139 f.

⁴² Vgl. Reinhard Urbach, „Heinrich Ritter von Levitschnigg (1810–1862)“, *Literatur und Kritik* Nr. 459/460, November 2011, S. 101–110 (Österreichisches Alphabet).

ren. Überall bleibt ihm sein Glück treu.“⁴³ In die Ehrenlegion aufgenommen zu werden, gelang ihm nicht. Napoleon meinte, Gold sei der einzig angemessene Lohn für Spione. Nach der Niederlage Napoleons konnte Schulmeister sich vom Gefängnis loskaufen und wurde in seiner Heimatstadt Straßburg Tabakhändler. Die Anspielungen reichen nicht aus, die Figur Levitschniggs als Abbild Schulmeisters zu beglaubigen, weisen aber auf den politisch aktuellen Fundus der zeitgenössischen Motive und Topoi hin, aus denen sich der Typus des Kolportageromans speist.

III.

Das real existierende Phantom

Das Ingeheime darf nicht öffentlich gemacht werden. Was es nicht geben darf, darüber soll man schweigen. Die Polizei ist sichtbar, sie trägt Uniform, sie ist ein Sicherheitsorgan. Der Agent unterscheidet sich nicht von denen, auf die er angesetzt ist. Er ist einer von uns, wir dürfen nicht wissen, dass er uns aushorcht, ausspäht, ausschnüffelt. Die Polizei steht *vor* der Menge, für und über die sie wacht. Der Agent geht *in* der Menge auf, er muss sich unscheinbar machen. Seine Identität ist, dass er keine haben darf. Er verstellt sich, er verkleidet sich, er verleugnet sich. Und seine Auftraggeber verleugnen ihn. Er darf nicht enttarnt werden. Wenn er bloßgestellt würde, wäre er nichts mehr wert. Die Polizei schützt ihre Rechercheure. Mit Entrüstung, die sich in der Häufung der Titel und Ehren des dementierenden Beamten ausdrückt, erzählt Sealsfield einen solchen symptomatischen Vorgang, in dem die fundierte Beschwerde eines Kaufmanns von der Behörde zurückgewiesen wird: „[T]he Director and Chief of the Police, an Imperial Counsellor of the Government, holding the rank of a Colonel, and a Knight of an Order, has the impudence to assure him upon his honour, that he did not get his information from the servants!“⁴⁴

Wenn es den Agenten offiziell nicht gibt, darf es ihn auch in der Literatur, die den Anspruch erhebt, die gegenwärtige Wirklichkeit darzustellen, nicht geben. Darüber wacht die Zensur, die deshalb folgerichtig der Geheimen Polizei zugeordnet wurde. Denn die Zensur ist keine ästhetische Institution, die die Qualität des Fingierten beurteilt, sondern ein politisch-moralisches Organ, das die Sauberkeit der Gesinnung prüft und damit einen staaterhaltenden Zweck erfüllt. Nicht sachliche Begutachtung steht im Vordergrund, sondern Konformität der Gesinnung. Im Unterschied zum Agentenwesen arbeitet die Zensur offiziell. Jeder weiß, dass er sein Manuskript einreichen muss, dass das Buch, wenn es nach dem Imprimatur erscheint, immer noch verboten werden kann,

43 Alexander Elmer, *Aus der Geheimmappe des Kaiser Franz* (Tagblatt-Bibliothek, Bd. 342/343), Wien 1926, S. 78. Vgl. auch Wilhelm Fischer, ‚Der König der Spione‘, in: ders., *Spionage, Spione und Spioninnen*, Stuttgart 1919, S. 145–153.

44 *Austria as it is* (Anm. 31), S. 85.

dass der Bezug indizierter Bücher aus dem Ausland bei Strafe untersagt ist. Aber keiner weiß, nach welchen Regeln beurteilt wird; die Zensurvorschriften sind nicht publik gemacht worden, es gibt kein Zensurgesetz, sondern nur interne Vorschriften für die Behörde.

Nach jahrzehntelangem Murren setzen prominente österreichische Schriftsteller, darunter Grillparzer und Bauernfeld, aber auch der als Spitzel bekannte kaiserliche Rat Joseph von Zedlitz, 1844 eine Denkschrift auf, um die Kundmachung der Vorschriften und eine Milderung der Zensurmaßnahmen zu erreichen. Ohne Erfolg. Die internen Vorschriften sind mit der Anmut und Stilsicherheit aufgeklärter Dominanz formuliert; völlig ironiefrei, voll wohlwollender Bevormundung. Ihre heuchlerische Bonhomie nötigt Respekt ab. Sie sind von der Würde der absoluten Entscheidungskompetenz über „gut“ und „böse“ erfüllt, vom zweifelsfreien Wissen des Richtigen an der Stelle des Wahren, des staatsverträglich Nützlichen als des Guten und des Sittlichen als des einzig Schönen. In der Präambel der Zensurvorschrift vom 14. September 1810 lässt der Kaiser verlauten:

Kein Lichtstrahl, er komme woher er wolle, soll in Hinkunft unbeachtet und unerkannt in der Monarchie bleiben, oder seiner möglichen nützlichen Wirksamkeit entzogen werden; aber mit vorsichtiger Hand sollen auch Herz und Kopf der Unmündigen vor den verderblichen Ausgeburten einer scheußlichen Phantasie, vor dem giftigen Hauche selbstsüchtiger Verführer, und vor den gefährlichen Hirngespinnsten verschrobener Köpfe gesichert werden.⁴⁵

Das Ziel ist eindeutig, das Detail bleibt unbestimmt, das Verfahren und das Strafmaß sind Ermessenssache. Die Autoren müssen sich zwischen dem Gewünschten, dem Erlaubten und dem Verdächtigen durchlaviieren, was im besten Fall zu kunstvollen Formen listiger Anspielung und finftenreichem Ausweichmanöver führt. Plump und im wörtlichen Sinne blauäugig geht es auch, wenn man als Autor anonym bleibt. Der „Wiener Spaziergänger“ führt die österreichischen Zustände als verdorbene Idylle vor. Es könnte so schön sein, wenn es keine Naderer gäbe. „Naderer“ = „der unkenntliche Polizeispitzel, dessen Beruf es ist, die Leute ‚einz’nah’n“,⁴⁶ also ins Gefängnis zu bringen. Das stimmt nicht ganz, denn der Agent wird nicht selbst tätig, er berichtet nur. Es ist noch nicht geklärt, wann der Spotname aufgekommen ist. Fünf Jahre nach Sealsfields englischer Version des Worts liefert Anastasius Grün das erste prominente Beispiel in der Lyrik.⁴⁷ Der Poet sitzt in der Gastgartenlaube und

45 Julius Marx, *Die österreichische Zensur im Vormärz* (Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte), München 1959, S. 73.

46 Max Mayr, *Das Wienerische. Art und Redensart*, Wien, München 1980, S. 33. Im *Wörterbuch der Wiener Mundart* von Maria Hornung und Sigmar Grüner, Wien 2002, wird die Verwandtschaft mit „Natter“ in Erwägung gezogen.

47 „Naderer da!“ in: [anon.], *Spaziergänge eines Wiener Poeten*, Hamburg 21832, S. 27–32. – Nach dieser Ausgabe die im Folgenden zitierten Strophen.

genießt den Frühling. Die Landschaft wird mit erotischen Bildern aufgeladen, auf stolpernden Versfüßen gerät er in Rausch:

Selig, wie des Frühlings Rosen, warst du da, mein Herz, erblüht,
Heiter, wie des Frühlings Sonne, warst du, Auge, aufgeglüht!
Sieh, da tritt ein Mann, ein fremder, durch die offne Gartenthür,
Wallt heran zu meiner Laube, setzt sich an den Tisch zu mir.

Normal wäre und in „freierm Land“ auch üblich, dem fremden Gast „rasch und froh“ die Hand zu reichen und mit ihm anzustoßen.

Aber ach, ich dachte bange, als der fremde Mann genaht:
Ist es nicht vielleicht ein Diener unsrer finstern Hermandad,
Der da lauert auf Gedanken, wie im Forst der Wilddieb lauscht,
Ob kein Hirsch, kein allzufreyer, arglos aus dem Busch nicht rauscht?

„Hermandad“ war eine gebräuchliche, fälschlich die Inquisition assoziierende Umschreibung für die Geheimpolizei. Der Poet lässt sich auf kein Gespräch ein, wird unruhig und stürzt „in den öden finstern Wald!“ Dort kommen ihm Zweifel:

Ach, vielleicht mit bittrem Unrecht kränkt' ich jenen fremden Mann!
Und vielleicht wohl ist er würdig, daß Vertraun ins Aug' ihm blickt,
Und des besten Mannes Liebe treu und warm die Hand ihm drückt!

Vorsicht und Argwohn sind dem Poeten eher unangenehm, die sollte es nicht geben. Die Obrigkeit müsste doch ein Einsehen haben. Fern davon, sie anzuprangern, versucht er sie umzustimmen. Könnte sie sich nicht an der prangend sauberen Umwelt ein Beispiel nehmen? Er schwingt die ökologische Keule und wird – wie es Ottokar von Horneck in Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* kurz zuvor vorgemacht hatte – von superlativischem Volksvertrauen getragen:

O ihr Mächt'gen, die mit Arglist Brüder ihr auf Brüder hetzt,
Und dem edelsten der Völker Mißtraun in die Herzen setzt,
Könn't ihr diesem blauen Himmel frey in's freye Auge sehn?
Könn't ihr jenen lichten Fluren, jenen Bergen Rede stehn?

Diese Natur und diese Bevölkerung hätten eine ihnen gemäße transparente Staatsführung verdient. Wenn die Mächtigen seinem Appell nicht Folge leisten, so wäre es wohl besser, wenn sie – der Dichter nimmt Bertolt Brecht vorweg – ein anderes Volk wählen würden:

Setzt ein Volk auf diese Fluren, zwergig, trüg' und ungestalt,
Statt des starken, schönen, heitren, das sie blühend jetzt durchwallt!

Wenn Land und Leute verwüstet sind, „Dann entsendet eure Späher hündisch auf die Lauer aus!“

Nicht mit Revolution droht der Poet, obwohl die Vokabeln von Freiheit und Brüderlichkeit auf ein Vorbild hindeuten, er belässt es bei gütlichem, wenn auch mit vielen dramatischen Rufzeichen verstärktem Zureden.

Der Titel des Gedichts „*Naderer da!*“⁴⁸ meint den warnenden Zuruf in Versammlungen, Wirtsstuben und Heurigenlokalen, wenn das Auftauchen eines bekannten Spitzels oder eines fremden Verdächtigen die Gesellschaft zur Vorsicht mahnt.

Es ist sicher nicht von der Hand zu weisen, dass es in diesen Jahren zur Einschränkung der öffentlichen Geselligkeit kommt, dass die Kunst des Gesprächs weitgehend verloren geht, die kommunikative Konversation verdorrt und an ihre Stelle Vergnügungen wie Theater und Ballett, Tanz und Redouten, Romanlektüre und Kartenspiel sowie das übersteigerte Interesse an der Mode treten.⁴⁹

Gerechtigkeit im Winkel

Das heimische Theater kann im Vormärz nicht so pathetisch vom Leder ziehen wie der anonyme Spaziergänger im hämischen Ausland. Wenn Johann Nestroy sich der Figur des Agenten annehmen will, muss er sie gegen die Zensur immunisieren. Am 24. November 1841 kommt im K. K. privilegierten Theater an der Wien die Posse mit Gesang *Das Mäd'l aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* heraus. Nestroy spielt die Hauptrolle: *Schnoferl, Agent*. Im Manuskript stand noch *Winkelagent*, aber das ist ein verdächtiger Begriff. Und mit *Agent* ist, so könnte Nestroy sich rechtfertigen, ein Vermittler – kein Ermittler gemeint, obwohl im Stück beides zutrifft.

Winkeladvokaten, Winkelschreiber werden mit besonderer Sorgfalt von der geheimen Polizei beobachtet. Sie sind nicht befugt, rechtskundlichen Rat zu erteilen, sie sind nicht akkreditiert und bewegen sich mit ihren pseudojuristischen Expertisen und Eingabeentwürfen in der Grauzone des Subversiven. Schon Joseph II. hatte sie in der Instruktion von 1785 eigens hervorgehoben. „Bey solchen Personen, welche einer bedenklichen Korrespondenz verdächtig sind, und sogar bey Winkelschreibern, muß die genaue Durchsuchung ihrer

48 Ein weiteres Beispiel für die Verbreitung der Vokabel, die vor der Revolution von 1848 neben den Synonymen „Vertrauter“, „Spitzl“ und „Ghamer“ (Geheimer) als empörendes Reizwort im Gebrauch war: 1848 gibt Anton von Klesheim (1812–1884), der als Mundartdichter für Intellektuelle bekannt war, seine *G'stanzn Freig'sangl* in Druck, in denen es heißt: „Und hat ma in an Wirthshaus oft / *Zwa* Wörtl'n plaudert, *lauti*, / So hat ma glei g'habt *rechts* und *links* / *A zwa*, *a drei* Vertrauti. / Der Garçon is *selbst a Spitz'l* oft g'west, / Und's Stub'nmadl, spröd und g'schami, / War d' Schwester von an *Naderer* / Und sie selber war a G'hami! / Do jetz, jetz is a bess're Zeit, / Jetz lass'ns uns ung'schorn, / Jetz trau'n si d' Spitz'l'n nimmer z'belln, / Jetz ham's a si verlor'n.“ In: [Joseph Alexander] Frhr. v[on] Helfert, *Der Wiener Parnaß im Jahre 1848*, Wien 1882, S. 173. – Die im Original gesperrten Wörter hier kursiv.

49 Vgl. Ignaz Beidtel, *Geschichte der österreichischen Staatsverwaltung 1740–1848*, Bd. 2: 1792–1848, Innsbruck 1898, S. 120.

Schriften nicht vergessen werden, weil eben ihre Papiere den gegen sie streitenden Verdacht am Besten aufklären.“⁵⁰ Im Protokollbuch der Polizeiaktionen des Jahres 1785 wird die Aufbringung eines Winkelschreibers aktenkundig.⁵¹ Inzwischen war es ärger geworden. Die Langwierigkeit der juristischen Ausbildung – nach dem Studium war noch eine dreijährige Praxis vor der Zulassung zum Advokaten erforderlich – führte zu einer drastischen Verringerung der Anzahl der Rechtsanwälte. Das vermehrte den Übelstand der Winkelschreiber,

welche unbefugt Schriften aller Art verfassten und oft die Parteien verhetzten. Bei dem Grundsatz, jeder Mensch müsse sich die Gesetze zu eigen machen und jeder sei berechtigt, in seinen Angelegenheiten Schriften beim Gerichte einzureichen, war es ausserordentlich schwer, diese Winkelschreiber hintanzuhalten. Es brauchte die Partei nur zu sagen, sie habe sich die Schrift selbst verfasst, so konnte man schwer etwas dagegen thun. Es ergingen daher eine Menge von Verordnungen, welche selten eine strenge Consequenz zeigten und ihren Urheber schon genügend schienen, wenn sie auch nur die vorhandenen Uebel verminderten.⁵²

Nestroys Schnoferl ist ein Winkelagent ohne Auftrag. Er ermittelt aus freien Stücken, wenn er – durchaus nicht ohne persönliches Interesse – den Geheimnissen seiner Umgebung auf die Spur kommen will. Ein Rechercheur von eigenen Gnaden, nicht im Dienst der Polizei oder des Staates. Gerechtigkeit geht ihm vor Recht. Er bringt die Wahrheit an den Tag, deckt einen Betrug auf, hilft damit allen Geschädigten und nicht zuletzt sich selbst, wird für seine private Wiederherstellung von Recht und Ordnung mit der Hand der reichen Witwe, der Frau von Erbsenstein, belohnt. Mit Geld lässt sich alles wieder gutmachen. Strafende Gerechtigkeit ereilt den Schuldigen nicht. Der ist froh, wenn er nicht angezeigt wird. Ein Richter wird nicht gebraucht. Das ist die kleine Freiheit des Grätzels vor dem Gesetz. An dessen Stelle tritt das Sprichwort des Untertitels: *Ehrlich währt am längsten*. Die Gemeinschaft regelt die Probleme unter sich.

Nestroy hat seine Posse nach der französischen Comédie-Vaudeville *La Jolie fille du Faubourg* von Paul de Kock (nach einem eigenen Roman dramatisiert) und Charles-Victor Varin von 1840 bearbeitet. Dort ist es ein vom verdächtigten Kassierer beauftragter Advokat, der die betrügerische Krida eines Bankiers aufdeckt und ebenfalls die Wiedergutmachung ohne offiziellen gerichtlichen Spruch regelt. Den Schuldigen trifft keine Strafe, er wird nicht den Behörden angezeigt. Mit der Begründung, dass ihm die 100.000 Taler nicht, wie er es angegeben hatte, gestohlen worden waren, sondern er sie nur verlegt und nun wiedergefunden hat. Es kommt ihm teuer zu stehen, aber er

50 Fournier, *Historische Studien* (Anm. 7), S. 15.

51 Leitner (Anm. 18), S. 184.

52 Beidtel (Anm. 49), S. 270.

verliert nicht seine bürgerlichen Ehrenrechte. Diese Lösung unter Umgehung des Strafgesetzes ist zwar nicht korrekt, aber es ist doch eine Komödie und kein bürgerliches Trauerspiel mit Schuld und Sühne. Nestroy ändert. Aus dem Bankier wird ein fragwürdiger Spekulant, aus dem Advokaten ein windiger Winkelagent mit dem sprechenden Namen *Schnoferl*. Einer, der seine Nase in alles steckt. Einer, der keinen offiziellen Auftrag hat und schon gar nicht eine Berufsgenehmigung. Einer, von dem man nicht weiß, wovon er lebt, der sein Geld eher privat anlegt als es auf die Bank zu tragen. Einer, dessen man sich bedienen kann, wenn man etwas herausbekommen möchte, ohne es an die große Glocke zu hängen. Denn das Misstrauen gegen die Behörden ist groß, sie werden nicht als Schutzinstitution für die Bürger empfunden, sondern als Strafanstalten, mit denen man besser nicht in Berührung kommt. Aber – Schnoferl hat Rechtsgefühl. Er will nicht Schuldige ans Messer liefern und würde nicht Helfershelfer oder Hehler von Unrechtmäßigem sein wollen. So erfüllt er die Funktion, die in früherer literarischer Tradition der gütige Räuber hatte: Robin Hood, der den Reichtum umverteilt als Rächer der Enterbten, als Beschützer der Armen und Waisen, der unschuldig Verfolgten und Entrechteten. Schnoferl ahnt ein Unrecht, und das stachelt seinen Spürsinn an. Es treibt ihn zum Falsifizieren und Verifizieren. Er handelt auf eigene Faust und spielt Schicksal. Wobei ihm allerdings der Zufall zu Hilfe kommen muss,⁵³ denn Schnoferl ist kein eifriger Agent, Müßiggang behindert seinen beweglichen Geist; er kommt zu spät, wenn er sich hätte beeilen sollen. Er ist nicht verschwiegen, verrät ausgerechnet Kauz die Adresse des Kronzeugen, so dass Kauz ihm zuvorkommen kann. Er ist nicht von vornherein misstrauisch, er verdächtigt Kauz nicht, bis zum Schluss nicht, will aber dem Verdächtigten, dessen Unschuld er vermutet, zur Rehabilitierung verhelfen. Er öffnet eine fremde Brieftasche nur, um deren Provenienz festzustellen, und findet dabei zufällig den aufklärenden Brief.

Der Spekulant Kauz ist wesentlich verschlagener. Er fingiert einen Einbruch in seinem Kontor, erstattet Anzeige, lenkt den Verdacht auf den flüchtigen Kassier, der eine vorurteilsbelastete Einvernahme fürchtet, und erspart sich damit die Auszahlung von Erbanteilen an seine Verwandten. Er handelt im Vertrauen auf die Unfähigkeit der Polizei. Im Unterschied zur Vorlage, wo alles den Rechtsweg geht – auf die Anzeige folgt die Ausforschung und Verhaftung des Verdächtigten, der sich einen Anwalt nimmt –, ist Kauz sicher, dass es die Wiener Polizei bei der Anzeige bewenden lässt. Das entspricht der tatsächlichen Situation in Wien. Im September 1844 beklagt sich Sedlnitzky, der Präsident der Polizei-Hofstelle, also der Geheimpolizei, bei der Polizei-Oberdirektion, die für die öffentliche Sicherheit zuständig ist:

In der neuesten Zeit haben in dem Polizeybezirke der k. k. Haupt- und

53 Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde. Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, S. 203: „Kauz, den der Winkelagent Schnoferl mehr durch Zufall als durch Scharfsinn am Ende unschädlich macht“. – Schnoferl ist kein Schnüffler im oben beschriebenen Sinn.

Residenzstadt Wien, und zumal in dem Vorstadtbezirke Mariahilf, die Raubanflle sich so sehr vervielftigt, daß ich mich mit den in den Tagesrapporten mir zukommenden oberflächlichen Meldungen dieser höchst unliebsamen Ereignisse, und der so überaus häufig vorkommenden Anzeigen über gewaltsame Angriffe auf die Sicherheit der Person und des Eigenthums um so weniger begnügen kann, als die in Frage begriffenen, schnell auf einander gefolgtten Attentate, deren Thäter leider bisher ... nicht zur Haft gebracht wurden, nicht nur bereits einen Zustand der allgemeinen Beunruhigung im hiesigen Publikum aller Stnde herbeiführten, und auf die Thätigkeit, Energie und Umsicht der hiesigen Polizeybehrde ein höchst nachtheiliges Licht werfen, sondern auch die in Rede stehenden Raubanflle bereits auf eine unliebsame Weise in auswärtigen Blättern besprochen worden sind.⁵⁴

Ohne Schnoferl wäre der Fall unaufgeklärt geblieben und unehrlich hätte am längsten gewährt.

Kauz macht sich einen weiteren Missstand des Wiener Ordnungssystems zunutze. Durch die in jenen Jahren erfolgende Erweiterung der Vorstädte kann die Polizei, die nicht aufgestockt wurde, nicht regelmäßig und flächendeckend in den Gassen patrouillieren. Auf 2.000 Einwohner kommt nur ein Wachorgan.⁵⁵ In den Vorstädten sind zwar ausreichend Gaslaternen installiert, aber deren Wartung ist an Privatunternehmer verpachtet, die ihrer Vertragspflicht nicht nachkommen. Auch hierüber gibt es einen Akt (vom 19. Jänner 1845):

Von den Polizei-Bezirks-Directionen in den Vorstädten sind in letzterer Zeit wiederholte Beschwerden über die Unzulänglichkeit der öffentlichen Beleuchtung vorgekommen, welche die Polizei Ober-Direction bestimmen msen, diesen Gegenstand der Bedachtnahme Einer h. Landesstelle zu empfehlen und um die geeignete Abhilfe zu bitten. – Die öffentliche Beleuchtung ist ein Erforderniß der körperlichen Sicherheit, sie ist eine Bedingung der Sicherheit der Personen und des Eigenthumes, der öffentlichen Ruhe, Ordnung und Sittlichkeit. – Nun wird aber auf den meisten Vorstadtgrnden in den Sommermonaten gar nicht beleuchtet.⁵⁶

Kauz nutzt die Dunkelheit, um in den entlegenen Vorstadtgassen jungen Damen nachzusteigen. Die Stickerin Thecla wird von Gigl gerettet, der den Alten zur Seite stößt. In der Dunkelheit hat er ihn nicht als seinen Onkel erkannt. Das Mädchen ist ihrem Retter dankbar, eine Liebesgeschichte könnte daraus werden, wenn nicht Thecla als Tochter des flüchtigen Kassiers sich zurckzge. „Es schwebt ein undurchdringliches, wahrscheinlich fürchterliches Geheimniß über ihrer Person.“ (*Stücke 17/II*, 25) Wieso sich ausgerechnet auch Gigl in der entlegenen Gegend aufhält – „vor a 4–5 Wochen, war’s einmahl

⁵⁴ Oberhummer (Anm. 19), S. 150.

⁵⁵ Ebd., S. 152 ff.

⁵⁶ Ebd., S. 158.

hübsch dunkel Abends“ (ebd., 34) – diese Frage wird nicht gestellt. Schnoferl bringt durch sein vom Zufall begünstigtes Einschreiten auch diese Sache in Ordnung, stiftet die Ehe und sichert sie durch eine Mitgift ab, die er Kauz abtrotzt, der im Zuge der Aufklärung Federn lassen muss, aber nicht allzu sehr gerupft wird. Nestroy macht aus dem verpönten geheimen Gewerbe des Agenten eine sympathische Figur, in deren Händen die Selbsthilfeaktionen der Bürger, die auf ihre Reputation bedacht sind und nicht in Konflikt mit den staatlichen Kontrollorganen kommen wollen, gut aufgehoben sind. Schnoferl hat aber keinen Ehrgeiz, seinen kleinen Wirkungskreis zu erweitern oder gar eine staatliche Anstellung anzustreben. Als Geheimagent ließe er sich nicht anwerben. Sein Interesse geht dahin, sich zur Ruhe zu setzen, die reiche Frau von Erbsenstein zu heiraten und deren Vermögen zu verwalten. Dass er dennoch hin und wieder seinem Namen gerecht werden wird, wer wollte es ausschließen? Ein Naderer wird er nicht.

Das Phantom als Fiktion

Am 15. Mai 1851 hat am Hofburgtheater in der Direktion Heinrich Laubes ein Lustspiel Premiere, das sich 36 Jahre lang auf dem Spielplan halten kann; bis 1887 wird *Der geheime Agent* 54-mal aufgeführt, immer mit dem jeweils begehrtesten jugendlichen Heldendarsteller in der Hauptrolle (erst Fichtner, dann Sonnenthal ab 1856 und schließlich Hartmann ab 1871). Der Autor des Stücks, Friedrich Wilhelm Hackländer (1816–1877), lässt die Handlung am Hof eines deutschen Kleinstaates spielen. Er kennt sich aus, ist Beamter im Königreich Württemberg. Seine Wertschätzung in Wien wird noch steigen. Franz Joseph nimmt ihn als einzigen akkreditierten Kriegsberichterstatte auf den unglücklichen italienischen Feldzug von 1859 mit und schlägt ihn – wohl aus Dankbarkeit für die Diskretion des Autors, der über die Niederlage *nicht* schrieb – 1860 zum Ritter. Durch die Ereignisse der Revolution von 1848 ist die Existenz geheimer Agenten im vormärzlichen Polizeistaat offenkundig geworden und kann nicht mehr geleugnet werden. Gleichwohl ist es nicht ohne Brisanz, sie als Titelfigur auf die Bühne des Hoftheaters zu bringen. Tatsächlich bemängelt die Theaterkritik diesen Umstand als zu unseriös für ein ernsthaftes Lustspiel. Ein Geheimagent hätte wohl eher in eine Vorstadtposse gepasst.⁵⁷ Das großbürgerliche und aristokratische Publikum ist anderer Meinung, der Titel ließ politischen Zündstoff vermuten. Hackländer greift zu einem Trick: Es war doch immer so, dass es Geheimagenten nicht geben durfte, obwohl jeder von ihrer Existenz wusste. Bei Hackländer nun gibt es ihn wirklich nicht. Der junge Herzog wird nach dem Tod seines Vaters von der Herzogin-Mutter bevormundet, die die Herrschaft nicht aus der Hand geben will. Ein kleiner Seitenblick auf die Situation des eben 21-jährigen Kaisers und seiner machtbewussten Mutter, der Erzherzogin Sophie, mag die Attraktivität des Lust-

⁵⁷ *Der Humorist*, 16. Mai 1851, S. 535 f., hier S. 536.

spiels für das Wiener Publikum gesteigert haben. Der Herzog wird nicht um seine Meinung gefragt, die Entscheidungen trifft die Alt-Herzogin mit ihrem Kabinett. Seine bescheidenen Versuche zu selbständigem Handeln werden als unpassend deklassiert. Eine Reminiszenz an die Großzügigkeit des weiland Kaisers Joseph II. – „daß ich die Gärten meines Schlosses, die ehemals streng abgesperrt waren, für Jedermann geöffnet habe“⁵⁸ – wird ihm verübelt. Er memoriert seine Situation für das Publikum, das sich an den vormärzlichen Quietismus erinnern fühlen muss: Man wiederhole häufig,

wie ungern mein Volk gesehen, daß die Person des Regierenden gewechselt werde, ja setze hinzu, daß dies Volk es nicht ertragen würde, auch das System, unter welchem es so lange glücklich und friedlich gelebt, im Geringsten verändert zu sehen. Und da das System vollkommen geblieben ist, so habe ich nicht viel mehr, als den Namen des Regierenden [...]. Ich aber liebe das gute Neue, liebe fröhliche Gesichter um mich, und möchte es dahin bringen, daß, wenn ich mit der einen Hand strenge notwendige Befehle erlasse, ich zu gleicher Zeit die andere Hand zur Freude, zum Wohlthun öffnen könnte. Es ist mir nicht genug, daß man mir gehorcht, man soll mir auch gern und freudig gehorchen [...].⁵⁹

Um also sein patriarchalisch-absolutistisches Regime durchzusetzen, greift er zu einer Irreführung des Hofes. Er erfindet einen geheimen Agenten, der ihm alles zuträgt, der um alle Geheimnisse weiß und ihn in die Lage versetzen soll, die Macht den Händen seiner Mutter und ihrer Minister zu entwenden. „Ich will regieren, aber mit Hilfe eines geheimen Agenten, der vollkommen mein Bestes will, der keinen Bestechungen zugänglich ist, für Jedermann unsichtbar, nur von mir gekannt.“⁶⁰ Das teilt er zu Beginn des Stücks seiner Angebeteten mit, der Prinzessin Eugenie, die er heiraten möchte, was aber gegen die dynastische Heiratspolitik seiner Mutter verstößt. Die Prinzessin applaudiert ihm:

eine vortreffliche Idee! Sie schaffen sich eine unsichtbare Macht, die um so gefürchteter ist, gerade weil sie unsichtbar wirkt und weil die Persönlichkeit, in der sie liegt, Jedermann unzugänglich bleibt. Schon der Glaube an das Dasein eines solchen Wesens wird Alle erschrecken und Mißtrauen in die festgeschlossenen Glieder Ihrer Feinde werfen.⁶¹

Hackländer bedient sich des dramaturgischen Kniffs der Einweihung des Publikums, das im Unterschied zu der Mehrzahl der handelnden Figuren auf der Bühne ab nun Bescheid weiß, sich bequem zurücklehnen und die Wirkung

58 Friedrich Wilhelm Hackländer, *Der geheime Agent*, in: F. W. Hackländer's Werke. Erste Gesamt-Ausgabe, Bd. 15, Stuttgart 21863, S. 9.

59 Ebd., S. 12.

60 Ebd., S. 17.

61 Ebd., S. 17 f.

überlegen beobachten kann. Die Rechnung des Herzogs geht voll auf, der Hof ist irritiert und bestürzt:

Ein geheimer Agent! – und wozu? – es ist empörend! Freilich hatten wir bisher geheime Kanzlisten, geheime Secretäre, geheime Räte, aber da ist das Prädikat: „geheim“ ein bloßes Anhängsel zu ihrem Titel. Diese braven Männer sind alle ehrlich genug in der That nichts Geheimen zu haben, und was man ihnen heute anvertraut, erfährt noch in derselben Stunde der Hof und morgen die ganze Stadt.⁶²

Die Entrüstung des Hofes wird noch dadurch verstärkt, dass alle den Eindruck erwecken, als ob es bisher tatsächlich keine Geheimpolizei im Kleinstaat gegeben habe und der Herzog nun zu Methoden greife, denen sie hilflos ausgeliefert seien. Jeder verdächtigt jeden, der geheime Zuträger zu sein. Der Herzog erreicht sein Ziel, er bekommt die Frau, die er liebt, die Herzogin-Mutter zieht sich zurück, der Hofstaat wird umgruppiert. Die Prinzessin hatte ihrerseits mit dem geheimen Agenten operiert, als sie vorgab, ihn insgeheim zu lieben, womit sie die Weigerung begründet, einen von der Herzogin für sie vorgesehenen Mann zu heiraten. Politisch bedenklich allerdings ist das abschließende Eingeständnis des Ersten Ministers:

Der Herzog – hat sein Spiel fein angelegt und meisterhaft durchgeführt! – Wer hätte das auch erwarten können? – Es ist Alles verloren, denn nach dieser Probe, die er von seiner Kraft, seinem Talente abgelegt, wird er nimmermehr die Zügel aus der Hand geben, – und er hat Recht: wer eine solche Hof-Intrigue so glänzend durchführt, ist befähigt, selbstständig seinen eigenen Weg zu gehen.⁶³

Agenten gibt es nicht, aber Intriganten. Das Spiel um Kabale und Liebe endet mit dem Triumph beider, ein Ränkespiel hat das andere abgelöst. Die Zukunft der Herrschaft durch Betrug ist gesichert, nicht zuletzt, weil sie den Betroffenen imponiert.

Die Familie als Misstrauensgemeinschaft

Das Problem ist auch nach der Revolution geblieben. Die humoristisch-satirische Zeitschrift *Kikeriki* ätzt in ihrer Ausgabe vom 9. Februar 1865: „Das ist der größte Fluch des Vormärzes: daß viele Leute bei uns in der Polizei irrigerweise den Feind der Gesellschaft erblicken.“ Eine neuerliche Restauration des Überwachungsstaates hat nichts am Agentensystem geändert. Im Gegenteil, es scheint sich noch verschlimmert zu haben. Der zeitgenössische Historiker und Offizier Moriz von Angeli (1829–1904) schreibt über das Wien nach 1848:

⁶² Ebd., S. 35.

⁶³ Ebd., S. 125.

Eine wahre Sintflut von Polizeiaagenten, sogenannte ‚Vertraute‘, beobachtete und belauschte das persönliche Gehaben jedes einzelnen ohne Unterschied des Standes oder Geschlechtes, ganz abgesehen von der Unzahl jener, die sich freiwillig in den Dienst der allmächtigen Polizei stellten. [...] Niemand, auch der anerkannt loyalste Staatsbürger nicht, war sicher vor der liebedienerischen Niedertracht dieser, noch aus der Ära Metternich stammenden Affilierten der Polizei – Naderer nannte sie seit altersher der Wiener Witz – welche jedes unbedachte Wort, ja selbst die unverfänglichste Konversation für ihre erbärmlichen Zwecke zu verwerthen wußten, oder wohl auch erfanden, wenn die Wirklichkeit nicht bieten wollte, was ihre Pläne förderte.⁶⁴

Bisher wurde das Thema der Bspitzelung im öffentlichen Raum abgehandelt: beim Heurigen, im Grätzl, am Hof. In den 1860er Jahren greift das Misstrauen, das sich alle entgegenbringen, auf die Familien über. Auch hier glaubt man, voreinander nicht sicher sein zu können. Die Familienmitglieder beobachten einander argwöhnisch. Jede falsche Bewegung, jede merckliche Verlegenheit könnte auf ein Verbrechen hindeuten, das der Mann vor der Frau geheim hält. So in Nestroys *Früheren Verhältnissen*, dem Einakter, der am 7. Jänner 1862 am Quai-Theater Premiere hat. Nestroy ironisiert die Fetischisierung der Vergangenheit als Gloriöle, wie sie der allgegenwärtige Historismus propagierte. Der reiche Holzhändler Scheiternmann hat zu verbergen, dass sein Wohlstand vielleicht nicht nur mit Fleiß und Geschick zustande kam – der Makel aller Neureichen. Nun kommt ihm noch der Kronzeuge seiner frühen Jahre als Hausknecht ins Haus – ein Anlass für seine Gattin, die mit ihrer Vergangenheit als Professorentochter prunkt, zu ermitteln. Der Verdacht lässt sich entkräften. Verinnerlicht dagegen hat die Ermittlerin das grundsätzliche Misstrauen.

Kurze Zeit später hat in Wien *Der Hausspion* Premiere in einer vom Autor Sigmund Schlesinger mit Burgschauspielern veranstalteten Theater-Akademie.⁶⁵ Sigmund Schlesinger (1832–1918), Wiener Journalist, ist so etwas wie der „Hausgelegenheitsdichter des alten Burgtheaters“, wie es im Nachruf der *Neuen Freien Presse* vom 8. März 1918 hieß. Im Schatten Bauernfelds steuert er zwischen 1855 und 1909 etwa 20 Lustspiele und biografische Schauspiele dem Repertoire bei. Im *Hausspion* setzt das Auftauchen eines Studienfreundes den frisch verheirateten Ehemann in Verlegenheit. Im Sinne der in der Studienzeit geschworenen Verbrüderung verlangt der Gast, beim Freund aufgenommen zu werden. Der aber möchte das aus nicht eingestandener Eifersucht verhindern,

64 *Wien nach 1848. Aus dem Nachlasse von Moriz Edlen von Angeli*, Wien, Leipzig 1905, S. 13 f. (Kap. „Naderer“).

65 Das genaue Datum konnte noch nicht eruiert werden, das Bühnen-Manuskript vermerkt mit Angabe der Besetzung von 1862, es handle sich um das „neueste Repertoirestück des Hofburgtheaters“; dort wurde es aber erst mit anderer Besetzung am 16. Mai 1864 zum ersten Mal aufgeführt, mit sehr geringem Erfolg. Sigmund Schlesinger, *Der Hausspion. Lustspiel in zwei Aufzügen*, Berlin 1862.

er fühlt sein junges Eheglück gefährdet. Der Schwiegervater (als Ermittler) und die minderjährige Schwägerin (als Zuträgerin) vermuten eine Verschwörung und fühlen sich durch die vom Ehemann zur Schau getragene und vom Gast, der die Geschichte durchschaut, spielerisch geschürte Unruhe bestätigt. Der Schwiegervater, ein Justizbeamter, der pensioniert wurde, weil er einem revolutionären Club auf der Spur zu sein meinte, dem jedoch sein Minister angehörte, will jetzt seinen Spürsinn im privaten Feld beweisen, sieht in der Familie den „Terrorismus in schönster Blüte“⁶⁶ und befürchtet „ein Auflösen aller Bande gesellschaftlicher Ordnung“. Sie sind tatsächlich aufgelöst durch das gegenseitige Misstrauen, das Klima der Verdächtigungen. Es hat schon die Heranwachsenden ergriffen. Die angebliche Verschwörung löst sich durch die Erkenntnis der 16-Jährigen auf, die sich zur „Familienspionin“ aufgeworfen hatte, weil sie „glaubte, etwas recht Nützliches zu thun, und weil es meiner kindischen Eitelkeit schmeichelte, als Wächterin über die Andern aufgestellt zu sein. Aber ich war die Familienspionin, ... bloß fürs Haus – nicht fürs Gericht.“⁶⁷ Die Eifersucht des Hausherrn wird dadurch eingedämmt, dass der Freund ein Auge auf das vorwitzige Mädchen geworfen hat und schon einmal um ihre Hand anhält, obwohl sie noch nicht so recht mannbar ist. Der Makel des Stücks besteht in der Durchschaubarkeit und Dürftigkeit des Plots, aufgrund derer sich das Publikumsinteresse in Grenzen hielt. Auch ist die Aussage bedenklich: Nicht das Spionieren ist verwerflich, sondern nur dessen öffentliche Wirksamkeit. Das Mädchen ist Agentin für den Hausgebrauch. Dass dadurch die Gemeinschaft tatsächlich in Unordnung gerät, wird vom Autor als komisch bagatellisiert. Das Phänomen, dass die Wände Ohren haben,⁶⁸ wird als gegeben hingenommen. Noch wird man seiner Herr, kann es als Problem erkennen – aber nicht aus der Welt schaffen. Das Publikum des Hofburgtheaters konnte darüber nicht lachen und ließ das Stück durchfallen.

Einmal und immer: Naderer

Bisher war die Figur des Agenten noch nicht dargestellt worden. Bei Anastasius Grün bleibt es beim Verdacht. Bei Nestroy dient seine Tätigkeit der Privatjustiz. Bei Hackländer wird er als erfundene Figur politisch instrumentalisiert. Bei Schlesinger ist es eine pubertäre Intrigantin, die sich in Szene setzen will mit der dilettantischen Nachahmung einer allseits präsenten, aber nicht greifbaren Bespitzelung. Als Figur ist der Naderer noch nicht in der Literatur aufgetaucht, nur als Phantom, als befürchtete Imagination.

Gäbe es eine Möglichkeit, den Naderer als literarische Figur zu etablieren? Ihn als Hassobjekt darzustellen, wäre nach der Niederschlagung der Revolu-

66 Ebd., S. 29.

67 Ebd., S. 53.

68 Ebd., S. 21.

tion von 1848 und bei neuerlich intakter und bis 1918 auch prohibitiv wirksamer Zensur nicht möglich.

Anton Langer versucht eine Lösung. Der volkstümliche Autor (1824–1879) hat sich seine Popularität durch die wöchentlich erscheinende Zeitschrift im Wiener Dialekt *Hans-Jörgel*, die er von 1851 bis zu seinem Tode herausgibt und selbst schreibt, erworben und ist mit einer großen Anzahl von Romanen, Dramen und Übersetzungen aus dem Französischen (Sue, Dumas, de Kock) hervorgetreten. 1848 veröffentlicht er im *Humoristen* ein Barrikadenlied. 1860 verfasst er für Nestroy einen Epilog *Mein letztes Wort*, den dieser bei seinem letzten Auftreten im Carltheater vorträgt. 1867⁶⁹ schreibt er den Kolportageroman *Der alte Naderer*, der in Lieferungen erscheint. Der Titel war für die Zensoren wohl doch zu verhänglich – als ob es gegenwärtig Naderer gäbe. Also erscheint die 3. Auflage mit dem Titel *Ein Wiener Polizei-Agent von Anno 48. Roman aus dem Wiener Volksleben*. In der Sammlung ausgewählter Romane Langers von 1890 trägt der Roman in zwei Bänden wieder den ursprünglichen Titel. Langer tut das einzig Mögliche, er stellt den Naderer als liebenswerte identifikationsträchtige Figur vor. Dabei bemüht er sich eifrig, den Verdacht des billigen Opportunismus abzuwehren, indem er den angeblichen Wahrheitsgehalt betont. Es sei eine „Erzählung, die mehr Wahrheit als Dichtung enthält“;⁷⁰ „wir aber haben den Muth, auch im Roman die Wahrheit des Lebens zur Geltung zu bringen“ (Bd. II, S. 73). Er koloriert den Schwarz-Weiß-Gehalt seiner Figuren durch das Einstreuen kleiner Schwächen:

Vielleicht wird manche Leserin auf die schöne Minna ungehalten sein, die in der Zeit, wo der Mann ihrer Liebe zwischen Leben und Tod schwebt, sich von einem andern Manne den Hof machen läßt, allein wir haben wiederholt betont, daß die Personen, Situationen und Vorfälle, die wir schildern, dem wirklichen Leben entnommen sind, und die Menschen des wirklichen Lebens denken, reden und fühlen anders als die verschwommenen Helden, die sentimentalen Heldinnen der Romane. (Bd. II, S. 217)

In seiner Jugend war Joseph Preßler der Zuträger eines Kriminalbeamten, der ihn aus eigener Tasche für seine Dienste bezahlte. Da ergibt sich eines Tages in den letzten Regierungsjahren des Kaisers Ferdinand, der übrigens der beste aller Menschen war (Bd. I, S. 212), die große Chance: Ein heikler Auftrag soll ohne Aufsehen in Ungarn erledigt werden. Ein junger Magnat hat im Jähzorn seinen Vater umgebracht, nicht ganz ohne Grund zwar, aber er verfällt doch rechtens der Todesstrafe. Seine adeligen Freunde ziehen den Wiener Beamten zu Rate, der auch einen Rettungsplan parat hat. Für dessen Ausführung wird

⁶⁹ Nicht 1860, wie in manchen Lexika steht.

⁷⁰ Anton Langer, *Der alte Naderer. Roman aus dem Wiener Volksleben*, Wien o. J. [1890], Bd. I, S. 256. – Die im Text folgenden Seitenzahlen (mit Bandangabe) beziehen sich auf diese Ausgabe.

Joseph Preßler bestimmt. An der Stelle des Grafen soll ein ebenfalls zum Tode verurteilter Räuber geköpft werden. Er sieht dem Grafen ähnlich – es wird sich herausstellen, dass er der illegitime Halbbruder des Grafen ist und dem Tausch zustimmt, weil ihm geköpft zu werden ehrenhafter scheint als am Galgen zu enden. Die Hinrichtung *in effigie* gelingt, der Graf kann fliehen, der Delinquent hat Preßler das Versprechen abgenommen, sich um seine nun verwaiste Tochter zu kümmern. Preßler wird fürstlich von der Familie des Entflohenen entlohnt und braucht ab nun keine Polizeidienste mehr anzunehmen. Als er sich von dem Kommissär verabschiedet, der ihm den Auftrag verschafft hatte, bekennt er sich aber doch zur Leidenschaft des Ausforschens:

„Für gewöhnliche, unbedeutende Diebs-, Betrugs- und Einbruchsgeschichten bin ich nicht mehr zu haben, wenn Ihnen aber, Herr v. Felsthal, ein recht interessanter Fall vorkommt, so ein Fall, wo sie [sic] einen recht verschlagenen Agenten brauchen, um etwas zu beobachten oder auszuspionieren, was sonst kein Anderer findet, dann schicken Sie mich, – und ich stelle mich Ihnen freiwillig zur Disposition, will mich sogar auf meine eigene Faust verköstigen und wenn ich nichts herausbringe, so dürfen Sie mir keinen Kreuzer zahlen.“ – „Also Agent aus Leidenschaft, *Naderer aus Passion?*“ – „Ja“. (Bd. I, S. 101 f.)

Moralische Skrupel hat er dabei keine, aber er wird nicht in Versuchung geführt werden, er hat alle Mühe damit, seine angenommene Tochter zu erziehen, vor Ungemach zu bewahren, und als dies nicht gelingt, sie jahrelang zu suchen. In Venedig findet er sie schließlich wieder, sie war an eine vazierende Tanzkompanie verkauft worden und ist zum schönen, umschwärmten Mädchen herangewachsen. Gemeinsam müssen sie die Kriegswirren von 1859 in Italien bestehen, bis sich schließlich ja doch alles zum Besten wendet und die Tochter den Gespielen der Kinderjahre heiraten kann. Zum guten Schluss macht Preßler auch den frühen Makel wieder gut, indem er hilft, den damals entflohenen Grafen, der zum abgefeimten Schurken gereift ist und die eigene Mutter tötlich bedroht, zur Strecke zu bringen.

Langer macht es seinen Lesern einfach, sich auf die Seite des Naderers zu stellen, der es mit lauter verdächtigen Subjekten zu tun hat, dem Abschaum der Revolution von 1848, die nur deshalb Revolution machen, weil sie sich materielle Vorteile erhoffen. Die Konflikte werden dadurch verschärft, dass sie Preßler als Naderer beschimpfen, womit sie doch der allgemeinen Volksmeinung über die Agenten entsprechen. Preßler entgegnet ihnen:

Ein Naderer [...] in Gottes Namen, man mag mich so heißen, weil's einmal der Wiener Ausdruck ist. Ich habe das höhnische ‚Naderer da!‘ oft genug in meine Ohren klingen gehört, um mich jetzt noch darüber zu kränken. Aber ich will Ihnen etwas sagen, Sie stolz auf mich herabblickender Bürger, Schustermeister und Dekreter-Korporal! Wenn Einem von Euch ein Unglück geschieht, wenn in Eurer Kasse eingebrochen, eine

Eurer Töchter entführt oder gar einmal ein Mord begangen wird, da rennt Ihr wie besessen auf die Polizei, schreit nach Hilfe und geberdet Euch wie närrisch, wenn die Polizei den Einbrecher, Entführer, Mörder nicht sofort zu Stande bringt. Warum sucht Ihr ihn nicht selbst? Weil Ihr zu faul, zu ungeschickt dazu seid. Es muß also andere Leute geben, die für Euch es thun, die ihre Ruhe, ihre Bequemlichkeit, ihre Gesundheit, häufig ihr Lebens auf's Spiel setzen, um jene dunklen Gestalten, vor denen Ihr zittert, aufzufinden und festzuhalten. Diese Agenten, die für ihre unglaubliche Mühe wirklich schlecht gezahlt sind, nennt Ihr verächtlich Naderer, während ich mit Stolz auf das zurückblicke, was ich als Naderer geleistet, da ich nie einen Menschen wegen seiner politischen Gesinnung vernadert habe. Verstanden? Es wäre mir nie eingefallen, Jemand deshalb zu denunzieren, weil er eine Lade voll verbotener Bücher unter seinem Bett stehen hat. (Bd. I, S. 123 f.)

Zu diesem Bekenntnis seiner Hauptfigur versäumt Langer nicht, einen relativierenden Satz seines Erzählers beizufügen, denn es war den Lesern ja auffällig, dass Preßler hier den politischen Geheimen mit dem offiziellen Wachorgan in eins setzt, obwohl die Bezeichnung „Naderer“ ja nur auf jenen zutrifft und nicht auf die uniformierte Polizei.

Wir bitten sehr, diese Vertheidigung des Nadererthums, welche Herr Preßler pro domo sua hält, nicht etwa unbedingt für die unsrige zu halten. Wir kennen zu gut das Unglück, welches die Naderer verschiedenster Sorte im vormärzlichen Österreich angerichtet haben, und welches Anastasius Grün in seinem herrlichen Gedichte: ‚Naderer da!‘ (Spaziergänge eines Wiener Poeten) so wundervoll geschildert hat. (Bd. I, S. 124)

Der Naderer wird auch im Zuge einer quasi-gerechten Beurteilung vom schlimmeren Typus des Denunzianten abgesetzt:

Leider waren es aber nicht die offiziellen und offiziösen ‚Naderer‘, welche damals [1848] ihr Unwesen trieben, sondern ein Heer von freiwilligen Angebern, die aus Eigennutz, Rachsucht, aus Wohldienerei und Schönmacherei häufig bloß um sich wichtig zu machen, nicht einmal Jene schonend, die ihnen durch die Bande des Blutes oder der Dankbarkeit hätten heilig sein sollen. (Bd. I, S. 206)

Langers Figur ist – in der entstehenden Tradition des perfekten Kriminalisten – mit allen Wassern gewaschen, beherrscht Sprachen, kann sich fehlerlos verkleiden und virtuos auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens bewegen. Der Naderer ist gewandt und körperlich allen Gegnern überlegen; einem Topos der zeitgenössischen Literatur gemäß orientiert sich der Erzähler an James Fenimore Coopers Kundschaftern, wenn er seines Helden körperliche Fitness beschreibt, nennt ihn gar „Polizei-Mohikan“ (Bd. I, S. 283).⁷¹ Zwar bezeichnet

71 Vgl. Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, Paris 1854.

er ihn als „ultrakonservativ“, lässt ihn aber über seinen privaten Sorgen unpolitisch werden:

Zu jeder andern Zeit würde der alte Naderer, dessen ultrakonservative Gesinnung wir kennen, durch die Maibewegung und ihre Konsequenzen auf's Schmerzlichste berührt worden sein, allein seit dem Verluste seines geliebten Kindes hatte der ehemalige Agent Sedlnitzky's jeden Sinn für das Politische, ja selbst für Kriminalfälle, die ihn einst so sehr interessirt hatten, verloren. (Bd. I, S. 281 f.)

Die apolitische Attitüde als zeitgemäße Rückzugsstrategie des Bürgertums greift auch am Ende. Der ehrenwerte Mann, der Preßlers Ziehtochter heiratet, gibt sich entpolitisiert zugunsten der Industrieproduktion: „ich will von Politik nichts mehr wissen und verlege mich nur mehr auf Fabrikation, auf Eisen und Bretter.“ (Bd. II, S. 405) Der alte Naderer pflichtet ihm bei; Langer weiß die Leser auf seiner Seite und endet mit einer Pointe, die den Berufsehrgeiz des Agenten – man wird an Hebels Denunzianten erinnert – als humoristisch gefärbtes Ethos von Recht und Ordnung preist:

„Ich habe etwas bemerkt, was mir nicht gefallen will. Wenn die Arbeiter Abends aus der Sägemühle weggehen, so nehmen sie jene großen Späne, die wir selbst in der Küche verwenden könnten, haufenweise mit; das ist denn doch immer eine Dieberei –“ – „Mein lieber Freund, das ist es nicht“, sagte Albert lächelnd, „ich habe den Leuten dazu die Erlaubniß gegeben, sie nehmen nur, was ihnen gehört.“ – „Ah so!“ rief Preßler vollständig beruhigt, „das ist etwas anders! Nehmen Sie mir's nicht übel, Freund Kolb, daß ich mich in Dinge mische, die mich eigentlich nichts angehen. Aber ich kann einmal das Aufpassen nicht lassen, das steckt schon im Blut – ich bin und bleib' halt – *der alte Naderer!*“ (Bd. II, S. 408)

Der Agent als positive Figur, die ein wachsames Auge auf mögliche Unrechtmäßigkeiten der Bevölkerung hat: das entspricht der Ideologie und Definition des Geheimagenten von Anbeginn. Er braucht für seine Tätigkeit „unendlich viel Kenntniss, Herablassung, delikate Behandlungsart und Eigenschaften, die man nicht immer beisammen findet.“⁷² Man erwartet von ihm „Treue, Eifer, Unparteilichkeit, Uneigennützigkeit“.⁷³ Der Agent = der ideale Beamte, der ideale Mensch.

„Für wen spitzeln die Spitzel jetzt? Oder wechseln sie vielleicht den Beruf? Nee. Spitzel ist Spitzel. Womöglich wird der eine Privatdetektiv, und der andere wird Fahrkartenkontrolleur. Gute Schnüffler werden immer gebraucht.“⁷⁴

⁷² Eine Formulierung Pergens von 1799, zit. nach Leitner (Anm. 18), S. 143.

⁷³ Ebd., S. 66.

⁷⁴ Hans Joachim Schädlich, *Trivialroman*, o. O. [Berlin] 1998, S. 145.

**Dreimal poetische Gerechtigkeit: Beethovens *Fidelio*,
Raimunds *Alpenkönig* und Nestroys *Mädl aus der Vorstadt* –
ein Beitrag zur Säkularisation im 19. Jahrhundert**

Wann ist eine Rede, eine Entscheidung, ein Verhalten, wann sind Gesetze und Urteile gerecht? Darüber wird seit der Antike debattiert. Warum? Der Begriff Gerechtigkeit ist eine Denkform des gesellschaftlichen Ideals, aber seine Bedeutung hängt ab von der jeweiligen sozialen Ordnung und deren Normen und Werten. Bis zu den Frühsozialisten im 19. Jahrhundert hieß die Forderung „Jedem das Seine“, aber nie „Jedem das Gleiche“, sondern nur „Allen das ihnen Gemäße“. Und dieses Gemäße galt als unterschiedlich je nach Stand, Geschlecht und Funktion. In der Lehre von Hans Kelsen vermag die „*sum cuique*“-Formel praktisch jede Ordnung zu rechtfertigen.¹ Und sie geht bekanntlich zurück auf den Römer Domitius Ulpianus (um 170–228) und seine klare, aber interpretationsbedürftige Definition: „*Juris praecepta sunt haec: honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere*“.² Den Nächsten nicht zu schädigen war eine klare Anweisung. Aber schon was eine anständige, ehrenhafte Lebensführung sei, hat jede Gesellschaft neu zu bestimmen.³ Und was dabei jeder und jedem zuteil werden soll – wer soll das entscheiden?

Nicht viel einfacher steht es um die „poetische Gerechtigkeit“.⁴ Sie ist eine in der „Höhenliteratur“ heute im Roman und Drama verpönte, beim anspruchsloseren Lese-, Theater- und Filmpublikum aber immer noch beliebte Schließungsstrategie, als: „Moralisch angemessene Zuteilung von Lohn und Strafe an Figuren eines literarischen Werks.“⁵ Sie meint, der Autor möge herbeiführen, was die Wirklichkeit nur selten gewährt, dass am Ende des Geschehens der Täter entlarvt und das Opfer gerettet, das Böse bestraft und das Gute belohnt wird. Und wenn er das tut, befriedigt er offenbar ein hartnäckiges Bedürfnis. Sonst wäre die Forderung längst ad acta gelegt.⁶

1 Hans Kelsen, *Reine Rechtslehre*, Leipzig 1934, 1960, S. 366.

2 Vgl. Otfried Höffe, *Gerechtigkeit. Eine philosophische Einführung*, 4. durchges. Aufl., München 2010, S. 45.

3 Vgl. Rüdiger Lautmann, ‚Rechtsgefühl und soziale Lage‘, in: *Das sogenannte Rechtsgefühl*, hg. von Ernst-Joachim Lampe, Opladen 1985, S. 287.

4 Vgl. den Referate-Band *Poetische Gerechtigkeit* der gleichnamigen DFG-Tagung, hg. von Sebastian Donat, Roger Lüdeke, Stephan Packard und Virginia Richter, Düsseldorf 2012.

5 Vgl. Hartmut Reinhardt, Art. ‚Poetische Gerechtigkeit‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin, New York 2003, S. 106.

6 Karl Eibl behandelt poetische Gerechtigkeit als „Zuschauererwartung“, wobei ein

Darüber gibt es heute in der Forschung eine breite, aber nach wie vor kontroverse Debatte. Auf die Geschichte dieser Debatte, so interessant sie ist, wollen wir aber nur kurz eingehen, denn unser Fokus ist spezieller.

Poetische Gerechtigkeit wurde im Barock von der Tragödie gefordert als einem Abbild göttlich-sittlicher Weltordnung, im Zeichen der Mimesis- und Wahrscheinlichkeitslehre in der Aufklärung jedoch bekämpft. Das bürgerliche Trauerspiel, abzielend auf die Stimulierung von Furcht und Mitleid, fand dabei Mittel und Wege zu einem Kompromiss. Vielen Autoren war klar, dass Mitleid und Furcht beim Publikum zunehmen, je größer die Diskrepanz zwischen Verfehlung und Strafe des Helden oder der Heldin ist. Es steigert die Spannung und das Mitgefühl des Lesers und Zuschauers, wenn möglichst lange – im Drama meist bis zum IV. Akt – die Sorge bestehen bleibt, das Laster werde ungestraft davonkommen und die Tugend unbelohnt untergehen. Dann aber hat ein „deus ex machina“-Effekt die Wendung zu bringen, um doch noch Gerechtigkeit herbeizuführen, eben „poetische“.

Am besten eigneten sich für diesen Kompromiss das bürgerliche Trauerspiel und die Tragikomödie. Rosmarie Zeller hat in einer Studie 1988 eine Trennung vorgenommen und Dramen *mit* poetischer Gerechtigkeit als „moralische“, solche *ohne* als „pathetische“ bezeichnet.⁷ Und Cornelia Mönch konnte 1993 diese Typologie auf Grund umfangreichen neuen Materials erweitern und differenzieren. Sie unterscheidet in Kap. 2.2 ihrer Untersuchung ebenfalls den Typus mit totaler vom Typus ohne jede poetische Gerechtigkeit, aber auch die zwei Mischformen mit nur partieller Erfüllung der Doktrin, das heißt entweder „Untergang der Tugend und Strafe des Lasters“ oder „Rettung der Tugend ohne Strafe des Lasters.“⁸

Fast unisono lautet seit längerem die Behauptung, poetische Gerechtigkeit sei seit der Klassik und Romantik ein Reservat der Trivilliteratur.⁹ So ausdrücklich bei Wolfgang Zach, welcher die Frage stellte und auch gleich beantwortete: „Poetic Justice? Vom literarischen Dogma zur Trivialdoktrin. Infragestellung und Prestigeverlust der Doktrin vom 18. Jahrhundert bis zur Moderne.“¹⁰ Dieser These hat Harald Fricke widersprochen mit der Behaup-

kollektives Rechtsgefühl die „Maßnorm“ sei; vgl. Karl Eibl, „Poetische Gerechtigkeit als Sinngenerator“, in: *Poetische Gerechtigkeit* (Anm. 4), S. 217 und S. 219.

7 Rosmarie Zeller, *Struktur und Wirkung. Zu Konstanz und Wandel literarischer Normen im Drama zwischen 1750 und 1810*, Bern, Stuttgart 1988, Kap. 4.5: „Der Schluss der Tragödie“, S. 118.

8 Vgl. Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993.

9 Ludwig Tieck lässt in seiner Dialognovelle *Der Wassermensch* beim Stichwort „poetische Gerechtigkeit“ die Mutter bitten: „O lassen Sie diese fatale Justizperson ja aus dem Spiele, die schon so viele gute Bücher verdorben hat“; in: *Tiecks Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 11: *Schriften 1834–1836*, hg. von Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Gabriele Schweikert, Frankfurt a. M. 1988, S. 884.

10 Wolfgang Zach, *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption*, 4. Teil, Tübingen 1986.

tung: „Die Oper ist heute das Refugium der Poetischen Gerechtigkeit. Sie war das immer, unbeirrt und unangefochten; sie ist es bis in die avancierteste Gegenwart geblieben – und sie wird es bis ans Ende ihrer Gattungstage bleiben.“¹¹ Wir werden gleich einem berühmten Beispiel dieser Resistenz in der Wiener Klassik begegnen. Doch zuerst ist der spezielle Fokus unserer folgenden Überlegungen zu erläutern.

Interessant scheint unter geistesgeschichtlichem Aspekt nicht nur, wie jeweils dramaturgisch der versöhnende Eingriff des „deus ex machina“ bewerkstelligt wird, sondern auch, welcher Instanz diese finale „Wendung zum Guten“ von den Protagonistinnen und Protagonisten des Dramas und Films und vom Erzähler des Romans zugeschrieben wird. Heißt diese Instanz (christlich) Vorsehung oder (antik) Schicksal? Heißt sie göttliche Allmacht, Zauberkraft oder Zufall?

Im Folgenden wird, wie der Titel besagt, der Versuch gemacht, an drei Theatertexten zu zeigen, wie sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Wechsel von einer transzendenten zu einer weltimmanenten Begründung vollzog, oft auch eine haarsträubende Doppelspurigkeit. Mit Josef Sonnleithners, Stephan von Breunings und Georg Friedrich Treitschkes Libretto für Ludwig van Beethovens *Fidelio* sind wir noch ganz im christlichen Denkraum. Leonore und Florestan lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass ihnen Gottes Omnipräsenz und Liebe in letzter Minute rettend zu Hilfe kam, um die so willkürlich verletzte Gerechtigkeit wieder herzustellen. Ganz anders präsentiert sich der Eingriff des Geisterkönigs Astragalus in Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Sein Einfall, den für die Seinen unerträglich gewordenen Rappelkopf mit sich selbst zu konfrontieren und so zur Räson zu bringen, geschieht aus Mitleid mit dem am väterlichen Starrsinn leidenden Liebespaar. Das imaginäre Setting verhindert so jeden Verdacht einer unchristlichen Blasphemie. Das Spiel ist ein Werk der Fantasie und nur im psychologischen Bereich Abbild einer möglichen Wirklichkeit, natürlich auch zum Schutz vor der Zensur. Johann Nestroys *Das Mädl aus der Vorstadt* verzichtet auf alle Hilfskonstruktionen zur Begründung des guten Endes. Dieses ist allein dem Spürsinn des Winkel-Advokaten Schnoferl und dem Zufall zu verdanken. Sie arrangieren, was den Betrogenen wie ein Glücks- und dem überführten Betrüger wie ein Unglücksfall erscheint. Schnoferl war insofern ein Vorläufer der ungezählten erfolgreichen Detektive und Kommissare des Kriminalromans, bis auch diese Tradition im 20. Jahrhundert hinterfragt zu werden begann.

Die drei Texte liegen kein halbes Jahrhundert auseinander. Beethovens *Fidelio* – abgeleitet aus dem Opernlibretto *Léonore ou L'Amour conjugal* des

11 Harald Fricke, „Versuch über die Schwierigkeit, NEIN zu singen. Poetische Gerechtigkeit in der Oper“, in: *Poetische Gerechtigkeit* (Anm. 4), S. 40. – Nicht ausreichend scheint mir allerdings die Begründung, weshalb die Oper ein Refugium der poetischen Gerechtigkeit geblieben sei, wenn Fricke meint, Musik wolle „harmonische Auflösung“, ebd., S. 43.

Franzosen Jean Nicolas Bouilly – erschien in erster Fassung 1805 in Wien, Raimunds *Alpenkönig* ebendort 1828 und Nestroys *Mädl* ebendort 1841. Ich vermute, dass die sehr unterschiedliche Begründung des „guten Endes“ in den drei Stücken symptomatisch sei für jenen weltanschaulichen Wandel, den die Geistesgeschichte mit „Säkularisation“ bezeichnet. Weltgeschehen und individuelles Schicksal werden zunehmend einer theologischen Deutung entzogen und als Folgen menschlichen Wollens und Handelns interpretiert. Natürlich gibt es Gegenbeispiele, Versuche zur Bewahrung, Rückkehr oder Erneuerung verlorener religiöser Positionen. Aber sie scheinen mir den festgestellten Trend eher zu bestätigen als in Frage zu stellen.

Mit einem Hinweis auf Gottfried Kellers Novelle *Die drei gerechten Kammacher*, erschienen 1856 in dem Band *Die Leute von Seldwyla*, schließt mein Versuch, in dem sich zeigt, wie auch die Prosa der Epoche poetische Gerechtigkeit, wenn sie sie herstellt, um 1850 bereits lieber menschlichem Handeln und dem Zufall als übernatürlichen Eingriffen zuschreibt.

I.

Seit Beethovens Oper *Fidelio* 1805 im Theater an der Wien zum ersten Mal erklang, gilt sie als das Hohe Lied der Gattenliebe. Doch welche Kräfte sind da eigentlich am Werk, um den dem Hass seines Feindes Pizarro zum Opfer gefallen spanischen Adligen Florestan vor der Ermordung im Gefängnis zu bewahren?

Roccas, des Kerkermeisters, schwankende Seele ist dafür nicht stark genug. Er empfindet zwar Mitleid mit dem Gefangenen, gehorcht aber dem brutalen Befehl, ihn langsam verhungern zu lassen, und am Schluss sogar der Weisung, rasch sein Grab zu schaufeln. Die Rettung ihres geliebten Mannes ist das einzige Ziel Leonores, dem sie mit List, Mut und Opferbereitschaft zustrebt, aber nicht allein auf sich gestellt. Was verleiht ihr die Kraft dazu? In I, 12 stellt sie die bange Frage: „Angst rinnt durch meine Glieder; / Ereilt den Frevler kein Gericht?“¹² Aber schon im Terzett Nr. 5 in II, 4 sang sie tapfer: „Ich hab auf Gott und Recht Vertrauen“.¹³ Dieses Vertrauen teilt auch ihr hungernder Gatte, der nach seiner Labung mit Wein im Terzett Nr. 13 in II, 2 singt: „O Dank, Ihr habt mich süß erquickt! / ich kann die Wohltat nicht vergelten.“ – verbunden mit dem Wunsch: „Euch werde Lohn in bessern Welten! / Der Himmel hat euch mir geschickt.“¹⁴ Und nachdem er auch das ihm von Leonore heimlich zugesteckte Brot gegessen hat, mahnt ihn diese ihrerseits in II, 2: „Sei ruhig, sag ich dir. – Vergiss nicht – was du auch hören und sehen magst –,

12 Ludwig van Beethoven, *Fidelio. Eine Oper in zwei Aufzügen. Nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleithner, Stephan von Breuning und Friedrich Treitschke* [UA (der endgültigen Fassung) 1814], hg. und eingeleitet von Helga Lühning, Stuttgart 2009, S. 95.

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 109.

vergiss nicht, dass überall eine Vorsicht ist – ja – ja – ja –, es ist eine Vorsicht [i.e. Vorsehung].“¹⁵ Diese Ermahnung aber hat der Gefangene kaum nötig, der ja schon zu Beginn des II. Aktes im Rezitativ von Nr. 11 die Worte fand: „O schwere Prüfung! – Doch gerecht ist Gottes Wille! / Ich murre nicht! Das Maß der Leiden steht bei dir!“¹⁶

In der Welt von Beethovens Libretto steht für die Figuren fest, dass Gottes Weisheit und Macht den Zufall lenkt, den es insofern gar nicht gibt. Dieser Glaube muss in *Fidelio* die Unwahrscheinlichkeit der vielen Koinzidenzen überbrücken, die Florestans Rettung erst ermöglichen: Der Minister hat erfahren, dass das Gefängnis „Opfer willkürlicher Gewalt“ enthalte, noch bevor Florestan verhungert ist. Fidelio/Leonore hat sich eine kleine Pistole verschaffen können und hält den Gouverneur Pizarro so lange in Schach, bis der inspizierende Minister im Gewölbe erscheint. Das Volk und die Gefangenen loben daher im Finale (Nr. 16) nicht nur die „Huld“ – die Opfertat der liebenden Gattin –, sondern auch die „Gerechtigkeit“ mit dem Text: „Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde, / Die lang ersehnt, doch unvermeint, / Gerechtigkeit mit Huld im Bunde / Vor unsers Grabes Tor erscheint.“¹⁷ Und martialisch-pathetisch singt derselbe Chor nochmals kurz darauf: „Bestrafet sei der Bösewicht, / der Unschuld unterdrückt! / Gerechtigkeit hält zum Gericht / der Rache Schwert gezückt.“ Und er bekräftigt das mit den Worten: „Gerecht, o Gott, ist dein Gericht! / Du prüfdest, du verlässt uns nicht!“¹⁸ In diesem Text gibt es noch keinen Zweifel an der Omnipräsenz Gottes als Garant auch irdischer Gerechtigkeit.

II.

Wer sich als Menschenhasser gebärdet, erscheint den Seinen wie auch der Gesellschaft als korrekturbedürftig. Raimunds romantisch-komisches Original-Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* gibt dieser Korrektur eine Chance, indem es berichtet, dass der reiche Gutsbesitzer Rappelkopf, der negative Held und Patient, durch erlittenes Unrecht zu dem geworden sei, der er nun ist: verbittert, misstrauisch und böse auch gegen seine nächsten Angehörigen, Frau, Tochter und Dienerschaft. Unterbliebe diese Mitteilung, wäre auch angeborener Menschenhass als Ursache möglich; und eine ererbte Eigenschaft gilt ja gemeinhin gegenüber einer erworbenen als viel schwerer kurierbar. Doch wie dem auch sei, vorerst scheitern alle Bemühungen seiner Nächsten kläglich, wie seine Tochter Malchen in I, 6 verzweifelt feststellt: „Wie gerne würden wir alles dafür tun, ihn von unserer Liebe zu überzeugen; doch wer lehrt ihn die Fehler seiner unbilligen Heftigkeit einsehen und ablegen?“¹⁹

15 Ebd., S. 113.

16 Ebd., S. 97.

17 Ebd., S. 125.

18 Ebd., S. 129.

19 Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Mit einem Nachwort

So braucht es den helfenden Eingriff einer höheren Macht. Und diese ist dazu bereit, quasi aus wohlthätiger fürstlicher Großmut. Bemerkenswert scheint dabei allerdings, dass für Astragalus, den Alpenkönig, nicht etwa die Umerziehung Rappelkopfs als solche Anlass seines Eingreifens ist, sondern Mitleid mit dem Liebespaar Malchen und August, dessen Glück Rappelkopf zu verhindern droht. Damit deren Ehe zustande kommen kann, muss Rappelkopf von höherer Hand gebessert werden. So greift denn in Raimunds Zauberspiel die höhere Macht im Namen der Liebe in die Menschenwelt ein. Es ist der Ehewunsch des Paares, der den Herrscher animiert. Astragalus hat es „inniglich erfreut“, dass beide „so seltsam treu“ noch denken; darum hat er ihnen „seine Fürstengunst geweiht“ (I, 6, S. 15) und erklärt drohend: „Weil nicht Vernunft kann dein Gemüth gewinnen, / Soll Geistermacht zu deinem Glück dich zwingen“ (I, 27, S. 50).

Damit hat sich die Zielsetzung erweitert: Als Gatte und Vater wird Rappelkopf davon profitieren, dass sich der Alpenkönig für das Liebespaar einsetzt. Genauso verdient hätte die überirdische Hilfe auch die ebenfalls unter Rappelkopf leidende, engels gute Gattin Antonia mit ihrem fast heiligenmäßigen Mitleid für die „Seelenkrankheit“ ihres Gemahls (I, 8, S. 17). Sie denkt christlich, wenn sie sich schützen will gegen den möglichen Wunsch, ihren Mann loszuwerden durch dessen Tod. Sie will sich lieber selbst „entfernen“ (I, 15, S. 28). Das Ende von Rappelkopfs Misogynie und die Versöhnung mit der Gattin bleiben aber im Stück marginal. Doch seltsam unverbunden mit der Haupt handlung der „Geistermacht“ gibt es in Raimunds Stück als zweite mächtige Kraft das Geld. Es ist im Hause des Herrn von Rappelkopf reichlich vorhanden und dient diesem und auch seiner Gattin dazu, die kollektive Kündigung der terrorisierten Dienerschaft zu verhindern. Dieser Geld-Diskurs spielt auch für das liebende Paar eine Rolle, dann nämlich, wenn der aus Italien zurückkehrende Maler August Dorn seinem künftigen Schwiegervater mitteilt, er sei nun imstand, eine Familie zu ernähren. Zum Geld hat der Alpenkönig seinerseits offenbar keine Beziehung. Zwar bittet ihn Rappelkopf nach seiner Bekehrung, er möge ihm jetzt doch sein verlorenes Vermögen zurückerstatten. Aber das geschieht nicht durch „Zaubermacht“, sondern der in Venedig als Bankier tätig gewesene Schwager Silberkern – *nomen est omen* – hat eine hohe Investition Rappelkopfs noch rechtzeitig zurückgezogen und damit gerettet, bevor das venezianische Bankhaus in Konkurs ging (II, 29, S. 88).

Mit solchen modernen Geschäften gibt sich der Geisterfürst Astragalus nicht ab. Er lebt zeitenthoben als eine Art oberster Wildhüter in den Alpen und widmet sich vornehmlich der Jagd, wenn auch in philanthropischer Absicht. So soll, wie er seine Gefolgsleute instruiert, „in der Geister Walten / Lieb' und Großmut mächtig schalten“ (I, 3, S. 7), was konkret bedeutet, dass ein Teil der jeweiligen Jagdbeute „An Bewohner nied'rer Hütten“ abgegeben wird. Die

krasse Ungleichheit zwischen diesen und den Bewohnern der Gutshöfe und Stadtpalais zu kritisieren oder gar beseitigen zu wollen, steht nicht in seinem Programm. Das ist – historisch reaktionär – noch nicht Gegenstand irdischer oder himmlischer Gerechtigkeit.

III.

In seinem Brief an den Statthalter von Niederösterreich vom 22. März 1851, der sich nach den vom Zensor Mathias Janota geforderten Streichungen und Änderungen an *Mein Freund* erkundigt hatte, beteuerte Nestroy: „Raisonnement's über Schicksal, blinden Zufall, Glückslaunen, Verhängniß ectr machen den größten Theil der Reflexionen aller [meiner] Stücke aus“; sie seien jedoch „zu keiner Zeit als collidierend mit der Christlichen Religion [...] betrachtet worden“.²⁰ Das war eine Kasuistik im Dienst der Selbstverteidigung. Ausgespart hatte Nestroy in seinem Katalog den Terminus „Vorsehung“. Sie stand für Gott, den Allmächtigen. Und da dieser nach christlicher Auslegung ein Gott der Liebe ist, wird *ihm* das überraschende Gute zugeschrieben. Schicksal als antiker Begriff hingegen verweist auf keine der Menschheit zugeneigte Urheberschaft. Der Terminus wurde daher häufiger für negative Überraschungen verwendet, die dann Schicksalsschläge heißen. Bis heute. So brachte es etwa Knut Hamsun auf den Punkt: „Ein Zufall, der Gutes bringt, wird als Vorsehung angesehen, ein Zufall jedoch, der böse ausgeht, ist Schicksal“.²¹ Und schon Nestroys Vincenz hatte ja in *Die beiden Herren Söhne* festgestellt: „Gerechtigkeit hat das Schicksal keine“ (*Stücke* 22, IV, 3, 59). Doch nun zu Nestroys *Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten*.

In der TV-Serie *Ein Fall für zwei* wird der Privat-Detektiv Matula von Leuten, die er ungebeten observiert, gelegentlich – und nicht besonders wohlwollend – mit „Schnüffler“ titulierte. Von dem wohl aus der Zoologie entliehenen Wort „schnüffeln“ leitet sich vermutlich auch der Name des Winkel-Agenten Schnoferl in Nestroys Posse her. Er forscht und kombiniert in diesem Stück nicht ganz selbstlos zu Gunsten der verängstigten jungen Thecla Stimmer und ihres zu Unrecht des Diebstahls bezichtigten Vaters. Aber er macht nach der erfolgreichen Entlarvung des Übeltäters Herrn von Kauz und der Wahrung der Familienehre der Frau von Erbsenstein quasi als Lohn seiner Tat auch einen beträchtlichen Gewinn: die Hand seiner Angebeteten, der eben genannten wohlhabenden Witwe. Sie ist so reich, dass sie ihn seiner vielen mühevollen Kleingeschäfte entheben kann, damit er sich fortan ausschließlich der Verwaltung ihres Vermögens widme. So endet die Posse. Doch zuvor, als er sich zum Richter über den betrügerischen Spekulant Kauz aufschwingt, spricht

20 Vgl. *Stücke* 30, 452. Den Hinweis auf diese Briefstelle verdanke ich W. Edgar Yates, Exeter.

21 Knut Hamsun, *Landstreicher*. Roman. Berechtigte Übersetzung von Julius Sandmeier und Sophie Angermann, München 1929, S. 245.

er das gewichtige Wort: „Gerechtigkeit ist das erste, strenge Gerechtigkeit.“ (*Stücke 17/II*, III, 19, 94) Der Satz ist weder ein Hilferuf noch eine Forderung an irgendeine höhere Instanz. Er ist Ausdruck des Willens seines Sprechers, selbst als Richter zu walten und das Urteil zu vollstrecken. Der öffentliche Rechtsweg wird damit umgangen, und das nicht ohne Nebenabsichten. Denn damit erspart der selbsternannte Sheriff einerseits der Familie des überführten Betrügers, der auch die angebetete Frau von Erbsenstein angehört, die Schande eines Gerichtsverfahrens mit Schuldspruch und Gefängnis. Und Schnoferl kann andererseits so dafür sorgen, dass alle von Kauz Geschädigten zu ihrem Recht kommen, das heißt, eine angemessene Summe als Genugtuung erhalten. Je länger Kauz sich sperrt und protestiert, desto mehr muss er bezahlen.

Auf die vielen unmotivierten Zufälle, die diesen Verlauf der Handlung ermöglichen, brauche ich hier nicht weiter einzugehen; sie dienen alle dem Witz, der Komik und der Überraschung. In der Gattung Posse muss sie der Autor nicht rechtfertigen. Was zu zeigen war, ist, dass in dieser Welt um 1841 keinerlei transzendente Macht für die Wiederherstellung von Recht und Ordnung mehr benötigt wird. Ein Einzelner, ein cleveres und rechtsempfindliches Individuum, nimmt sie selbständig in die Hand. Er gehört in die Reihe der Detektive und Kommissare, die im älteren Kriminalroman und Kriminalfilm auf eigene Faust und oft gegen das ineffiziente oder korrupte Polizeiwesen den Übeltäter ermitteln und zur Strecke bringen.

IV.

Wir nähern uns dem angekündigten Ausblick. Eine 15 Jahre später entstandene Prosa sei abschließend unser Gegenstand. Es geht um Gottfried Kellers skurrilen Text *Die drei gerechten Kammacher* in seiner 1856 gedruckten Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla*. Provozierend bürgerliche Eigenschaften werden den drei deutschen Handwerksgesellen darin zugeschrieben, aber auch der von allen dreien zur Frau begehrten Jungfer Züs Bünzlin, der Eigentümerin der kleinen Kammfabrik, in der sie angestellt sind. Die Kammacher und ihre angebetete Meisterin gelten als fleißig, „artig und vernünftig“, ihr Tun und Lassen als „klug und zweckmäßig“. Sie sind enthaltsam, trinken nie über den Durst, halten sich fern von der Politik und meiden feuchtfrohliche Gesellschaft; ja, im Wettbewerb um die Gunst ihrer Chefin tragen sie „Frömmigkeit und Demut“ zur Schau. – Warum bereitet ihnen der Erzähler Gottfried Keller dennoch ein groteskes und trauriges Schicksal? (Einer erhängt sich, der zweite verkommt im Elend, der dritte gerät unter den Pantoffel seiner noch selbstgerechteren Ehefrau.)

Zum Verständnis hilft der Leserin und dem Leser ein theoretisch-moralischer Vorspann. Er gibt sich als weltliche Predigt gegen selbstgerechtes Pharisäertum zu erkennen. Keller schreibt, es sei in seiner Novelle

nicht die himmlische Gerechtigkeit gemeint oder die natürliche Gerechtigkeit des menschlichen Gewissens, sondern jene blutlose Gerechtigkeit, welche aus dem Vaterunser die Bitte gestrichen hat: Und vergib uns unsere Schulden, wie auch wir vergeben unsern Schuldner! Weil sie keine Schulden macht und auch keine ausstehen hat; welche niemandem zu Leid lebt, aber auch niemandem zu Gefallen, wohl arbeiten und erwerben, aber nicht ausgeben will und an der Arbeitstreue nur einen Nutzen, aber keine Freude findet. Solche Gerechte werfen keine Laternen ein, aber sie zünden auch keine an und kein Licht geht von ihnen aus [...].²²

Damit sind wir kaum einen Steinwurf weit entfernt von Raimunds Herrn von Rappelkopf, der stur erklärt: „Ich brauch’ nichts von den Leuten und sie kriegen auch nichts von mir, nichts Gutes, nichts Übles, nichts Süßes und nichts Saures.“²³ Und ähnlich selbstgerechte Männer und Frauen ließen sich wohl auch bei Nestroy finden. Es geht allemal um moderne Scheinheilige, deren geistlichen Vorgängern Jesus in der Bergpredigt zurief: „Wehe euch, Schriftgelehrte und Pharisäer, ihr Heuchler, die ihr verzehntet die Minze, Dill und Kümmel und lasset dahinten das Schwerste im Gesetz, nämlich das Gericht, die Barmherzigkeit und den Glauben!“ Und: „Denn ich sage euch: Es sei denn eure Gerechtigkeit besser als der Schriftgelehrten und Pharisäer, so werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen.“²⁴

Dieses Engagement des Agnostikers Keller gegen die Verbürgerlichung des viel strengeren Gerechtigkeitsbegriffs Jesu mag erstaunen, denn bis auf die ironisch gemeinten Wunder in seinen *Sieben Legenden* hat er nie übernatürliche Mittel „poetischer Gerechtigkeit“ bemüht, um der Erwartung seiner Leserschaft nach befriedigenden Schlüssen entgegenzukommen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war diese Möglichkeit in der „Höhenliteratur“ erschöpft. Fast könnte man deshalb für Kellers *Kammacher* die Formel verwenden, welche Albrecht Schöne prägte, als er feststellte, wie viele deutsche Pfarrersöhne im 18. Jahrhundert Dichter wurden: „Säkularisation als sprachbildende Kraft.“²⁵

22 Gottfried Keller, *Die drei gerechten Kammacher*, in: ders., *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, hg. unter Leitung von Walter Morgenthaler, [...], Bd. 4: *Die Leute von Seldwyla*, 1. Bd., hg. von Peter Villwock u. a., Zürich, Basel 2000, S. 215. – Völlig daneben zielt die Meinung von Keith Leopold, die Absicht der Novelle sei „satirizing the whole Christian concept of righteousness“; vgl. ders., „Religious satire in Keller’s Kammacher“, in: *Studies in Swiss Literature – Aufsätze zur Schweizer Literatur*, hg. von Keith Leopold (Queensland studies in German language and literature, Bd. 2), Brisbane 1971, S. 10. – Das genaue Gegenteil ist der Fall!

23 Raimund, *Der Alpenkönig* (Anm. 19), S. 23.

24 *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Stuttgart 1923, Matthäus Kap. 23, Verse 23 und 20.

25 Albrecht Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*, Göttingen 1958.

Gunhild Oberzaucher-Schüller

Die (Feen-)Welten der Therese Krones, oder Biedermeieridyllen aller Arten¹

„Ach Gott, Geben – nicht Nehmen – wäre meine Glückseligkeit.“
(Kolportierter Ausspruch von Therese Krones)

Seiner Monografie über die weltweit bekannte Wiener Ballerina Fanny Elßler, die 1940 erschienen war, lässt Emil Pirchan 1942 ein weiteres Buch folgen, das einer herausragenden Künstlerin des „goldenen Biedermeier“ gewidmet ist: Therese Krones. Die Sicht, mit der hier auf eine Figur aus dem Theater der Zeit und damit auf eine historische Epoche geblickt wird, ist erstaunlich, doch keineswegs neu, erlebte doch Wien gerade in den Kriegsjahren einen weiteren Schub der Verherrlichung „Alt-Wiens“. Mindestens vier solcher Schübe hatte allein das 20. Jahrhundert schon gesehen: Der erste, gleich nach der Jahrhundertwende, war Teil des Jugendstils, der zweite setzte in den 1920er Jahren ein, der dritte im Ständestaat, den vierten durchlebte das nationalsozialistische Wien. Jeder dieser Schübe hatte einen weiteren Mantel über die Epoche gelegt, im Falle Krones kamen dazu noch jene verklärenden Umhüllungen, die gemeinhin um einen zu früh geschiedenen Künstler gelegt werden. (Krones wurde 1801 geboren und starb bereits 1830.) Schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte ein Glorifizierungsprozess um die Person der Krones eingesetzt. Wie blickdicht schließlich diese Gloriole geworden war, stellt Pirchan unter Beweis, der – analog zu den in jener Zeit immer wieder heraufbeschworenen Schubert-Bildern² – eine Krones zeichnet, wie sie süßlicher nicht hätte sein können. Zwei Beispiele mögen davon Zeugnis geben:

Gleich bei dem Auftreten gewann sie [Therese Krones in der Rolle der „Jugend“ in Ferdinand Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, 1826] die Zuschauer durch ihre berückende Erscheinung, die reizvoll eingekleidet war in einen mit Röschen besteckten rosaroten Frack, über den am Hals ein Spitzenhemdkragen locker fiel, weiße, prall anliegende Atlashöschen, weiße Strümpfe an den so schön-gliedrigen Beinen; ein weißer Zylinder mit Blütenband saß keck auf den Locken. Welch duftige Symphonie in weiß und zartrosa! Süß, grazios und kokett. Wie ein zierliches Porzellanfigürlein aus der besten Bieder-

1 Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Referats bei den 33. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2007.

2 Vgl. etwa Willi Forsts Film *Leise flehen meine Lieder* (1933).

meierzeit muß sie ausgesehen haben, diese strahlende, frühlingsfeine, leibhaftige Jugend.³

Mit dem „Brüderlein fein“ griff sie, so Pirchan,

an die empfindlichsten Saiten des weichen Wiener Gemütes. Man lächelte bewundernd und beglückt, man war berauscht und erschüttert, man weinte vor Rührung und jubelte, jubelte, jubelte sich zu dem Taumel eines tosenden Begeisterungsturmes empor, der dieses bezaubernde Märchenwesen lang anhaltend umbrauste.

In mehr als hundert völlig ausverkauften Vorstellungen sang sie dies Lied, das ein voller Treffer Raimunds war, und sie wurde jedes Mal mit ungestümem Applaus überschüttet.⁴

Ganz abgesehen von dem Zustand des Berauschtseins, in dem sich das Vorstadtpublikum offenbar ständig befand, hätte die Krones darüber hinaus mit diesem Lied die Stadt Wien selbst auf die Bühne gebracht. Und Pirchan zitiert aus einem Artikel von Hugo Wittmann:

Ein paar Jahre lang besaß die Krones das Ohr und das Auge ihrer Wiener, und wenn sie die Bretter betrat, schien es, als zeigte sich die lebensfrohe Stadt höchst persönlich im Glanze der Lichter dem Publikum, ihrem vielköpfigen Spiegelbilde, holdselig lächelnd, und wenn sie den Mund öffnete, war es die Seele der Wienerstadt, die ihr von den Lippen sang ... Diese Frohnatur einer Stadt, die sich selbst genügt, mit sich selber jubelt, an sich selbst berauscht, diese Wienseligkeit, war auch das Merkmal der Krones und ihrer Persönlichkeit. Sie blitzte ihr aus den Augen, sie leuchtete ihr um den Mund, sie war die innerste Triebfeder ihrer feinen Wiener Kunst.⁵

Der Krones schlug im Jahr nach der Uraufführung der Raimund'schen *Feenwelt* ein anderer Wind entgegen. Am 1. März 1827 um 9 Uhr vormittags hat sie einen Auftritt, der sich gewiss von jenem als „Jugend“ unterschied. Therese Krones ist als Zeugin der Anklage in einem Mordfall geladen.⁶ Wisse sie denn, so die Frage des Gerichts, wieso sie vorgeladen sei? Ja, sie glaube es zu wissen, wahrscheinlich sei es wegen dem Jaroszynski, der vor 14 Tagen gerade „angehalten“ wurde, als sie bei ihm, in seiner Wohnung im Trattnerhof, speiste. Nein, so versicherte sie zunächst dem Gericht, sie sei mit dem nunmehr unter Mordverdacht stehenden „Herrn Grafen“, wie sie Jaroszynski zu nennen pflegte

3 Emil Pirchan, *Therese Krones. Die Theaterkönigin Altwiens*, Wien, Leipzig 1942, S. 26 f.

4 Ebd., S. 27.

5 Ebd., S. 74.

6 Vgl. dazu: ‚Der Fall Severin von Jaroszynski‘, in: Susanne Feigl / Christian Lunzer, *Das Mädchenballett des Fürsten Kaunitz. Kriminalfälle des Biedermeier*, Wien 1988, S. 117–139.

– während der Verhandlung stellte sich heraus, dass sich der Pole nur als Graf ausgegeben hatte –, nur sehr flüchtig bekannt gewesen. In weiteren Verhören ergab sich freilich ein anderes Bild. Ja, sie habe von dem Herrn Grafen sowohl Geldgaben „auf den Zins“ als auch Preziosen erhalten, immer wieder hätte er aber auch von ihr Geld geborgt, ihr das Geld aber sogleich mit Zinsen rück-erstattet. Auch diese Aussagen waren, wie sich bald erweisen sollte, nicht ganz richtig. Die der Krones geschenkten Geldbeträge erhöhen sich von Verhör zu Verhör. Am 29. März 1827 wird Therese Krones nochmals vor Gericht geladen. Eine Frage des Kriminalrats lautet: „Es kommt vor, daß Sie auch einmal von Jaroszyński ein Männerhemd und



Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. Therese Krones als Jugend. Lithographie von Josef Kriehuber nach einem Gemälde von Moritz von Schwind, um 1825

ein Dukaten in Gold empfangen haben: Inwiefern ist dies begründet, und wann geschah es?“⁷ Die Krones antwortet: „Dies geschah wirklich, und zwar bei jener Gelegenheit, als Herr Raimund seine Einnahme hatte, in welcher ich die Jugend vorstellend, männlich gekleidet sein mußte, und zu diesem Anzug schenkte er [Jaroszyński] mir ein Männerhemd.“⁸

Raimunds „strahlende, frühlingsfeine, leibhaftige Jugend“, diese „Frohnatur einer Stadt“, also von einem Raubmörder eingekleidet? Nein, von Geldnöten des Herrn Grafen, so Therese Krones, hätte sie nichts merken können, eine Feststellung, die der gefeierten Schauspielerin wohl niemand abnahm, weder das Gericht noch das Publikum und noch weniger das schreibende Wien, das sich sehr schnell und in sarkastisch gereimter Form zu Wort meldete:

7 Ebd., S. 131.

8 Ebd.

Ein Pole kommt daher
 Von Stolz und Schulden schwer,
 Und wenn er's auch nicht wär',
 Macht ihn die Krones leer.

Mit Grafen der Verkehr
 Der macht dir keine Ehr.
 Bleibst noch ein bissl dort,
 So führen s' dich auch fort.

Denn mancher ist so dumm
 Geht mit der Krones um
 Und kommt ins Kriminal,
 Das ist doch sehr fatal.

Es ist ja nichts an dir
 Bist ja zaunbrecher dürr
 Kaum in an Jahrl dann,
 Kriegt dich der Knochenmann.

Lieb Brüderlein bist mein
 Und ich so lange dein
 Bis daß die Taschen leer
 Und du von Schulden schwer.

Von hint und vorn verdorben
 Wärst trotzdem bald gestorben,
 Und jeder ist gefoppt,
 Denn du bist ausgestoppt.

O schad um dein Genie
 In Spiel und Parodie;
 Bei einem bessern Streben
 Wie glücklich könntest leben.

Nur so ein Sau-Polack,
 (Sie haben ihn am Frack,
 Bald ist's ihm ausgetrieben)
 Kann sich in dich verlieben.⁹

Die „Jugend“, die gib auf
 Bei solchem Lebenslauf.
 Aus deinem Mund Moral
 Das klingt doch sehr fatal.

Welt und Gegenwelten

Die angesprochenen voneinander völlig verschiedenen Welten und Rezeptionsebenen machen deutlich, welch Unterfangen es ist, sich jenem Mädchen aus der Vorstadt zu nähern, zu dem das Publikum aus der Stadt strömte. Im Folgenden sei der Versuch unternommen, durch Daten, Fakten und Zeitzeugnisse ein – soweit eben möglich – objektives Bild der Therese Krones zu erstellen, wobei zu beachten ist, dass selbst in seriösen Quellen Divergenzen festzustellen sind. So gibt etwa das Buch *Das Mädchenballett des Fürsten Kaunitz* die Zeugnisaussagen der Krones zu ihrer Person wieder: „Ich heiße Theresia Krones, bin 25 Jahre alt, zu Freudenthal in Schlesien geboren, katholisch, ledig, Schauspielerin in dem Leopoldstädter Theater und in der Jägerzeile Nr. 503 wohnhaft.“¹⁰ In den im Wiener Stadt- und Landesarchiv aufbewahrten Prozessakten finden

⁹ Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 55 f.

¹⁰ Ebd. Siehe dazu auch: Wilhelm Deutschmann, 'Therese Krones und der Raubmörder Severin von Jaroszynski', in: *Therese Krones. Zum 150. Todestag*, 68. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 6. November 1980 bis 11. Jänner 1981, Wien [1980], S. 65–85.

sich jedoch andere Angaben: „Ich heiße Theresia Krones, bin 25 Jahre alt, zu Freudenthal in Schlesien geboren, confessionslos, Schauspielerin in dem Leopoldstädter Theater und in der Jägerzeile Nr. 503 wohnhaft.“¹¹

Kurz sei der Werdegang der Krones skizziert:

Nach einem Wanderleben und etlichen festen Engagements wird die aus Schlesien stammende – eine „Zuagraste“ also –, zu diesem Zeitpunkt 20-jährige Krones im Oktober 1821 Gast am Leopoldstädter Theater, im November ist sie bereits festes Mitglied. Sie wird engagiert im Fach des „Naiven Mädchens, der Soubretten und der 2. Singpartien“.¹² Ihr Platz im Theater ist hinter Schauspielerinnen wie Katharina Ennöckl, Luise Kupfer, Johanna Huber und Louise Gleich. Von den Genannten ist die vulgäre Louise Gleich für die Krones die kleinste Hürde, obwohl die spätere Madame Raimund, sehr im Gegensatz zur Krones, über eine ausgezeichnete Singstimme verfügt. Die graziöse und vornehme Johanna Huber bleibt in diesen ersten Jahren des Engagements eine ebenso unerreichbare Konkurrentin wie Katharina Ennöckl, die spätere Ehefrau von Adolf Bäuerle. Die Krones wohnt „im Bannkreis“ des Theaters, lernt und wächst.¹³ Sie hat „munter“ zu sein, „naiv“, „natürlich“, „unbefangen“, „ungekünstelt“, spielt Liebhaberinnen, junge Bürgerstöchter, schalkhafte Zofen, einfache Bauernmädchen. Zu der „angeborenen Grazie“ und „Frische“¹⁴ ist sie fachgemäß „liebenswürdig schalkhaft“. Schon in diesen frühen Jahren erweckt sie aber die Aufmerksamkeit eines berühmten „seriösen“ Kollegen, Karl Ludwig Costenoble, der schon 1822 „jede Wette“ um eine große Karriere von Therese Krones eingehen möchte.¹⁵

1823 verlässt Louise Gleich das Theater, die Krones rückt aber wohl ihrer unschönen Stimme wegen nicht nach. Johanna Huber zieht sich zurück, die Krones rückt noch immer nicht nach. Die Stücke, die die Genannten spielten, sind von Meisl, Gleich und Bäuerle, auch noch von Schikaneder, es sind die Rollen jenes legendären „Wiener“ Repertoires, die nicht nur in Zeit und Ort verankert sind, sondern die durch spezifische Textpassagen heute noch immer Teil von Wien sind. Als Beispiel seien Zeilen aus Adolf Bäuerles Volks- und Zauberooper *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* zitiert:

Das muß ja prächtig seyn, dort möcht ich hin,
Ja, nur ein' K a i s e r s t a d t, ja nur ein W i e n !¹⁶

11 Prozessakte Severin von Jaroszynski, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kriminalakt 12 J 1827.

12 Vgl. Edith Marktl, „Die Schauspielerin Therese Krones“, in: *Therese Krones* (Anm. 10), S. 13–22, hier S. 13.

13 Anny von Newald-Grasse, *Therese Krones. Aus ihrer Lebensgeschichte*, [Freudenthal 1930], S. 4.

14 Marktl (Anm. 12), S. 14.

15 Ebd.

16 Adolf Bäuerle, *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile*, in: ders., *Komisches Theater*, Bd. 6, Pesth 1826, S. 35.

Eine „Zuagraste“ etabliert sich in Wien

Die ausführlichen Rezensionen und Betrachtungen, die in den Journalen und Periodika (insbesondere Bäuerles *Theaterzeitung* und *Der Sammler*) der Zeit erscheinen, vermögen ein überaus anschauliches Bild vom Theateralltag gerade dieser Jahre zu geben. Von Leseproben wird berichtet, von Rollenauffassungen, von Betonung und Färbung mancher Sätze und Wörter, von verständig angebrachten Pausen, von der Art und Weise, Rollen zu nuancieren. Noch färbte die Krones – mit Licht und Schatten – alle ihre Rollen wie diejenigen der Johanna Huber.

Mit der Zilly in *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* kommt 1824 die Wende. Diese gelingt mit einer anderen Auffassung der Partie. Therese Krones bringt erstmals ihre Eigenart ins Spiel, eine Linie, die sie auch in der nächsten Rolle beibehält: es ist (nun schon an der Seite von Raimund als Schmieramperl) die Rosamunde in Bäuerles parodistischem Zauberspiel *Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelschneider*. Nun erst wird die Krones für würdig erachtet, die Johanna-Huber-Rollen und auch die von Louise Gleich zu übernehmen.

Es sind wohl die neuen Nuancen, die nun auch den Dichter Raimund¹⁷ auf den Plan rufen. Am 17. Dezember 1824 kreiert die Krones, wieder an der Seite des Schauspielers Raimund (als Waschblau), die Mariandel in *Der Diamant des Geisterkönigs*. Nun nennt Franz Grillparzer sie schon „unnachahmlich“.¹⁸

Was aber macht die Krones nunmehr unnachahmlich, oder welcher Art ist das Unnachahmliche an ihrem Spiel? Ist es allein die Tatsache, dass sie jene Eigenschaften, die von einer „naiven Soubrette“ eingefordert werden, nach dreijähriger Spielerfahrung am Leopoldstädter Theater in erstklassiger Weise darbieten kann?

Blickt man auf die nächste Rolle der Krones und deren Tradition, so ist davon auszugehen, dass hier etwas Neues auf die Bühne kommt. In Ferdinand Kringsteiners lokalem Lustspiel *Hanns in Wien* spielt die Krones 1825 die alte Jungfer Julerl von Eisenfeil. Diese Partie war aber bis dahin keinesfalls dem Rollenfach der „naiven Soubrette“ zugeordnet, sondern dem der „Karikaturen und Komischen Alten“. Therese Krones wagt etwas ganz Außergewöhnliches. Sie spielt – und dies erweist sich als ein Charakteristikum wirklich großer Schauspieler – mit den Grenzen der Rollenfächer, also jenen Grundpfeilern, auf denen nicht nur Volksstücke der Zeit aufgebaut sind. Kraft ihrer spezifischen Begabung – wozu auch die nur in der Mittellage einsetzbare Stimme gehört – bricht die Krones die Grenzen des ihr überantworteten Rollenfachs auf. Die Entfaltung der Eigenart war möglich gewesen, weil, wie Edith Marktl in ihrem Aufsatz über die Schauspielerin Krones formuliert, der Künstlerin vom Autor eine Möglichkeit zur Entfaltung gegeben worden war. Denn:

17 Die enge Zusammenarbeit zwischen dem Dichter/Schauspieler Ferdinand Raimund und Therese Krones muss Gegenstand eingehenderer Forschung bleiben.

18 Marktl (Anm. 12), S. 15.



Gisperl und Fisperl oder Alle Minuten etwas anderes. Katharina Böhm als Röschen, die Geliebte von Gisperls Vater, Ignaz Schuster als Gisperls Vater, Therese Krones als Fisperl und Friedrich Korntheuer als Gisperl, 1825

Bei keiner dieser Rollen [gemeint sind die Rollen in den Stücken von Meisl, Gleich und Bäuerle] handelte es sich um einen individuell gezeichneten, festgeformten Charakter, sondern immer um Typen, Theaterfiguren ohne jegliche individuelle oder gar seelische Vertiefung, die nur einen Zweck zu erfüllen hatten, nämlich Grundlage einer virtuellen Selbstdarstellung [...] zu sein. Vom Theaterdichter wurde nur das Grundgerüst einer lose zusammengefügte Handlung, die effektvolle dankbare Spielsituationen zu enthalten hatte, geschaffen.¹⁹

Bäuerle reagierte sofort auf das von der Krones nunmehr zur Verfügung gestellte Angebot an neuen Mitteln: mit der Rolle der Fisperl (an der Seite von Friedrich Joseph Korntheuer) in *Gisperl und Fisperl oder Alle Minuten etwas anderes* (1825), einer weiblichen Partie, die übrigens vom Umfang und der Bedeutung her erstmals der komischen männlichen Partie gleichkommt.²⁰ Unter anderem hat sie zu singen:

Muß ich schon sterben,
Bin noch so jung, jung, jung,
Wenn das mei Gisperl wüßt,

¹⁹ Ebd., S. 16.

²⁰ Ebd.; vgl. dazu: Edith Futter, *Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830*, 2 Bde., Wien 1970.

Daß ich sterben müßt,
Wär er gekränkt bis in den Tod.²¹

Die Krones hat sich mit dem Überschreiten der Grenzen ihres ursprünglichen Faches nunmehr einen Freiraum geschaffen, den sie nach eigenem und dem Geschmack des Publikums zu füllen weiß. Dass dieser Geschmack ein deftiger ist, lässt sich erahnen. Unter diesem neuen Aspekt werden erst die meist später festgehaltenen Krones-Charakterisierungen von Zeitgenossen verstehbar. Ignaz von Seyfrieds Einschätzung lautet wie folgt:

Die Krones war übermütig, keck bis zur Ekstase, besaß jedoch die große Kunst, sich bis an die äußerste Grenze des Ziemlichen zu wagen, diese jedoch nie zu überschreiten. Man mochte wohl durch ihre Dreistigkeit frappiert sein, zu einer Gemeinheit ließ sich die Krones nie verleiten und ihr feiner Takt sagte ihr immer, bis hieher und nicht weiter. Die Grazie, die ihr immer zur Seite stand, verließ sie nie.²²

Eduard von Bauernfeld schätzt sie höher ein:

[...] wenn ich die schlanke, kühne und dabei zierliche Frau über die Bretter schreiten sah, wenn ich ihre tollen Possen, ihre wilden Gesänge vernahm, die man keinem anderen weiblichen Munde verzeihen konnte, als dem ihrigen [...], so war die Krones imstande, Zweideutigkeiten, ja offenbar Zötlein in Anmut und Zierlichkeit umzuwandeln.²³

Nun wird Krones zu einer Wiener Institution, es gelingt dies auch mit ihren Extempores, wie etwa Otto Horn (das ist Bäuerle) in seinem Krones-Roman wiedergibt.²⁴ In einer Rolle, „in welcher sie als Schauspielerin, Sängerin und sogar Tänzlerin sich zeigen kann“, hätte sie zu singen gehabt: „Wie durchglüht die Liebe mein Herz so warm / Hält mich mein schottischer Graf im Arm.“ Stattdessen singt sie, anspielend auf ihre private Situation: „Hält mich mein polnischer Graf im Arm.“²⁵ Oder: In der Parodie auf Gaspere Spontinis *Vestalin* hätte sie extemporiert: „das dumme Volk wird doch nicht im Ernst glauben, daß ich eine Vestalin bin?“²⁶ Darauf rasender Beifall.

Ohne Zweifel war es das Ziel der Krones, mit diesen provokanten Extempores die Fantasie der Zuschauer anzuregen. Dabei pries sie sich, und darüber kann kein Zweifel bestehen, selbst an, erklärte sich gleichsam als privat verfügbar. Dabei handelte es sich freilich um eine eigenverantwortliche Verfügbarkeit, denn eine Krones (die „liederlichste Person“ Wiens, wie man sie nannte)

21 Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 23.

22 Zit. nach ebd., S. 71 f.

23 Zit. nach ebd., S. 71.

24 Vgl. Otto Horn [i.e. Adolf Bäuerle], *Therese Krones. Roman aus Wien's jüngster Vergangenheit*, Bd. 5, Wien 1855, S. 19.

25 Ebd., S. 20.

26 Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 68.

wählte und entschied selbst. An wen richtete sich die Krones aber mit diesen Aussprüchen? Sprach sie damit allein das männliche Publikum an, oder aber wandte sie sich auch an Zuschauerinnen, in denen sie gar „Verbündete“ sah? Gab es so etwas wie die „avancierte weibliche Zuschauerin“ des Vorstadttheaters?

Ausführlich und ungemein aufschlussreich ist die Einschätzung Moritz Gottlieb Saphirs, der die Krones nicht als Schönheit, aber doch als blendende Erscheinung sieht:

Sie war eine eigene Erscheinung, die leider, Dank sei Gott, keine Nachfolgerin hatte und hat. Dlle Krones leistete Vortreffliches als Dlle Krones, nie als Rolle [...]. Sie ließ sich spielen, sie spielte immer die Krones, und da die Krones immer herzentzündende, lustentbindende, tatenverkündende Augen hatte, und da die Krones die Ungebundenheit des Gelüstes mit der Ungebundenheit aller Weiblichkeit zu Freikugeln goß und sie mit aller Ungezähmtheit eines Naturkindes ins Publikum schleuderte, so konnte die Wirkung nie ausbleiben.²⁷

Und weiter:

Ihr Spiel war stets unbändig, aber diese Unbändigkeit erhielt von ihrer Persönlichkeit einen Freibrief. Sie war unwiderstehlich in ihren kecken Überschreitungen alles Schicklichen, und warum? weil das Publikum ordentlich erschreckt und verblüfft war von der Keckheit, mit der sie die derbsten und widerhaarigsten Ausdrücke und Gestikulationen balancierte, in's Parterre warf, gleichsam als Emanzipation ihres Selbsts.²⁸

Sie habe verstanden, das Publikum mehr durch Sinnesreiz als durch Natur zu packen. Und: „Sie gab ihren Rollen gar nichts vom Dichter und Alles von sich, und da das dem Beifall gut kam, so ließen's sich die Dichter gefallen ...“²⁹

Anders Ignaz Franz Castelli; er gehört zu den wenigen, die ein weitgehend negatives Bild von der Krones zeichnen: „Sie holte ihre Komik aus der Hefe des Pöbels und der Kloake der Unsittlichkeit.“³⁰ Castelli fragt weiter:

Was war es denn, das sie zu einem Lieblinge des Leopoldstädter Theaters machte? Es war die Freiheit, ja die Frechheit ihres Spieles: es waren Worte, welche oft aus ihrem Munde gingen und die man einem Manne nicht verziehen hätte, welche sie aber so hervorzulispeln verstand, als wenn sie gar nicht wüßte, was sie ausdrücken: es waren wollüstige Körperbewegungen, darin sie eine Meisterin war; es waren Anspielungen auf sich selbst und ihr Leben, welche sie sich nicht scheute, zur Öffentlichkeit zu bringen; kurz, es war ein Etwas, das die wahre Kunst verdammt, aber wodurch

²⁷ Zit. nach *Therese Krones* (Anm. 10), S. 94.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 73.

die Künstlerin, verbunden mit Schamlosigkeit, auf lüsterne Menschen eine Wirkung hervorbringt. In diesem Einzigem war sie auch originell, in allem Übrigen eine Nachahmerin. Hätte keine Huber und kein Korntheuer existiert, so würde auch nie eine Krones existiert haben.³¹

Dass nicht alle Rollenkreationen der nächsten Jahre auf der neuen Linie lagen, stellt die schon anfangs erwähnte Partie der „Jugend“ unter Beweis. An sich eine Rolle, die, was Eigenart und Rezeption betrifft, in der Theatergeschichte ihresgleichen sucht, lässt der nunmehr hergestellte Zusammenhang wohl an eine etwas andere Interpretation der Partie denken als die bei Pirchan entworfene.

Als hätte Therese Krones jetzt – nach 1825 – nicht schon genügend Stückschreiber um sich geschart, die ihre Talente ins rechte Licht zu rücken wussten, greift sie nun selbst zur Feder und schreibt ein Stück für sich.³² Fast ebenso interessant wie das Stück ist die Art und Weise, wie diese Nachricht von der Presse aufgenommen wird. In den Medien wird nämlich eine Art von Erwartungshaltungs-Katalog erstellt; dieser gibt wiederum Auskunft über die Dreiecksbeziehung Star – Publikum – Presse.

Wien in Erwartung eines Stückes von Therese Krones

Wieder ist es Pirchan, der – freilich indirekt – auf Medienmechanismen hinweist. In dem theaterbesessenen Wien nämlich kommt es im Augenblick der Bekanntgabe eines Stückes, das die Krones für sich selbst schreibt, schnell zu Gerüchten. In Zusammenhang mit dem Werk, das den Titel *Sylphide, das Seefräulein*³³ tragen soll, habe man sich in Wien gefragt:

„Haben Sie schon gehört, daß ein Akt unter Wasser spielen wird, worin das Seefräulein schwimmen soll?“

„Glaubst Du, daß sie ihre Liebesabenteuer auf die Bühne bringen wird?“

„Sicherlich wird sie mit verschiedenen Krones-Kapriolen sich selbst spielen.“

„Ich weiß aus bester Quelle, daß die Verhaftung Jaroszynskis den dramatischen Höhepunkt abgeben wird, wozu sie ihr ‚Brüderlein fein‘ singt.“

„Man meint, sie wird ihre Rivalinnen glossieren und persiflieren.“³⁴

31 Zit. nach ebd.

32 Zur Autorschaft von *Sylphide, das Seefräulein* vgl. Christian Neuhuber, ‚Joseph Krones, ein Nestroy in nuce?‘, *Nestroyana* 30 (2010), S. 65–78.

33 Auf die Stoffwahl an sich und die Tatsache, dass der Themenkreis der nicht-irdischen Wesen idealtypisch für das romantische Ballett wird, das ab den 1830er Jahren aufblüht, kann hier nicht weiter eingegangen werden.

34 Pirchan (Anm. 3), S. 76.

An diesen Fragen kann die Erwartungshaltung des Publikums abgelesen werden, aber auch die der Presse, die sich wiederum des Interesses des Publikums versichern will.

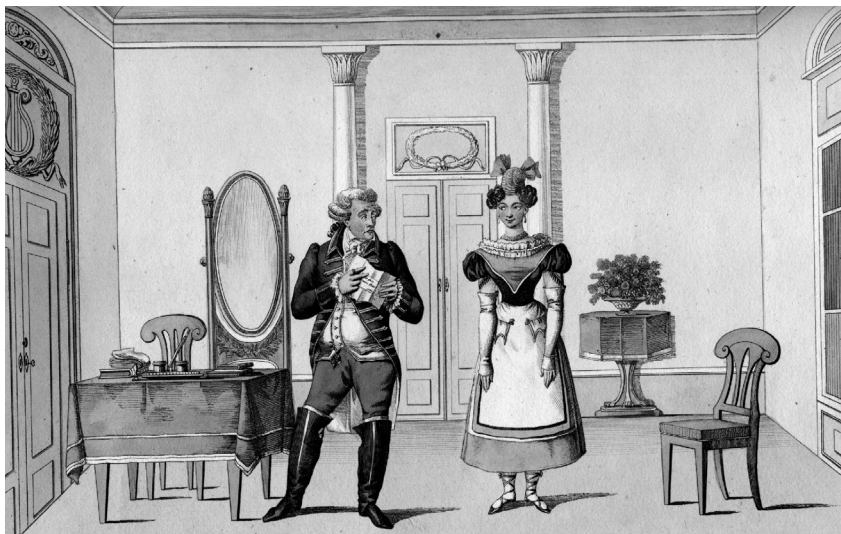
Die erste Frage betrifft eine zu erwartende prunkvolle Inszenierung, die das Schaubedürfnis befriedigen soll. Das (erfundene) Schwimmbecken, in dem die Krones schwimmen soll (in welcher Kleidung?), unterfüttert das Schaubedürfnis mit Erotik. Die zweite Frage zielt auf das Bestreben des Publikums, durch die Kenntnis privater Details dem Star näherzurücken. Die dritte Frage greift ein Charakteristikum eines Stars auf, der sich – neben einer auratischen Ausstrahlung – den Grad seiner Beliebtheit oft auch durch spielerische Unverwechselbarkeit errungen hat. Diese Unverwechselbarkeit kann sich – häufig auch mit inhaltlichen Topoi in Zusammenhang stehend – mannigfaltig manifestieren, kann sich gründen auf körperliche, stimmliche oder sonstige Eigenheiten, zuweilen auch auf Sprachstereotypen. Ein eigenes Krones-Stück werde – so erwartet man offenbar – die Krones-Kapriolen in hohem Maße einsetzen. In der vierten Bemerkung wird die Verbindung zwischen den Realitäten beziehungsweise Ebenen weiter vertieft, wobei sich die Ebenen derart vermischen, dass schließlich nicht mehr klar ist, welche die Bühnenrealität, welche die Realität des Lebens der Krones ist. Die fünfte Bemerkung schließlich wird – so weit dies rückblickend überhaupt festzustellen ist – von der Krones offenbar nicht realisiert. Im Mittelpunkt des Stückes scheint vielmehr – vielleicht auch „persiflierend und glossierend“ – die Reflexion über die eigene Vergangenheit gestanden zu haben.

Sylphide, das Seefräulein

Das Stück, ausgewiesen als „Romantisch-komische Zauberposse“,³⁵ wird am 15. Februar 1827 im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt. Es erzählt von einer Sylphide,³⁶ die als Wesen einer anderen Sphäre in die Welt der Sterblichen eingreift, indem sie ein Paar, das durch einen bösen Zauber auseinandergebracht wurde, wieder zusammenführt. Am Schluss des Stückes wird der Böse vernichtet.

35 Siehe dazu Michael Maria Rebenlechner, *Sylphide, das See=Fräulein. Romantisch komisches Zauberspiel in zwei Aufzügen*, hg. von der Wiener Bibliophilen Gesellschaft. Mit einer Abhandlung über Therese Krones und ihre dramatischen Arbeiten, Wien 1947, S. 87–120. – Therese Krones, *Sylphide das See-Fräulein. Romantisch komische Zauberposse mit Gesang in 2 Aufzügen*, hg. von Andrea Brandner-Kapfer, auf: *Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds*. Kommentierte Edition und Studien, Graz 2011: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/krones_therese_joseph.html.

36 Bemerkenswert ist, dass die Sylphide hier als Wesen des Wassers gesehen wird. Nicht erst ab 1832, das heißt also, mit der Uraufführung des Balletts *La Sylphide* in Paris, sah man die Sylphide als Bewohnerin des Waldes.



Sylphide, das Seefräulein. Therese Krones als Nettchen in der Verkleidung als Linzerin, Ferdinand Raimund als Verwalter Wolferl. Schoeller/Zinke, aus der Serie *Galerie drollicher Scenen*, 1828

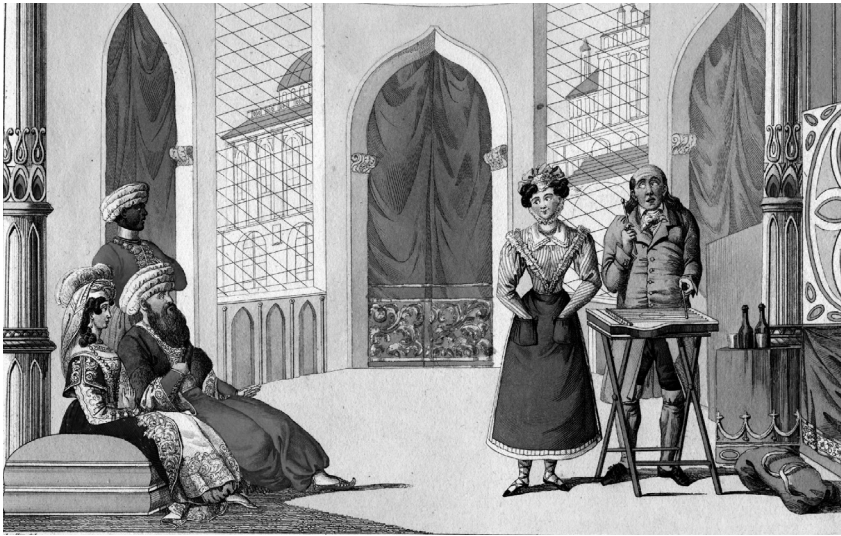
Inwiefern hat nun Therese Krones die von Publikum und Presse in das Stück gesetzten Erwartungen erfüllt? Es spricht für ihre hohe Intelligenz, dass sie – sieht man einmal von der reichen Ausstattung ab – keinen jener Punkte erfüllt, die sich das „theaterbesessene Wien“ wünschte. Gegen jede Erwartung lieferte die Krones eine – wie befunden wird – gute „Lokalposse“, denn diese erfüllte voll und ganz jene Vorgaben, die das Leopoldstädter Theater an seine Dramatiker stellte.

Diese Anforderungen waren im Jahr 1822 wie folgt formuliert worden:

Sie müssen das Leben und Treiben der unteren und Mittelstände begreifen; Torheiten des Tages besprechen, Sitten und Gebräuche, wenn sie für eine freundliche Satire geeignet sind, anführen, durchaus auf eine originelle und anziehende Weise überraschen und abwechseln und den moralischen Zweck im Auge behalten, auf eine heitere, nicht ermüdende oder langweilige Weise Mißbräuche zu rügen und Verirrungen darzustellen. Lokale Possen, Zauberspiele mit Hinwirkung auf die heutige Welt, kräftige, witzige Parodien, leichte Singspiele mit rein komischer Kraft, auch Programme zu lustigen Parodien sollen sehr willkommen sein.³⁷

Glanzstücke der gewünschten Art waren Meisls *Die beiden Spadifankerln* und Bäuerles *Gisperl und Fisperl*, Stücke, in denen die Krones zunächst gelernt, dann gegläntzt hatte. Anlässlich der Premiere von Bäuerles „Parodie und Zau-

³⁷ Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 23.



Sylphide, das Seefräulein. Ferdinand Raimund in der Maske eines blinden Cythernspielers, Therese Krones als seine Frau. Schoeller/Zinke, aus der Serie *Galerie drolliger Scenen*, 1828

berspiel mit Gesang“ *Kabale und Liebe* (in den Hauptrollen die Krones und Raimund) im April 1827 geht ein Herr Walter vom Berge (vielleicht Bäuerle selbst?) in der *Theaterzeitung*³⁸ auf die Dramaturgie einer „Local-Posse“ ein: Jeder Akt habe einen guten Gedanken zu haben, der dann durch einen „flüchtigen Dialog“ und eine schnell hingeworfene „Scenirung“ ausgesponnen zu werden hat. Wichtig dazu seien ein paar Liedchen. Es wäre von Vorteil, wenn dramatisches Interesse vorhanden und die Charakterisierung der Figuren berücksichtigt werden würde (wie das übrigens in dem vorliegenden Stück ganz vorbildlich der Fall sei). Die Dialoge hätten witzig zu sein, auch dies träfe im vorliegenden Stück zu.

Sylphide, das Seefräulein erfüllte all diese Anforderungen. Gut gebaut, lebhaft, witzig und temporeich, entfaltet das Stück (wie alle Stücke dieses Genres) erst auf der Bühne seine ganze Stärke. Die Titelrolle, die die Krones selbstverständlich für sich selbst entworfen hatte, war nämlich eine Mehrfachrolle, denn um zu helfen, nimmt die Sylphide eine ganze Reihe „weltlicher“ Gestalten an. Die Krones verkörpert also nicht nur „das Wesen aus einer anderen Welt“, sondern auch jene vom Rollentyp her andersgeartete weltliche Person, der es zu helfen gilt. Aber nicht genug damit! Die Demi-caractère-Person, die eigentlich die verwandelte Sylphide ist, nimmt im Stück wiederum unterschiedliche Identitäten an, sodass ein und dieselbe Schauspielerin mehrere voneinander

³⁸ *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, 3. April 1827, S. 162 f., hier S. 163.



Ferdinand Raimund am Totenbett der Therese Krones. Zeitgenössische Illustration, undatiert

völlig verschiedene Charaktere darzustellen hat.

Wer oder was ist aber nun diese Person in Verkleidung? Nettchens – so der Name der fraglichen Person – kecker Witz hat ihr – als einer schmucken Linzerin – schon einmal einen Liebhaber eingebracht. Dieser ist furchtsam, zögerlich, wird von Raimund gespielt, seine Langsamkeit kann die Muntere jedoch kaum am Agieren hindern. Im Schutz der Kecken folgt er in die Höhle des Bösen. Vor den Unholden, die die Geliebte ihres Bruders festhalten, präsentiert sie nun (natürlich auch um Verwirrung zu stiften) als Marionettenspielerin die von Kindern dargestellten eigenen Rollenkreationen: Fisperl, Luise und die Jugend. In ebenso intelligenter wie witziger Weise bringt die Krones sowohl sich selbst als auch ihre beliebtesten Rollen in Spiel.

Krones-Welten aller Arten also, denen eine letzte hinzugefügt werden soll. In seinem Nachdenken über die Krones vertieft ein K. v. H. in der Cotta'schen Zeitschrift *Das Inland* die zahllosen dunklen Kerben, die in der anfangs entworfenen Biedermeieridylle eingegraben sind. Der Autor nennt die Krones einen „weiblichen Garrick“ und meint weiter:

Ein solches dramatisches Talent, eine solche Beherrschung [...] der eigenen schöpferischen Mittel in Organ, Mimik, Stellung, so richtiger Takt, Geistesgegenwart, kurz alles, was zu einem vollendeten Schauspieler berufen kann, habe ich früher niemals in einem und demselben Menschen vereint gefunden [...] Eine Frau, die in der ungeheuersten Gemeinheit die Schönheit des Ausdrucks und der Form durch das ganze Gemälde zu retten und zu fesseln versteht [...].³⁹

Durch den frühen Tod von Therese Krones kehrte sich der Verdunkelungsprozess um ihre Person jedoch ins Gegenteil. Über die kommenden Jahre füllten sich – wie Pirchans Text unter Beweis stellt – die vorhandenen Kerben der Idylle mit immer süßer werdenden Ausschmückungen.

³⁹ Zit. nach Pirchan (Anm. 3), S. 72.

Alessandra Schininà

Ferdinand Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* zwischen östlicher und westlicher Zaubermärchentradition¹

Mit seinem 1824 uraufgeführten Zauberspiel *Der Diamant des Geisterkönigs* folgte der junge Ferdinand Raimund der seinerzeit in Wien verbreiteten Mode, Stücke mit orientalischem Milieu zu schreiben. Er reiht sich damit zugleich in die lange Liste von europäischen Autoren ein, die in den Erzählungen von *Tausendundeiner Nacht* eine Inspirationsquelle fanden. In seiner Autobiografie schreibt Raimund:

Ich durchlas die Märchen der „Tausend und einen Nacht“ (denn Gozzis Werke sind mir erst seit drei Jahren bekannt), und unter allen schien mir nur das mit der rosenrothen Statue zur Bearbeitung geeignet, obwohl der Stoff sehr einfach war. Nun sollte aber damals in dem Theater der Leopoldstadt in solchen Stücken kein ernstes Liebesverhältnis mehr Statt finden, weil man in jeder Scene lachen wollte [...]. Ich wollte aber meinem Märchen seine kindliche moralische Bedeutung nicht rauben, daher bemühte ich mich, es so viel als möglich mit komischen Szenen zu durchflechten.²

Das von Raimund entdeckte Märchen ist die *Geschichte des Prinzen Zeyn Alasnam und des Königs der Geister*, die er in der deutschen Fassung von Albert Ludwig Grimm gelesen hatte.³ Das im ersten Band einer sechsbändigen Anthologie für Kinder enthaltene Märchen ist eine zensierte und moralisierende Version, die im Vergleich mit der in Europa verbreiteten Version von Galland einige von Raimund übernommene Varianten aufweist.

- 1 Der vorliegende Beitrag ist eine neu bearbeitete Fassung der in italienischer Sprache veröffentlichten Studie: Alessandra Schininà, „Il lungo viaggio del re dei geni e della sua statua di diamante da Bassora a Vienna“, in: *Sulle orme di Shabrazad: le Mille e una notte fra Oriente e Occidente*, hg. von Mirella Cassarino, Soveria Mannelli 2009, S. 297–310.
- 2 Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, Bd. 5: *Ferdinand Raimund als Schauspieler. Chronologie seiner Rollen nebst Theaterreden und lebensgeschichtlichen Nachrichten*, hg. von Franz Hadamowsky, 2 Teilbde., Wien 1925, hier Bd. 5, 2, S. 724.
- 3 Albert Ludwig Grimm, *Märchen der Tausend und Einen Nacht*, Bd. 1, Wien 1824, S. 197–234. – Zur Entstehung und zu den Quellen des Stücks vgl. nun: Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 1: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel. Der Diamant des Geisterkönigs*, hg. von Jürgen Hein und Walter Obermaier, Wien 2013, S. 385–417.

Das Märchen erzählt vom Sohn des reichen Königs von Bassora, der nach dem Tod des Vaters all seine Reichtümer verschwendet und das Land ins Chaos stürzt. Dem reuigen und schwermütigen Prinzen erscheint eines Tages ein Greis, der ihm, nachdem er einige Charakterproben überstanden hat, ein verstecktes Gemach zeigt, worin Schätze aller Art verborgen sind, u. a. acht diamantene Bildsäulen. Es fehlt jedoch die neunte Statue, die wertvollste. Auf der Suche nach ihr fährt Zeyn zuerst nach Kairo und dann zum König der Geister auf dessen wundersame Insel. Der König verspricht ihm die neunte Statue. Dafür soll ihm Zeyn eine wunderschöne 15-jährige Jungfrau bringen, die noch nie einen Mann begehrt hat. Ein magischer Spiegel wird ihm zeigen, welches Mädchen wirklich unschuldig ist. Der junge Prinz muss der Versuchung widerstehen, sich in das Mädchen zu verlieben, und seine Leidenschaften beherrschen lernen. Nach langer Suche findet er in Bagdad ein anmutiges, unschuldiges Mädchen, das er mit einer List dem König der Geister zuführt. Während der Rückreise bereut Zeyn seine Tat, als er aber das unterirdische Gemach betritt, findet er zu seiner großen Freude an der Stelle der neunten Statue das Mädchen, das für ihn wertvoller als alle Schätze der Welt ist.

Grimm fügt in seine Version der Geschichte typische Merkmale und Bilder der westlichen Märchentradition ein. Der König der Geister hat die Gestalt eines Magiers mit silberweißem Bart, goldener Strahlenkrone, scharlachrotem Mantel, sternbedecktem Gürtel und hält einen Zauberstab in der Hand. Er erscheint nicht, wie im Original, als ein proteisches, wandlungsfähiges Wesen, bald als Greis, bald als stolzer junger Mann. Der Glanz und die Edelsteine der Schatzkammer werden im Einzelnen beschrieben, und die fehlende neunte Bildsäule wird als eine Statue aus rosarotem Diamant bezeichnet. Die Reise zur Insel der Geister führt durch den geheimnisvollen nächtlichen Wald der deutschen Märchen, der hier zu einem Dattelwald wird. Bei Grimm verlangt der König der Geister nach einem 18-jährigen Mädchen, das „nie eine Unwahrheit geredet hat“. So wird das erotische Element gemildert und die Figur Zeyns veredelt, auch weil Grimm der Erzählung der Rückreise und damit den Zweifeln des Prinzen mehr Platz einräumt. Die Schlusszene und die Moral bleiben jedoch gleich, mit der Wiedervereinigung des jungen Paares und der Lehre, dass eine ehrliche und tugendhafte Braut viel wertvoller als jede Bildsäule aus Edelstein ist.

Raimund übernahm aus dem orientalischen Märchen das zentrale Motiv seines Stückes sowie das Spiel zwischen Realität und Fantasie, die Dialektik zwischen Rahmen- und Innenhandlung, die Gegenüberstellung von Wort, Vorstellungskraft und Leben einerseits und Stummheit, Trockenheit und Tod andererseits. Er reicherte die Geschichte mit Szenen und Motiven aus einem anderen Märchen der *Tausendundeine-Nacht*-Sammlung (bei Grimm als „Das Märchen von dem redenden Vogel, dem singenden Baume und der goldgelben Quelle“) und Elementen aus der *Zauberflöte* Wolfgang Amadeus Mozarts an. Dazu kommen allegorische Bilder und satirische Anspielungen auf Aktuelles.

Das Resultat ist ein typisches Wiener Zauberspiel vom Anfang des 19. Jahrhunderts zwischen moralisierendem Besserungsstück und farbigem Spektakel.

Das Theater der Vorstädte bildete für die Wiener seinerzeit ein Ventil, um dem erstickenden Klima der Restauration zu entfliehen, während die exotischen und fantastischen Szenerien zugleich die Möglichkeit boten, die Zensur zu umgehen und sich über vieles lustig zu machen. So gewannen die Autoren aus dem traditionellen Märchenrepertoire fantastische Handlungen und aktualisierbare Motive. In Wien bevorzugte man die Kunstmärchen der Franzosen und der Italiener statt der deutschen und slawischen Volksmärchen. Auch die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* erwiesen sich als besonders geeignet, um die eigentümliche Mischung aus barocken und aufklärerischen Elementen, die das österreichische Theater zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert charakterisierte, auf der Bühne zu realisieren. In den orientalischen Märchen wird das Fantastische in einem realen Kontext angesiedelt, in einer klar definierten Umgebung, nicht wie in den nordischen Märchen in einer geheimnisvollen, undefinierbaren und nebelhaften Atmosphäre. Die von Scheherazade erzählte Welt ist bunt und fantasievoll, sie bleibt jedoch eine geordnete und kultivierte Gesellschaft, aus der man vernünftige und moralische Lehren ziehen kann. Es existiert außerdem eine gewisse strukturelle Affinität zwischen den aus dem Besserungsstück hervorgegangenen Zauberspielen und den Happy-End-Geschichten der *el-Faradsch-ba'd-esch-Schidda*-Literatur (wörtlich „Freud nach Leid“) von *Tausendundeine Nacht*.⁴ Hier wird jemand durch ein Gebet, einen enthüllenden Traum, die eigene Kraft und List aus einer verzweiferten Lage – Gefangenschaft, Krankheit oder Liebeskummer – plötzlich gerettet. Im Märchen geschieht die Rettung durch die Zauberkünste eines Genius oder die Wirkung eines Talismans, die moralische Lehre aber ist vergleichbar.

Es war also nicht nur das exotische Element der orientalischen Märchen, das Raimund und andere österreichische Theaterautoren interessierte. Um 1820 waren Zeitungen und Zeitschriften voll von „orientalischen Geschichten“, und 1819 wurde die Ankunft des persischen Botschafters mit seiner prunkvollen Gefolgschaft in Wien von großer allgemeiner Aufregung und besonderer Neugier begleitet. Es verwundert also nicht, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem zwischen 1817 und 1828, mindestens 15 komische Opern und Zaubermärchen über Figuren wie Ali Baba, Aladin, Abu Hassan, Asem, Ahmed, Aruja oder Ali Nureddin in Wien erfolgreich aufgeführt wurden.⁵

Schon im 18. Jahrhundert hatten Komödien nach orientalischen Stoffen, oft über Vermittlung französischer und italienischer Bearbeitungen, eine gewisse Popularität erlangt. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Araber auf den österreichischen Bühnen allerdings als barbarische Ungläu-

4 Vgl. Walther Wiebke, *Tausendundeine Nacht. Eine Einführung*, München 1987, S. 24 f.

5 Vgl. die Liste in Claire Darryl Crosby, *The Fairy Tale on the old Viennese stage*, Diss. University of St. Andrews 1986, S. 213–217.

bige dargestellt; erst um die Mitte des Jahrhunderts änderte sich dank einer Friedensperiode zwischen den Habsburgern und den Osmanen, dank der Aufklärung und der deutschen Übersetzung orientalischer Märchen das Bild der islamischen Welt auch im österreichischen Theater. Dies trug zur Mode des Orientalismus zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert bei. Im Bühnenbild verbreitete sich eine Mischung von Wiener Stil und orientalisch angehauchtem Dekor und Kostüm. Wiener Typen wurden in orientalischen Szenerien gezeigt oder umgekehrt orientalische Handlungen in andere Kontexte versetzt.

Der Diamant des Geisterkönigs ist ein Beispiel für diese Tendenz; gemeinsam sind der *Tausendundeine-Nacht*-Vorlage und dem Zaubermärchen z. B. die Anwesenheit eines Schutzgeistes, die Aneinanderreihung von einzelnen, in sich geschlossenen Szenen und Episoden, die Zeitrelativierung, das Motiv der Reise und der Schiffsüberfahrt, die Einführung einer Rahmenhandlung und die Musik als Signal des Übergangs von der realen in die fantastische Sphäre.

Wie viele Zauberspiele beginnt auch dieses Stück Raimunds in einer überirdischen Szenerie, einem Erbe der vertikalen Auffassung des jesuitischen Theaters – mit der Dreiteilung Himmel–Erde–Hölle – und dem damit verbundenen barocken Aufbau des Bühnenbilds. Die nunmehr zum Ausdruck gebrachte Moral ist nicht so sehr religiöser Natur als vielmehr das Resultat eines pragmatischen und rationalistischen Konservatismus. Die Verwendung einer Rahmenhandlung ermöglicht eine Kommunikation zwischen der realen und der fantastischen Welt, die der Erzählkonstruktion von *Tausendundeine Nacht* ähnelt. Die Ausgangssituation ist allerdings umgekehrt: in der orientalischen Sammlung erzählen Menschen eines realen Königshofs fantasievolle Geschichten, im Stück Raimunds spielen Geister eines imaginären Hofes mit Menschenschicksalen. Longimanus, der Geisterkönig Raimunds, liebt die Menschen zu sehr. Das werfen ihm die anderen Geister vor. Die Menschen haben sich in der Tat als undankbar erwiesen, und so hat der König ihre Beschützerin, die Fee Fedorine, in einen singenden Baum verwandelt und auf eine Bergspitze verbannt. Die Menschen können sie nur mit Mühe erreichen, und wenn sie während des Aufstiegs rückwärts schauen, werden sie in Tiere oder Pflanzen verwandelt.

Die Geister, Magier, Feen dieses Zauberspiels sind alles andere als furchterregend, im Gegenteil: sie tragen lustige Namen, streiten und scherzen miteinander, sind neidisch und eitel, singen und tanzen anmutig.⁶ In den Wiener Adaptionen von *Tausendundeine-Nacht*-Märchen werden die männlichen Geister in reizvolle Feen verwandelt. Grundsätzlich ist eine rationale Dekonstruktion des Märchens zu beobachten. Das Unheimliche und Übernatürliche wird zu einer bunten Phantasmagorie, einem fiktiven, nicht ernst genommenen theatralischen Aufbau. Die Geister sind keine Bedrohung für die Menschen, sie

6 Über die parodistische Darstellung der Geisterwelt siehe Frank Schaumann, *Gestalt und Funktion des Mythos in Ferdinand Raimunds Bühnenwerk*, Wien 1970, insbes. S. 194 f.

können höchstens ein wenig mit ihnen spielen. Sie strafen oder helfen ihnen in extremen Situationen, dann kehrt alles in die gewohnte Ordnung zurück. So werden die den singenden Baum suchenden Frauen in Blumen, die Männer in kleine Tiere, z. B. Pudel, verwandelt und nicht in leblose schwarze Steine wie in der Vorlage. Und das Monster, das Zeyn und Mubarak zur Zauberinsel führt, wird durch den anmutigen kleinen Geist Kolibri ersetzt.

Insbesondere der launenhafte Geisterkönig Longimanus entspricht gar nicht einem typischen Märchenkönig. Er spricht in Wiener Dialekt, ist faul und ungeduldig, trägt einen Schlafrock und liebt es, auf die Erde niederzusteigen, um mit seinem sterblichen Freund Cephises Karten zu spielen und Kaffee zu trinken. Im entsprechenden Märchen der *Tausendundeine Nacht* erscheint der Geisterkönig entweder als ehrwürdiger Greis mit weißem Bart oder als hübscher und stolzer junger Mann. Schon Grimm hatte, wie erwähnt, das Motiv der Verwandlungsfähigkeit der Originalfigur eliminiert. Das Motiv der Verwandlung ist hingegen zentral in der Version vom Märchen des Prinzen Zeyn Alasnam und des Königs der Geister, die Carlo Gozzi 1765 für die Bühne schuf.⁷ Der Unterschied zwischen Raimunds und Gozzis Bühnenversion desselben Märchens zeigt, wie eine literarische Quelle im vorillusionistischen Theater einerseits und auf einer bürgerlich geprägten Bühne andererseits bearbeitet wird.

Die dramatischen Märchen (*fiabe teatrali*) von Carlo Gozzi übten einen wichtigen Einfluss auf die deutsche Romantik und auf das Wiener Theater aus. Es gab zahlreiche deutschsprachige Fassungen von Gozzis Stücken, und im Januar 1825, weniger als einen Monat nach der Premiere von Raimunds *Geisterkönig*, kündigte die *Wiener Theaterzeitung* die bevorstehende Aufführung einer Oper mit dem Titel *Astreus, der Geisterfürst, oder das Bild des Glückes*, auf Gozzis Vorlage basierend, an. Erst 1826 wurde dieses Zaubermärchen unter dem Titel *Helidor, Beherrscher der Elemente, oder das Bild des Glücks* tatsächlich aufgeführt, wahrscheinlich um Plagiatsvorwürfe und eine peinliche Gleichzeitigkeit mit den Wiederholungen des inzwischen populär gewordenen Zauberspiels Raimunds zu vermeiden. Raimund selbst behauptet in seiner Autobiografie – wie zitiert –, die Komödien Gozzis erst viel später gelesen zu haben.

Die „*fiaba semifaceta*“ (das spaßhafte Märchen) *Zeim, re dei geni ovvero la serva fedele* (Zeim, König der Geister, oder die treue Magd) ist Gozzis letztes dramatisches Märchen und fasst all seine moralischen und politischen Ideen zusammen. Hier heißt Zeim nicht der junge Protagonist, sondern der Geisterkönig. Er ist ein furchterregender Nekromant, der die Form von monströsen Lebewesen annimmt. Halb Mensch, halb Tier, verwandelt er sich in einen Greis, eine Frau, einen Schatten. Der erbarmungslose Zeim unterzieht all die, die er zu lieben behauptet, grausamen Proben, um ihren Geist und Körper

⁷ Carlo Gozzi, *Zeim, re de' geni*, in: Carlo Gozzi, hg. von Ferdinando Taviani, Rom 2000, S. 613–670.

abzuhärten. Anders als Raimunds Geisterkönig Longimanus, der nach Lust und Laune handelt, folgt Gozzis Zeim einem präzisen Plan, der sich auf die göttliche Vorsehung beruft, auf Eingebung, auf einen höheren Willen, auf eine strenge Hierarchie. Longimanus ist ein jähzorniger Despot, der jedoch nachgiebig und sogar gutmütig werden kann, der Geisterkönig Gozzis dagegen ist ein absoluter Monarch, der erbarmungslos und grausam handelt. Der eine behält doch etwas von der Weisheit eines Märchenkönigs des Orients, der andere bewahrt die dämonische, fast tierische Charakteristik des Dämon.

In einer fantastischen orientalischen Landschaft entwickelt Gozzi die komplizierte Geschichte eines jungen Prinzen und seiner beiden Zwillingsschwester, die erst nach furchtbaren Leiden das verdiente Glück gewinnen. Wie im Original-Märchen gibt es das versteckte Gemach, die fehlende Statue, die Suche nach einem keuschen Mädchen, das Requisit des Spiegels und die Schlussmoral, dass ein treues Weib alle anderen Schätze an Wert übertrifft. Wie im Stück Raimunds werden wunderbare Szenarien auf der Bühne geschaffen, die sich am Ende als eine Art Traumgebilde herausstellen. Der reiche, vom barocken Theater übernommene szenische Apparat wird bis auf die Spitze getrieben, um dann vor den Augen des Publikums zu zerfallen.

Eine Mischung aus Komik und Tragik, aus Ironie und Fantasie, aus Übernatürlichem und Volkstümlichem war bezeichnend für Gozzis Dramen und trug zu deren Erfolg in Österreich bei. Auch im Theater Raimunds finden wir diese Merkmale wieder, aber der Ton wird hier „demokratisch“, kleinbürgerlich. Im Rahmen der Geschichte des Geisterkönigs räumen sowohl Gozzi als auch Raimund den Nebengestalten mehr Platz ein als die orientalische Vorlage. Bei Gozzi werden z. B. die Dienerfiguren von Masken der *Commedia dell'Arte* verkörpert, die meist den niedrigsten Instinkten Ausdruck geben (sie sind feig, gierig, gefräßig, dumm usw.), um das Publikum zum Lachen zu bringen. Bei Raimund erweisen sie ihre Zugehörigkeit zu einer reiferen Phase des Volksstücks. Sie bleiben komisch, können aber auch edle Gefühle und Handlungen zeigen.⁸ So entpuppt sich die treue Dienerin Gozzis als eine Prinzessin, während der treue Diener des Protagonisten bei Raimund bis zum Schluss ein Mann aus dem Volk mit all seinen Mängeln, aber auch einem gesunden Menschenverstand bleibt. Die Hauptfigur im *Diamant des Geisterkönigs* ist dementsprechend nicht mehr ein Prinz, sondern ein junger, bürgerlicher Zerrissener des 19. Jahrhunderts. Wie andere Gestalten Raimunds besitzt auch er einen melancholischen und unschlüssigen Charakter und muss zum Leben erzogen werden.

Sowohl in der Bearbeitung Gozzis als auch in der Raimunds gibt es eine

8 Zur Erneuerung des Zauberspiels durch Raimund vgl. Jürgen Hein, „Zauberspiel und Posse als theatrale und soziale „Illusion“. Ferdinand Raimund (1790–1836) und Johann Nestroy (1801–1862) als „Nachfolger“ Gozzis und Goldonis in Wien?“, in: *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi / Inszenierte Wirklichkeit und Bühnenillusion. Zur europäischen Rezeption von Goldonis und Gozzis Theater*, hg. von Susanne Winter, Rom 2006, S. 63–84, insbes. S. 67–72.

Kombination von märchenhaften und komischen Elementen, aber bei ersterem werden die komischen von den fantastischen Szenen klar getrennt,⁹ während im Stück Raimunds die Grenzen zwischen Komik und Fantasterei nicht so streng gezogen sind. In Gozzis *Zeim, re dei geni* sprechen die Märchenhelden in Versen, die Masken in Dialekt, und ihre Szenen bestehen oft nur aus Andeutungen von Situationen, ohne Dialoge. Smeraldina, Tartaglia, Brighella, Truffaldino bestimmen keineswegs die Aktion. Einzige Ausnahme ist die Figur Pantalones, der irgendwie als Bindeglied zwischen der alten Welt der Masken und der der Märchen dient. Ganz anders ist die Situation im Stück Raimunds, in dem sowohl die Geister als auch die Menschen abwechselnd Hochdeutsch und Dialekt sprechen und alle Figuren einer meist liebevollen Parodie unterliegen. Zeim ist in Gozzis Drama ein furchterregender Geist, der niemals komisch wirkt und der die Masken, außer Pantalone, ignoriert, während Longimanius sich als humorvolle Gestalt entpuppt, die mit den anderen Geistern und sogar mit dem Diener Florian scherzt. Gozzis Zeim genießt als König der Geister eine unbegrenzte Macht über alle und alles, bestimmt das ganze Bühnengeschehen und hat so die Funktion des Spielleiters.¹⁰ Ganz anders verhält es sich bei Raimund, wo die Geister, auch Longimanius, nicht von vornherein die Entwicklung der Geschichte leiten.

Außer Zeim wirken die Hauptfiguren Gozzis eher pathetisch, so z. B. die treue Dienerin, die ihre völlige Hingabe an die willkürlichen Befehle ihrer Herrin auf fast unerträgliche Weise zur Schau stellt und bis zur Selbstzerstörung geht. Auch Raimunds Florian ist seinem Herrn treu, er erlaubt sich aber mehr Freiheit, ist dreist und spielt seine Rolle vor allem mit selbstkritischem Humor. So ist seine Verwandlung in einen Pudel eine belustigende Visualisierung seiner untergeordneten Lage. Diese wird sogar ins Surreale gesteigert, als der Pudel/Diener von Dutzenden anderen ihn umgebenden Pudeln nicht mehr unterschieden werden kann. Das könnte man sogar sozialkritisch interpretieren, während bei Gozzi der moralische und soziale Wert der Gehorsamkeit der Dienerin Zelica/Dugmè nie in Zweifel gezogen wird.

Grundsätzlich ist die Art der Komik in den zwei Zaubermärchen verschieden.¹¹ In der *fiaba teatrale* Gozzis gibt es eine traditionellere, unmittelbare Komik, die auf der Mimik und Gestik der Maskenfiguren basiert, bei Raimund gibt es neben der Situationskomik eine moderne Sprachkomik, Doppelsinnigkeit, Neologismen, Wortspiele. Das visuelle Element ist bei beiden Autoren stark ausgeprägt, aber bei Gozzi dient es mehr der Entfremdung, während es

9 Zu den Kontraststrukturen (Märchen und Masken der Commedia dell'Arte) in Gozzis Dramen vgl. Susanne Winter, *Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis Fiabe teatrali*, Frankfurt a. M. 2007.

10 Ebd., S. 320.

11 Zu den strukturellen Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen den *Fiabe teatrali* Gozzis und den Zauberspielen Raimunds siehe Susanne Winter, 'Märchenwelt und Lachkultur bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund', *Nestroyana* 32 (2012), S. 10–23.

bei Raimund zur ironischen Entlarvung der fantastischen und zugleich der realen Sphäre führt. Die konkreten Orte, auf die Gozzi und Raimund Bezug nehmen, sind die Städte Venedig und Wien. Die Lobpreisung der moralischen Überlegenheit Venedigs mit alten Wertvorstellungen entspricht dem politischen Konservatismus des Italieners, während in den Zeilen Raimunds ein sentimental-ironischer Hang zu seiner Heimatstadt stark hervortritt.

Das fantasievolle Chaos auf der Bühne ist für beide Autoren eine Art Projektion der sozialen und ästhetischen Umwälzungen, mit denen sie sich auseinandersetzen mussten. Ihre Bühnenmärchen sind alles andere als Volksmärchen. Trotz vieler volkstümlicher Elemente sind sie raffinierte Kunstmärchen, in denen immer wieder aktuelle Bezüge hervortreten. Gozzi und Raimund befinden sich in der Endphase einer Kunstgattung, die sie bis zum höchsten Grad entwickeln, aber auch mehr oder weniger bewusst beenden. Gozzi übernimmt die alten, nunmehr von der neuen Komödie Goldonis überwundenen Elemente der *Commedia dell'Arte*. Durch die Kombination mit einer Märchenhandlung versucht er sie zu beleben, doch ihre Überholtheit und Unzulänglichkeit wird für jeden sichtbar. Bei Raimund entwickelt sich das Besserungsstück/Zauber-märchen schrittweise zur modernen bürgerlichen Komödie.

Gozzi und Raimund verwendeten die Gattung des Märchens für die Schaffung einer eigenen dramatischen Form. Beide übernehmen die fehlende Einheit von Zeit, Ort und Handlung der Märchenerzählung. Gozzi erhebt das unergründliche Schicksal des orientalischen Märchens zum Plan der Vorsehung einer höheren Macht im katholischen Sinn. Raimund sieht das Schicksal als Folge menschlichen Handelns im bürgerlichen Sinn. Das erotische Element von *Tausendundeine Nacht* bleibt bei Gozzi erhalten, bei Raimund spielt die Liebesgeschichte eine Nebenrolle. Der emotional neutrale Charakter des Märchens wird hingegen von Raimund beibehalten, während Gozzi sich vornimmt, stärkere Emotionen im Publikum hervorzurufen (z. B. Angst, Mitleid, Staunen).

Im Zauberspiel Raimunds ist das märchenhafte Motiv der Verwandlung Anlass für Witz und Phantasmagorie, bei Gozzi nimmt es auch ernstere, tragische Aspekte an (z. B. im Falle von Zelica, die als abscheulicher Tiger furchtbar leidet, da sie ihre menschliche Identität verloren hat). In der orientalischen Quelle ist der König, der Vater von Zeyn, überzeugt, dass „die Fürsten auch die Not kennen lernen“ müssen, um später besser regieren zu können. Bei Gozzi ist der Geisterkönig auch ein strenger Vater, der dieses Prinzip bei der „Erziehung“ seiner Kinder bis zur Übertreibung anwendet. Es geht hier um die Erziehung eines Aristokraten, ganz anders als im bürgerlichen Stück Raimunds, wo die Vaterfigur keineswegs als streng zu bezeichnen ist. Der dilettantische Zauberer Cephises ist ein geschickter Kartenspieler, der seinen Sohn Eduard weder studieren noch ein Handwerk erlernen lässt. Einmal gestorben, bittet er als Geist den Freund Longimanus, seinem Sohn zu helfen. Longimanus hilft ihm gern, denn er erinnert sich nostalgisch an die gemütlichen „irdischen“ Abende im

Garten von Cephises und dessen hübscher Frau. Hier äußert sich eine erste moralische Lehre des Autors: eine bescheidene, wenn auch nicht problemfreie menschliche Existenz ist besser als die prunkvolle, aber leere und langweilige Existenz am Hof des Geisterkönigs. Die Suche nach einem einfachen, friedlichen Glück auf Erden ist in Gozzis Drama bei weitem problematischer. Die Tugend wird hier als Basis des Glücks angesehen, ist aber „keineswegs ihr Garant“. ¹² Auch der arme Pantalone, der sich mit seiner Tochter aufs Land zurückgezogen hat, um der Habsucht der Stadt zu entfliehen, wird am eigenen Leib erfahren, dass die Menschen ihr Schicksal nie völlig allein bestimmen können: es existieren unerklärbare, irrationale Phänomene und Mächte, die die Selbstbestimmung des Menschen begrenzen.

Im Zauberspiel Raimunds hingegen besitzt die irdische, rationale Sphäre eine eigene Kraft und setzt sich, wenn auch ironisch, am Ende durch. Die fröhliche Arie, die Eduards Diener Florian Waschblau singt, kennzeichnet den Übergang von der übernatürlichen Sphäre in die irdische. Florian und die lebhaft Dienerin Mariandel singen und tanzen während des Stückes lustige Duette, die vom damaligen Publikum sehr geschätzt wurden. Die europäischen Ausgaben von *Tausendundeine Nacht* ließen lyrische Teile zum großen Teil aus, im Zaubermärchen dagegen werden sie wieder eingesetzt. Florian und Mariandel sind sympathische, realistische Figuren, die weder einfachen Typen oder Masken noch der Figur von Mubarak in der orientalischen Vorlage entsprechen. Florian und Mubarak verkörpern beide die Figur des treuen Dieners, aber Mubarak ist eine eher ernste Vaterersatzfigur für den jungen Zeyn, während Florian das Publikum zum Lachen bringt und zugleich die fantastische Handlung immer wieder auf einen festen Boden zurückführt. Trotz seiner Schwächen ist Florian Vertreter der kleinbürgerlichen Ehrlichkeit und Solidarität, er garantiert für Raimund den sozialen Frieden. Für den jungen Eduard kommt die Rettung nicht so sehr von oben als von unten, da er ohne die Hilfe seines Dieners keine ehrliche Braut finden würde. ¹³ Anders als der orientalische Geisterkönig und Gozzis Zeim können Longimanus und Cephises eigentlich nur große Phantasmagorien entstehen lassen, aber nicht wirklich den Lauf der Dinge auf dieser Erde verändern. Sie sind eben Theatergeister, und bei seiner als Parodie wirkenden Erscheinung kann Cephises lediglich erklären: „Ich bin dein Vater Cephises, und habe euch nichts zu sagen als dieses“. ¹⁴ Er ist eine Schattengestalt, eine Illusion wie alles auf der Bühne Dargestellte, das sich am Ende auflöst, als auch die Statuen aus Diamanten von ihren Podesten heruntersteigen und sich in den allgemeinen Schlussball mischen.

Ohne Florian und Mariandel wäre der verkrachte, verwöhnte Student Eduard, verwaister Sohn eines wenig geachteten Zauberers, völlig allein. Im

12 Winter, *Von illusionärer Wirklichkeit* (Anm. 9), S. 321.

13 Vgl. dazu Roger Bauer, „Ferdinand Raimund, ein „barocker“ Dichter?“, in: *Sinn und Symbol*, hg. von Karl Konrad Polheim, Bern u. a. 1987, S. 143–155, insbes. S. 153.

14 Raimund, *Sämtliche Werke* (Anm. 3), II, 19, S. 139.

Zauberspiel Raimunds fehlt nicht zufällig die Figur der Mutter, die im orientalischen Märchen als Ratgeberin und Freundin dem Sohn beisteht. Raimund ersetzt sie in gewisser Weise durch die allegorische Figur der Hoffnung. Die Verwendung von allegorischen Figuren im Besserungsstück ist ein Erbe des barocken Theaters, das mit der Zeit eine untergeordnete, ja ironische Funktion annahm. Die Erscheinung des Greises im Traum Zeyns im *Tausendundeine-Nacht*-Märchen kann als eine Art Stimme des Unbewussten interpretiert werden. Ähnlich ist die Vision der „ideal gekleideten“ Frau Hoffnung nichts anderes als eine Projektion der Wünsche Eduards. Beide Visionen dienen dazu, einen Melancholiker aus seiner Schläffheit aufzurütteln und ihn das versteckte Zimmer und den goldenen Schlüssel finden zu lassen. Anders ist die Funktion des unheimlichen Schattens der Mutter (und des Vaters) in Gozzis Stück. Diese düstere Erscheinung vergrößert die Angst und Ungewissheit der jungen Zelica, die ihr blind vertrauen soll, trotz der furchtbaren Prophezeiungen hinsichtlich ihres Schicksals. Es handelt sich, wie später erklärt wird, um eine weitere Verwandlung des Geisterkönigs, der dadurch die Aktion vorantreibt, ohne auf das Leiden der anderen Protagonisten einzugehen. Er zeigt ihnen ihre Nichtigkeit, droht, ohne zu trösten, und verkörpert eine für die Menschen unergründbare Naturgewalt.

Das Motiv der Reise ist ausschlaggebend im orientalischen Märchen Zeyns und soll – typisch für diese Gattung – zeigen, dass der Held physischen und psychischen Anstrengungen gewachsen ist, Hindernisse erfolgreich überwinden und Gefahren trotzen kann. In der Bühnenbearbeitung Raimunds trägt das Motiv der Reise zur Spannung und zum Abwechslungsreichtum der Geschichte bei. Im Wien des 19. Jahrhunderts entsprachen die von Eduard und Florian unternommenen Reisen nicht mehr den abenteuerlichen Reisen der Figuren von *Tausendundeine Nacht*. Die Fußreise oder der wilde Ritt wird durch eine Postkutschenfahrt ersetzt, das fliegende Pferd durch einen Luftballon, der furchtbare Vogel Roch durch den bunten Kolibri als Postillon. Die Schwierigkeit des Unternehmens wird durch den komischen Auftritt des „modernen“ Reisenden Florian mit seinem Gepäck, mehreren Schachteln, zwei Parapluis, einem Stiefelknecht, einer Kaffeemaschine und einem Gugelhupf ironisiert. Es ist, als ob Florian die kleine gemütliche Welt des Biedermeier, von deren Häuslichkeit er sich nicht wirklich trennen möchte, ins Reich der Fantasie mitnehmen wolle.

In Gozzis Bearbeitung gibt es keine Reiseabenteuer. Alles spielt sich in der Umgebung von Bassora ab. Die Unordnung der Verhältnisse wird durch einen Kriegszustand betont, da die Stadt von den Mauren belagert ist (was zwei Parallelhandlungen ermöglicht: die pathetische Liebesgeschichte zwischen Zelica und Alcouz und die komischen Zwischenspiele zwischen Smeraldina und Brighella). Suffar, der auf die Probe gestellte Sohn, hat zwar verschiedene anstrengende Reisen hinter sich, den Geisterkönig und seine zukünftige Braut trifft er aber in dem die Stadt umgebenden Wald. Auch dieser Wald verbreitet

aber eine märchenhafte und unheimliche Stimmung: er verbirgt den Palast des Geisterkönigs.

Anders im Zauberspiel Raimunds. Durch die dauernde Anwendung des Komischen, der Parodie, der Satire entfernt sich dieses immer mehr von der ursprünglichen Quelle. Die moralische Geschichte wird zu einer Komödie, und der fantastische Inhalt verliert an Glaubwürdigkeit und wird zum bunten Schauspiel, Theater im Theater. So wird der Zaubergarten, der Ort der ersten Abenteuer Eduards und Florians, zu einer Kulisse. Der künstliche Charakter der Szenerie sticht in die Augen, und das Ganze wirkt wie eine Parodie der *Zauberflöte* (der singende Baum singt nicht zufällig Melodien von Mozart und Rossini). Am Eingang steht ein Portal mit der Aufschrift: *Zaubergarten*, und die Form des rauchenden Vesuv (!), den sich Longimanus konstruieren ließ, ragt im Hintergrund empor. Der Schein trügt. Dieser sich als Paradies darstellende Garten ist in Wirklichkeit eine – wenn auch bunte – Hölle, vom bösen Geist Kolifonius regiert. Diese teuflische Figur trägt ein mit roten Flammen verziertes Kleid und eine Schlangenkronen. Er zeigt die bedrohlichen und grausamen Merkmale der Könige und Geister der orientalischen Märchen wieder im Ton der Parodie und Satire, denn gegen ein Jahresgehalt von 2.000 Rubel übernimmt er anstatt des Geisterkönigs die direkte Verantwortung, Menschen zu quälen.

Bei der Beschreibung des Gartens verwendet Raimund auch Motive aus einem anderen Märchen der *Tausendundeine-Nacht*-Sammlung Grimms, die Reise dreier Königskinder auf der Suche nach dem redenden Vogel, dem singenden Baum und der goldgelben Quelle, und betont die Ähnlichkeit mit dem Verbot des Zurückschauens aus dem Orpheus-Mythos. Die von Kolifonius erweckten Stimmen, Geräusche und Erscheinungen, die die Reisenden zurückhalten sollen, sind im Grunde eine Projektion der Wünsche und Ängste der Protagonisten. Eduard widersteht den Versuchungen dank seines Eifers und festen Willens, während Florian dem falschen Ruf seiner Mariandel folgt und in einen Pudel verwandelt wird. Auch die Art der zu überwindenden Proben ist ironisch aufgefasst: Eduard überwindet symbolische Einweihungsproben, der arme Diener hingegen findet anstelle von Nymphen vier resche Küchenmädchen, anstelle von Donner und Blitz ein Schießkommando und anstelle eines Drachens einige Affen (in einer anderen Version des Textes einen Wirt, der seine Rechnung reklamiert). Diese Proben entsprechen den realistischen Hindernissen, gegen die die Menschen alltäglich ankämpfen müssen. Es fehlt in Raimunds Version die Probe des Schweigens, wahrscheinlich weil der Stille eine negative Bedeutung innerhalb der späteren Handlung zugeschrieben wird. Es bleibt die Wasserprobe in Form der Überquerung eines stürmischen Meeres. Hier hat der eroberte Talisman, ein Zweig des singenden Baums, eine praktische Funktion, da er der Erkennung und Rettung Florians unter den vielen schwimmenden Pudeln dient.

Die Audienz Eduards und des Pudels Florian bei Longimanus ist kein fest-

licher Anlass; sie bietet Gelegenheit zum Lachen und zu witzigen Wortspielen. Wie in der Version Grimms fragt der Geisterkönig Raimunds einfach nach einem ehrlichen Mädchen, das nie gelogen hat. Um das zu beweisen, wird statt des sich verdunkelnden Spiegels der Körper des wieder zum Menschen gewordenen Florian „verwendet“: er würde jedes Mal entsetzliche Schmerzen empfinden, sobald er die Hand einer hübschen Lügnerin ergreift. Dieser komische Bühneneffekt ermöglicht zugleich eine Reihe von moralischen und sogar sozialen Überlegungen in den Szenen, die sich auf der „Insel der Sittsamkeit“ abspielen. Das Land der Sittsamkeit ist eine Erfindung Raimunds. Anstelle der an Kairo und Bagdad erinnernden Kulisse setzt er fantasievoll gemischt ägyptische, chinesische und marokkanische Stilelemente ein. Eduard und Florian schreiten hier durch stille, menschenleere Straßen, alle Türen sind verschlossen und die Häuser fensterlos. Vor ihrer Ankunft haben die Einwohner und das Publikum die Worte eines Herolds vernommen, die die öffentliche Bestrafung eines die Sitten verhöhrenden Mädchens verkündeten. Der strenge Inhalt der Rede des Herolds kontrastiert mit dem darauf folgenden Chor über Freundschaft und Liebe, die auf der Insel herrschen solle, dessen Refrain von den eingeschüchterten Einwohnern wiederholt wird. Die letzte Strophe preist nicht zufällig die Vorsicht als hohen Wert.

In den Szenen auf der Insel der Sittsamkeit unterscheidet sich das Stück Raimunds am deutlichsten von der orientalischen Quelle und von der Bearbeitung Gozzis. Die Kritik hat hier sogar satirische Anspielungen auf das Polizei- und Zensurregime Metternichs gefunden.¹⁵ Aladin, der Aufseher des königlichen Palastes, erklärt den beiden Fremden, dass sein Land keinen Verkehr mit anderen Ländern unterhält, dass es nie Feste gibt und die Bewohner nur ausgehen, wenn es unbedingt notwendig ist. Das ganze Land erscheint isoliert, leblos, rückständig. Aus den Worten Aladins geht hervor, dass auf der Insel Konformismus, Zwang und vor allem Scheinheiligkeit herrschen: man schlägt nur die Kleider der Bestraften, d. h. ihre äußere Erscheinung, nicht die Menschen. Eduard glaubt, dass er hier nie ein ehrliches Mädchen finden wird, denn „solch ein unnatürlicher Zwang erweckt Verschloßenheit, und Verschloßenheit, verleitet zur Lüge“.¹⁶ Das „Lügenbarometer“ Florian empfindet in der Tat sehr starke Schmerzen; wenn er die Hände der Mädchen der Insel berührt, schreit er und wird für einen gefährlichen Verrückten gehalten. Eduard hingegen, der sich als Prinz aus dem Lande der Aufrichtigkeit ausgegeben und damit gelogen hat, wird vom König Modestius freundlich empfangen, denn dieser glaubt, in jenem einen zukünftigen reichen Schwiegersohn gefunden zu haben.

15 Eine aktuelle politische Anspielung gibt es auch in der Szene am Hof Longimanus', als zwei düstere Druden (Jesuiten?) nach „Druckfreyheit“ (Ausdruck oder Unterdrückung?) und Macht verlangen und als unzeitgemäß ausgelacht und weggeschickt werden. Raimund, *Sämtliche Werke* (Anm. 3), I, 10, S. 84 f. – Zur Satire auf Aktuelles in diesem Werk vgl. Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 124–128.

16 Raimund, *Sämtliche Werke* (Anm. 3), II, 11, S. 128 f.

Die Szene, in der Modestius Eduard seinen Untertanen vorstellt, zeigt den allgemein herrschenden Servilismus und Freiheitsmangel. Die Untertanen antworten einstimmig und reagieren mechanisch auf die Anweisungen des Herrschers: „Man lasse ihn leben“, „Man lache auch ein wenig über ihn“, „Man verwundere sich“,¹⁷ „man ärgere sich mit mir“, „man schweige“.¹⁸ Die einzige Person, die sich nicht dem Konformismus beugt, ist die junge Amine, eine Engländerin, die als Kind nach einem Schiffbruch auf der Insel landete. Sie versucht ihre Fröhlichkeit, Schlagfertigkeit und Unabhängigkeit beizubehalten. Deswegen wird sie bestraft und verbannt. Nicht zufällig kommt Amine aus England, dem Land der liberalen Gesetze und der Redefreiheit. Sie ist das gesuchte ehrliche Mädchen, und Florian hat endlich eine angenehme Empfindung beim Händedruck. Daraus kann Eduard wieder einmal eine einfache moralische Lehre ziehen: „Wahre Sittsamkeit besteht nicht bloß durch äußere Form, sie wohnt im innersten des Herzens“.¹⁹ Erstmals antwortet die Menge mit einem spontanen „Ja“,²⁰ und der König ist ratlos.

Das hier angedeutete Motiv der scheinheiligen Sprache in einer verlogenen Gesellschaft wurde 1916 von Hugo von Hofmannsthal in seiner Fassung dieses Stückes wiederaufgenommen und erweitert. Diese wurde 1918 unter dem Titel *Der Sohn des Geisterkönigs. Phantasie über ein Raimundisches Thema* als Sammlung von Fragmenten veröffentlicht.²¹ Hofmannsthal aktualisiert das Geschehen und gibt eine psychoanalytische Lektüre des Textes, indem er in Longimannus den echten Vater Eduards sieht und in der Baum-Fee seine Mutter.²² Auf der Suche nach einem ehrlichen Mädchen befragt Eduard hier die Tochter eines Greislers und die eines Staatsfunktionärs, eine junge Komtesse und eine Prinzessin. Ihre Ausdrucksweise verrät ihren sozialen Stand und die jeweilige Art von Scheinheiligkeit sowie Verlogenheit. Die Korruption der Gesellschaft auf den verschiedenen sozialen Ebenen kommt so zum Vorschein. Sozialkritische Aspekte waren nicht ganz ausgeschlossen im orientalischen Märchen von Zeyn und dem Geisterkönig. Auch hier gab es Andeutungen und Beispiele von Falschheit und Korruption und sogar von Manipulation der Masse, wie die Episode des Imams Abu Bakr beweist. Dieser hetzt zuerst die Einwohner Bagdads gegen den Neuankömmling Zeyn auf, später jedoch, nach der Inter-

17 Ebd., II, 15, S. 132 f.

18 Ebd., II, 16, S. 134 f.

19 Ebd., II, 16, S. 135.

20 Ebd.

21 Dazu Egon Schwarz, „Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ und Hofmannsthals „Phantasie über ein Raimundisches Thema“, in: *Weltbürger Textwelten*, hg. von Leslie Bodie u. a., Frankfurt a. M. 1995, S. 56–67; Karl Pestalozzi, „Gerichtstag über die Sprachskepsis: Hofmannsthals „Phantasie über ein Raimundisches Thema“, in: *Basler Hofmannsthal-Beiträge*, hg. von Karl Pestalozzi und Martin Stern, Würzburg 1991, S. 191–201.

22 Vgl. Herbert Gamper, „Raimunds „Diamant des Geisterkönigs“, in: Ferdinand Raimund, *Der Diamant des Geisterkönigs*. Volkstheater Materialien, Wien 1993/94, S. 15.

vention des reichen und einflussreichen Freundes Zeyns, Mubarak, preist er ihn öffentlich. In der Märchenwelt der *Tausendundeinen Nacht* und im Zauberspiel Raimunds triumphiert schließlich das Gute. In der dekadenten Welt Hofmannsthals fehlt bezeichnenderweise gerade die Szene der Entdeckung eines ehrlichen Mädchens.

Im glücklichen Ausgang von Raimunds Zauberspiel schwingt gleichwohl eine ironische Note mit. Eduard findet seinen echten Schatz, den „rosaroten Diamanten“, in Amine, Florian findet seinen „böhmischen Stein“ in Mariandel. Die lächerliche Welt der Geister, der groteske Zaubergarten, die unmenschliche Insel der Sittsamkeit sind fantastische Gebilde, die nicht wirklich erstrebenswert sind. Viel besser ist die eigene, gemütliche, genießerische kleine Wiener Welt, die in den Liedern Florians ihren Ausdruck findet. Die biedermeierliche Moral der Genügsamkeit wird zelebriert. Das Stück feierte große Erfolge auch im Ausland, wie die späteren Bearbeitungen von Hans Christian Andersen (*Meer end Perler og Guld*) und von William und Robert Broughs (*The Ninth Statue or the Jewels and the Gem*) und die *Phantasie* Hofmannsthals bezeugen. Dank Gozzi und Raimund durchlief also der einfache Märchenstoff über den König der Geister und seine Diamant-Statue die Jahrhunderte, vermischte sich mit anderen Geschichten und Kulturen, bestimmte moralische Überlegungen, Träume, Zufluchtsfantasien und Sozialkritiken, inspirierte komische und ernste Szenen – das alles im Geist einer ununterbrochenen Re-Interpretation und erneuten Lektüre, die dem Märchenerzählen eigen ist.

Matthias Mansky

„das ist die Nemesis, die dramatische Gerechtigkeit!“ –
Politische und gattungstypologische Reflexionen in Anton Langers Posse
Die Mehlmesser-Pepi

I.

Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Wiener Vorstadttheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darf weiterhin als Forschungsdesiderat der Literatur- und Theaterwissenschaft betrachtet werden. Jürgen Hein hat bereits vor mehreren Jahren darauf hingewiesen, dass die Forschung die „Autoren und Stücke zwischen 1850 und 1870“ und „besonders im Jahrzehnt nach Nestroys Tod“¹ vernachlässigt habe. Diese Ignoranz gegenüber Dramatikern, die über einen weiten Zeitraum das Alltagsgeschäft des populären Theaters in Wien geprägt haben, beruht auf Kanonisierungstendenzen, in deren Folge ihre Stücke stets mit den unangefochtenen ‚Highlights‘ des Wiener Vorstadttheaters – Ferdinand Raimund und Johann Nestroy – in Relation gesetzt wurden. So haben die zeitgenössischen Klagen über einen ‚Verfall‘ des lokalen Volkstheaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts, die auffällig mit einer romantisch verklärten Erinnerung an eine nahezu mythologisierte Theatervergangenheit konvergieren,² auch Eingang in wissenschaftliche Publikationen gefunden. Gilt den Zeitgenossen vor allem Raimund als Referenz für eine ‚Blütezeit‘ des Wiener Volkstheaters, so hat die ältere Forschung Nestroys Tod als End- und gleichzeitigen Höhepunkt bzw. als qualitative Zäsur einer insinuierten, sich über mehr als ein Jahrhundert erstreckenden Kontinuität einer „Alt-Wiener Volkskomödie“³ wahrgenommen.⁴ Eine Gegenargumentation zu dieser ‚Verfallsthese‘ hat Helga Crößmann vorgebracht, die den „sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters“ als „eine außerordentlich schöpferische Periode“⁵ erkennt, in der vor allem die Operette ihren Siegeszug angetreten habe. Tatsächlich korrespondieren die von ihr in Zusammenhang mit einer sozialen Umstrukturierung des Publikums konstatierten Spielplankrisen, die gattungstypologisch betrachtet den „Eindruck einer verwirrenden Vielfalt“⁶ hinterließen, mit neueren theater-

1 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, S. 162.

2 Helga Crößmann, ‚Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters‘, *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), S. 48–63, hier S. 48.

3 Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

4 Vgl. Hein (Anm. 1), S. 63.

5 Crößmann (Anm. 2), S. 63.

6 Ebd., S. 60.

und sozialtopografischen Studien,⁷ in denen sich die Suche der einzelnen Vorstadttheater nach ihrer Identität und einem spezifischen Publikum andeutet.⁸

Moritz Csáky hat sich in seinem kulturhistorischen Essay *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* mit der gesellschaftlichen und kulturellen Relevanz des Unterhaltungsgenres auseinandergesetzt. Sein kulturwissenschaftlicher Ansatz, der davon ausgeht, dass die Rezeption von Theatertexten bzw. der Operette Schlüsse hinsichtlich des ‚Cultural Behaviour‘ ihrer Leser und Zuschauer zulasse, verweist auf eine Funktion des Unterhaltungstheaters als Repräsentant kultureller und politischer Mentalitäten bzw. als Sprachrohr von Ansichten und Sehnsüchten ganz bestimmter sozialer Schichten. Dieser methodische Zugang, der im Rahmen einer ‚Rekontextualisierung‘ das populäre Theater als Reflexionsmedium der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse diskutiert, soll auch für den folgenden Beitrag herangezogen werden.⁹ Anhand von Anton Langers erfolgreicher Posse *Die Mehlmesser-Pepi* wird zu erörtern sein, inwieweit Theatertexte sowohl auf politische Ereignisse als auch auf die von der Kritik initiierten Theater- und Gattungsdebatten reagieren bzw. inwieweit sich das Unterhaltungsmedium ‚Vorstadttheater‘ für didaktische und patriotische Intentionen funktionalisieren lässt.

II.

Das von Kurt Jagersberger in seiner Dissertation von 1948 dokumentierte Werk Langers lässt auf einen literarischen Massenproduzenten schließen.¹⁰ Langers journalistisches Wirken wird anhand seiner Mitarbeit an mehreren Periodika evident. Unter anderem verfasst er Artikel und Rezensionen für Bäumler's *Theaterzeitung*, die *Wiener Zeitschrift*, den *Wanderer*, den *Oesterreichischen*

7 Vgl. 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.

8 Vgl. Johann Hüttner, ‚Volk sucht sein Theater. Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts‘, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1988, S. 33–53. Ders., *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, 2 Bde., Habil. masch., Wien 1982.

9 Auf ähnliche Weise versteht auch W. Edgar Yates Theater als „social act, which enacts human conflicts before an audience drawn from society in which it operates, and inevitably reflects the political dynamics and social changes of the real world.“ Vgl. W. E. Yates, ‚Continuity and Discontinuity in Viennese Theatrical Life from the 1860s to the Turn of the Century‘, *Austrian Studies* 16 (2008), S. 51–68, hier S. 51.

10 Vgl. Kurt Jagersberger, *Der Volksdichter Anton Langer*, 2 Bde., Diss. Wien 1948.

Beobachter und die *Presse*. Ab 1850 ist er alleiniger Herausgeber und Verfasser der humoristischen Zeitschrift des *Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen*. Neben zahlreichen Romanen und Übersetzungen aus dem Französischen liefert er ab 1846 an die 127 Stücke für das Josefstädter Theater, das Theater an der Wien und das Carltheater, ferner für das von Carl Treumann gegründete Quai-Theater und das Thalia-Theater. Zusammen mit dem Schauspieler August Wilhelm Just gründet er 1848 zudem die Arena in Hernals, die bis 1854 als Sommertheater bespielt wird. Die nach seinem Tod verfassten ausführlichen Nachrufe bezeichnen ihn als populären und lokalpatriotischen „Volksschriftsteller“¹¹ und akzentuieren seine „intimst[e] Kenntniß des Wiener Volkslebens“ ebenso wie seinen „echte[n] volksthümlichen Humor“ und seine „conservativen Gesinnungen“:

In allen seinen Schriften sprach sich eine tiefe Liebe für seine Vaterstadt Wien aus, die er förmlich vergötterte und die er mit vollster Leidenschaft in Schutz zu nehmen pflegte, wenn sie von Provinzen oder vom Reiche her Anfechtungen erlitt. Sein localpatriotischer Ausruf: „Sollen’s uns nachmachen!“ ist in dieser Beziehung charakteristisch und hat sich als ein geflügeltes Wort erhalten.¹²

Langers dramatisches Werk und die ihm attestierte Rolle des loyalen ‚Volksdichters‘ zeigen sich von den Theaterdebatten seiner Zeit stark beeinflusst, die auffällig mit den zunehmenden politischen Turbulenzen der Habsburgermonarchie koinzidieren.

So führte der nach der Revolution von 1848 auf den Thron gelangte Kaiser Franz Joseph im Grunde bereits ab 1849 jene absolutistische Regierung, die sowohl innen- als auch außenpolitisch verheerende Konsequenzen für die Monarchie haben sollte und letztendlich deren Untergang einleitete. Machte der zentralistische Neoabsolutismus Zugeständnisse, was die Etablierung eines bürgerlichen Deutschliberalismus betraf, so hatte die „rigoros[e] Unterdrückung nationaler und sozialer Bestrebungen“¹³ desaströse Folgen für den Vielvölkerstaat. Die Niederlage von Solferino gegen Sardinien-Piemont und Frankreich 1859 bedeutete schließlich durch den Verlust der reichen Lombardei und der Toskana bereits den „Anfang vom Ende des Neoabsolutismus.“¹⁴ Ein ähnliches Hindernis wie für das italienische Risorgimento stellte die Habsburgermonarchie für die sogenannte ‚deutsche Frage‘, die deutsche Einigung unter der Führung Preußens, dar. Hatte man sich 1849 in Frankfurt bereits auf einen Ausschluss Österreichs aus dem Deutschen Bund geeinigt, der durch Schwarzenberg annulliert werden konnte, so wirkten sich seit 1850 „die wirt-

11 J. Wimmer, ‚Aus Anton Langer’s Leben und Wirken‘, Zeitungsausschnitt o. J. Wienbibliothek im Rathaus, E-111238.

12 Nachruf in der *Neuen Freien Presse*, 9. Dezember 1879 (Nr. 5489), S. 3.

13 Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien, München 1985, S. 362.

14 Ebd., S. 363. Vgl. zudem den historischen Überblick bei: Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, München 2004, v. a. S. 198–226.

schaftlichen Wachstumskräfte zugunsten der kleindeutschen Lösung, zugunsten eines Deutschland ohne Österreich, aus“,¹⁵ die 1866 durch die Niederlage bei Königgrätz besiegelt wurde.

Dies ist grob umrissen der historisch-politische Hintergrund, vor dem die ästhetische Debatte um ein lokales Volkstheater und die nostalgischen Rückblicke auf den vormärzlichen Theateralltag laut werden, die doch ziemlich auffällig mit dem Verlust des Bildes von Wien als politisch und kulturell intakter Kaiserstadt einhergehen.¹⁶

Obwohl Langer 1848 mit seinem in Saphirs *Humoristen* veröffentlichten *Barrikadenlied* als „politischer Dichter“¹⁷ der Freiheitsbewegung auftritt, schlägt er in der Folge weitaus mildere Töne an. 1853 distanziert er sich mit seinem für die „Feier der vollkommenen Genesung Kaiser Franz Josephs“ verfassten Gedicht *Empfindungen der Völker Oesterreichs* vom vereitelten, „schmachvollen Attentat“¹⁸ durch den ungarischen Schneidergesellen János Libényi. Ein Jahr später liefert er einen Beitrag zur propagandistisch inszenierten Märchenhochzeit des anfangs keineswegs beliebten Kaisers Franz Joseph mit seiner bayerischen Cousine Elisabeth, heute besser bekannt als Sissi.¹⁹ Seine Schrift *Dieses Buch gehört der Kaiserin!* entspricht einem Glaubensbekenntnis an die Habsburgermonarchie, das eine Einheit und Homogenität der Völker Österreichs suggeriert, die durch eine nun „fortschrittlichere“ monarchische Staatsform gewährleistet sein würde.²⁰ Während der revolutionäre Aufstand von 1848 nur mehr mit einer unbedeutenden Ehestreitigkeit zwischen Liebenden verglichen wird, propagiert Langer die neu entflammte Zuneigung des Volkes für Kaiser Franz Joseph, den „Gründer Neu-Österreichs“²¹ und „Bändiger der Anarchie.“²² Kaiserin Elisabeth hingegen gilt ihm als Symbolfigur für eine außenpolitische Einigung mit Deutschland:

Wir glauben, daß Deutschland mit Österreich vereint an Kultur, Wissen, Kunst und Reichthum, Macht und Kraft wieder werden wird, was es in der Hohenstaufen-Zeit war, – das Herz Europas, der Mittelpunkt der Bildung, das Wahrzeichen des ewigen Gottes, der seine Erschaffenen zum Glück bestimmt hat. [...] Wir glauben, daß die deutschen Brüder

15 Ernst Bruckmüller, *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*, Wien, Köln, Graz ²1996, S. 288.

16 Vgl. Hein (Anm. 1), S. 175.

17 Anton Schlossar, „Anton Langer“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 17: *Krabbe–Lassota*, Leipzig 1883, S. 674 ff., hier S. 675.

18 Anton Langer, *Empfindungen der Völker Oesterreichs, nachdem Gott das schmachvolle Attentat vom 18. Februar 1853 in seiner Gnade vereitelt hatte*, Wien 1853.

19 Vgl. Wynfrid Kriegleder, *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen*, Wien 2011, S. 233.

20 Anton Langer, *Dieses Buch gehört der Kaiserin! Eine Volksstimme aus Oesterreich zur Feier des 24. Aprils 1854*, Wien 1854, S. 16.

21 Ebd., S. 15.

22 Ebd., S. 35.

draußen einsehen gelernt [haben], wie stark Deutschland [ist], wenn es mit Österreich, wie schwach, wenn es *ohne* uns geht.²³

In Langers Versuch, Österreich erneut ins politische und kulturelle Gedächtnis Deutschlands zurückzurufen, deutet sich das bereits von Ernst Bruckmüller dargestellte diffizile Selbstverständnis der Deutsch-Österreicher im habsburgischen Vielvölkerstaat um die Mitte des 19. Jahrhunderts an, für die eine „mehrfache symbolische Zuordnung“²⁴ existierte. Auch wenn man sich in Österreich kulturell zu Deutschland zugehörig fühlte und die für Fortschrittlichkeit stehenden liberalen ‚Reichsdeutschen‘ bewunderte, blieben neben den Identifikationsbildern deutscher Kultur jene der österreichischen Kaiser präsent.²⁵ So darf auch die bereits bei Langer artikulierten und später viel beschworene ‚Deutsche Einheit‘ als eine Sache angesehen werden, an der man realiter „nur mit halbem Herzen hing“,²⁶ da sie ebenso wie die diversen nationalen Wunschvorstellungen eine Gefährdung der Monarchie darstellte. Diese entsprach in ihrer zentralistischen Ausrichtung und der Dominanz eines deutschen Bürgertums durchaus den Anliegen des österreichischen Deutschliberalismus nach 1848.²⁷

Langer lässt es sich nicht nehmen, am Ende seiner Schrift explizit auf das „poetische Volksherz“²⁸ der Österreicher hinzuweisen, und tut dies, ähnlich wie die zeitgenössischen Imaginationen eines idealisierten Volkstheaters vergangener Tage, im Hinweis auf Ferdinand Raimund, den „Dichter der Gemüthlichkeit“, den „echte[n] Volksdichter, der nur unseres Vaterlands Eigenthum ist.“²⁹ Sein Verständnis von einem ‚Volksdichter‘, das auch die Intention seiner Theaterstücke prägt, kann anhand eines singulären Ereignisses erörtert werden, das deutlich zeigt, dass auch der loyale Literat Langer vor Zwistigkeiten mit der staatlichen Zensur nicht gefeit war. 1851 dürfte ihm ein Dialog seiner fiktiven Figuren Zöpfelberger und Schusserl im *Hans-Jörgel* über den Begriff der Freiheit zum Verhängnis geworden sein, was ihm acht Tage Arrest und eine zweimonatige Suspension seiner Zeitschrift einbrachte.³⁰ Als Entschädigung versorgte Langer seine Leser ab Juli mit vier Doppelheften und der Schrift *Acht Tage im Polizeihause. Freie Gedanken eines Eingesperreten*, die abermals zu einem dreimonatigen Verbot seines Blattes führte. Die kurze Erzählung Langers über seinen Gefängnisaufenthalt kann als nicht unwitziger literarischer Versuch der eigenen schriftstellerischen Rehabilitierung angesehen werden. Als nahezu metaphysisches Erlebnis schildert er seine Freilassung, die sich bezeich-

23 Ebd., S. 18 f.

24 Bruckmüller, *Nation Österreich* (Anm. 15), S. 386.

25 Ebd., S. 295.

26 Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs* (Anm. 13), S. 357.

27 Vgl. ebd.

28 Langer, *Dieses Buch gehört der Kaiserin* (Anm. 20), S. 36.

29 Ebd.

30 Vgl. Ernst Bösel, *Die komischen Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen und der Wiener Vormärz*, Diss. Wien 1929, S. 257.

nenderweise am Christi-Himmelfahrtstag ereignet. Den abschließenden Gottesdienst, an dem er teilnimmt, empfindet er durch die Andacht der um ihn herum versammelten Verbrecher und Sünder als emotionalen und erleuchtenden Moment, der den gerade durch die Zensur inhaftierten Schriftsteller und Dramatiker seine literarische Tätigkeit in die göttliche Fügung stellen lässt:

Ich will ein Lehrer, ein Freund des Volkes sein, ich will das Bischen Talent, das du mir vielleicht gegeben, dazu anwenden, um freundlich, tröstend, lehrend, besänftigend auf die Kinder der Armuth zu wirken, um für sie zu bitten bei den Großen und Mächtigen, um vermittelnd, versöhnend aufzutreten zwischen den Partheien, um Frieden, Ordnung, Recht, – die Grundpfeiler alles Erdenglückes aufrecht zu erhalten. [...] laß mich den Kindern des Volkes ehern und fest entgegen treten, wo es gilt, sie zu tadeln, sie zu warnen vor den Geistern, die im Finstern schleichen; [...]. Kurz laß mich ein Mann sein, nach deinem Geiste und wenn die Stunde kommt, wo du mich abrufst, [...] gib daß [...] ich sagen kann: Ich komme, Herr, ich habe meine Sendung erfüllt. Amen.³¹

Natürlich muss der pathetische Ton, den die in weiten Teilen ironisch gehaltene Erzählung plötzlich anschlägt, frappierend wirken. Ebenso gilt es festzuhalten, dass hier ein Autor schreibt, der sich wohl bewusst ist, dass ihm die staatliche Ordnung von nun an genauer auf die Finger schauen wird. Dennoch deutet sich in der zitierten Stelle das Streben Langers nach einer didaktischen Darstellung des lokalen, kleinbürgerlichen ‚Volkslebens‘ an, das mit den zeitgenössischen Forderungen der Theaterkritik nach einem ‚realistischen‘ und moralisch wertvollen Volkstheater bzw. Volksstück einhergeht, das allmählich auch staatserhaltende Werte kommunizieren und pädagogischen Funktionen nachkommen sollte. So lassen sich in den kritischen Auseinandersetzungen um ein ‚Volksstück‘ ab den 1840er Jahren, die W. Edgar Yates in einem Aufsatz dokumentiert hat, diskursive Konstanten erkennen, die mit den aufklärerischen Verbürgerlichungsreformen des Wiener Theaters im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nahezu ident sind. Dennoch kann die Posse, die allmählich in ein Konkurrenzverhältnis zur Gattung des Volksstücks gedrängt wird,³² weiterhin ihren Platz in den Repertoires der Vorstadttheater behaupten.

III.

Langers erfolgreiche Posse *Die Mehlmesser-Pepi* wird am 19. März 1857 erstmals im Theater an der Wien mit der Musik von Adolf Müller zur Aufführung

31 Anton Langer, *Acht Tage im Polizeihause. Freie Gedanken eines Eingesperrten*, Wien 1851, S. 101.

32 Vgl. Johann Sonnleitner, ‚Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik‘, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 41–55. – W. E. Yates, ‚The idea of the „Volksstück“ in Nestroy’s Vienna‘, *German Life and Letters* 38 (1984/85), S. 462–473.

gebracht. Die Rollen des Stücks sind den damaligen Schauspielern des Theaters auf den Leib geschrieben. Carl Rott fungierte als eifersüchtiger Mehlhändler Sebastian Weiß, ab 1863 bot die Figur der Pepi Josefine Gallmeyer eine theaterwirksame weibliche Hauptrolle.³³

Das Stück, das sich aus mehreren episodischen Szenen konstituiert, zirkuliert vordergründig um das Komödienmotiv der Eifersucht. So simpel die Handlung erscheint, so schwierig gestaltet sich die Wiedergabe des Inhalts, der sich aus mehreren Nebenhandlungen, Missverständnissen und Intrigen zusammensetzt:

Der chronisch eifersüchtige Mehlhändler Sebastian Weiß besitzt ein Geschäft in der Wiener Vorstadt Gaudenzdorf, wo er als Hausherr auch kleinere Sommerwohnungen vermietet. Zwei davon werden vom Kanzleirat Engel bzw. von der Italienerin Signora Pisani und ihrer Tochter Camilla bewohnt. Weiß ist der Vormund seiner Schwester Pepi, der er mit dem etwas unbeholfenen Kanzleidieners Spargel einen zukünftigen Gatten bestimmt hat. Die vielumworbene Pepi, das „fescheste Mädl von der Hundstürmer-Linie bis zum Währinger-Spitz“,³⁴ hat sich hingegen bereits für Carl Pichler entschieden. Dieser wird am Anfang des Stücks für die Armee rekrutiert und findet sich zusammen mit seinem Freund Alexander Braus im Laden ein, um sich von seiner Geliebten zu verabschieden. Um keinen Verdacht bei ihrem plötzlich eintreffenden Mann zu erwecken, händigt Madame Weiß den beiden einen Schlüssel für die Hintertür aus, der sich in der Folge zum fatalen Requisit entwickeln wird, durch das die zahlreichen Verdachtsmomente und Verwechslungen ins Leben gerufen werden. Dieser Schlüssel soll nämlich nun durch den ‚geckenhaften‘ Dandy Flitter zurückgebracht werden, der ihn allerdings Signora Pisani und ihrer Tochter Camilla geben will und die Situation dazu nutzt, den Damen Avancen zu machen. Nachdem er dies auch bei Madame Weiß und Pepi versucht hat, wird er vor den Augen der Nachbarschaft mit Mehl eingestaubt und der I. Akt nimmt so sein Ende.

Im II. Akt planen Flitter und seine Freunde Glimmer und Splitter eine Intrige. Nachdem sie in einem Kaffeehaus erneut bei Pepi abgeblitzt sind, wird Weiß von ihnen mit dem Schlüssel konfrontiert. Weiß mutiert sogleich zum komischen Haustyrannen, der im Beisein der gesamten Nachbarschaft „jüngste[s] Gericht“ (S. 29) über seine Gattin und Schwester halten will, um herauszubekommen, welche von beiden in regelmäßigen Abständen einen Liebhaber empfangen würde. Da Pepi die Schuld auf sich nimmt, will ihr Bruder sie aus dem Haus werfen. Da trifft unversehens Signor Pisani ein, der als politischer Häftling amnestiert wurde und seine Familie wieder in die Arme schließen kann. Gerührt von der Szene lässt sich auch Weiß erweichen und verzeiht Pepi.

³³ Vgl. Jagersberger (Anm. 10), S. 88.

³⁴ Anton Langer, *Die Mehlmesser-Pepi. Original-Posse mit Gesang in 3 Akten. Musik von Adolf Müller*, Wien 1857, S. 27. – Die im Text folgenden Seitenzahlen nach dieser Ausgabe.

Der III. Akt bringt nun die Gegenintrige Madame Weiß' und Pepis. Da Pepis Ruf durch die Anschuldigungen Flitters gelitten hat, soll dieser durch einen Brief in die Mehlkammer gelockt und dort in eine Truhe gesperrt werden, bis er seine Verleumdungen eingestehe. Das Eifersuchtsmotiv erfährt zudem durch die eintreffende Gattin Engels eine Doppelung. Die Rätin verdächtigt ihren Mann vorerst mit Signora Pisani, später mit Pepi in einem amourösen Verhältnis zu stehen. So kommt es, dass sowohl Weiß als auch die Rätin auf das vermeintliche Rendezvous in der Mehlkammer aufmerksam werden und sich ebenfalls dort einfinden. Weiß wird anstelle Flitters in die Mehltruhe gesperrt; die Rätin gibt sich währenddessen als Pepi aus und unterzieht ihren Gatten einer Treueprüfung, die dieser prompt besteht. Nachdem der herbeigeholte Flitter seine Verunglimpfungen zugegeben hat, zeigt sich Weiß für seine Eifersucht bestraft und gelobt Besserung, indem er dem zurückgekehrten Carl Pepi zur Frau gibt.

Die Posse bietet so ziemlich alles an komischen Typenfiguren und Versatzstücken auf, was nur möglich scheint. Mit Pepi „hüpft“ ein auch im „Hauskleide“ (S. 2) fesches Mädchen über die Bühne, in deren Adern „Schottenfelder-Blut“ (S. 10) fließt und der lediglich ein „organische[r] Fehler“ (S. 3) angeboren ist, nämlich dass sie lieber singt als arbeitet. Weiß verkörpert den eifersüchtigen Haustyrannen, der nicht nur aufgrund seiner Profession und der daraus folgenden körperlichen Nähe zum weißen Mehl als parodierter Othello erscheint. Auch auf der sprachlichen Ebene kommt Langer den konventionellen Strategien der komischen Dialogführung nach. So bedient sich Spargel unentwegt der komischen Repetition („Ich richt' mich in Allen nach dem Herrn Rath“, S. 11), und der verwirrte Alexander Braus sorgt durch seine kontinuierlichen Versprecher für Konfusionen. Die Figuren überbieten sich geradezu in einer nicht enden wollenden Geschwätzigkeit, aus der ständig Missverständnisse und Verwicklungen resultieren, die lediglich in einem mittelbaren Verhältnis zum Handlungsablauf des Dramas stehen.

IV.

Die ausgestellte Komik koinzidiert allerdings auffällig mit der Intention Langers, seiner Posse didaktische und empathische Momente zu interpolieren. Dies geschieht beispielsweise in der kurzen Episode um den Drechslerjungen Paul, der das Retourgeld seines Meisters verloren hat und es im Kaffeehaus „in Todesangst“ (S. 19) sucht. Seine Züchtigung durch den auffahrenden und aggressiven Meister Rapper kann in letzter Sekunde von Pepi und dem Kanzleirat Engel verhindert werden. In der Folge kommt es zu einer Belehrung Rappers durch Engel, in der die sozialen Missstände der zünftigen Lehrlinge, wie das prekäre Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Meister und ihre unzureichenden Lebensverhältnisse, zum Ausdruck gebracht werden. Rapper zeigt

sich schließlich einsichtig und gelobt, Paul in Zukunft nicht nur ein Meister, sondern auch ein Vater zu sein.

In engem Konnex zu derartigen ernsthaften Szenen, die mit dem weiteren Verlauf der Handlung so gut wie nichts zu tun haben, stehen auch die etwas aufdringlichen patriotischen Momente der Posse, die Friedrich Schlögl später als „klebrigen Loyalitäts-Syrup“³⁵ bezeichnet hat. Während man sich in einer Rezension im *Humoristen* über den „schwachen Faden der Handlung“ alteriert, wird gerade die „glücklich eingeflochtene Episode von dem durch Se. Majestät eben amnestierten Italiener“³⁶ positiv hervorgehoben. Tatsächlich darf diese sentimentale und patriotische Amnestie-Szene, für die der auf dem gefürchteten Spielberg bei Brünn inhaftierte politische Gefangene Pisani auf die Bühne zitiert wird, um von seiner Freilassung zu berichten, als zentrale Stelle der Komödie angesehen werden. Bereits in seiner Schrift *Acht Tage im Polizeihause* entwickelte Langer eine gewisse Faszination für den „fein gekleideten politischen Verbrecher mit goldener Brille“,³⁷ der sich in seiner Eleganz und Intellektualität von den übrigen Inhaftierten abhebt.

Der italienische Literat Silvio Pellico lieferte 1832 mit seiner Schrift *Le mie prigioni* (*Meine Gefängnisse*) eines der wichtigsten Werke der italienischen Freiheitsbewegung, das über seine sechsjährige Haft auf dem Spielberg, dem „härtesten Strafort der österreichischen Monarchie“,³⁸ berichtet und international nicht gerade zum Ansehen der Habsburgermonarchie beigetragen hat. Ein derartiger Kontext wird in Langers Stück durch die Dankbarkeit des ausschließlich in gebundener Rede sprechenden Pisani ausgeblendet. Langer gelingt es, in dieser episodischen Szene ein für die Gattung der Posse untypisches Melodram im Stück unterzubringen, das wohl auf das historische Ereignis der allgemeinen Amnestie durch Ferdinand I. anlässlich seiner Krönung zum König von Lombardo-Venetien 1838 in Mailand rekurriert. Zu einem Zeitpunkt, an dem sich die nationalen Bestrebungen in Italien zuspitzen, stellt Langer einen italienischen Patrioten auf die Vorstadtbühne, dem er ein einsichtsvolles Bekenntnis zum österreichischen Kaiser in den Mund legt:

PISANI. [...] Nur wer aus des Kerkers Nacht an's Licht
Hervortritt, fühlt es, – der And're nicht,
Was es heißt: Leben! Auferstehen!
Die Sonne, den Himmel wieder sehen!
Dem Kind' ins liebende Aug' zu blicken,
Das treue Weib an die Brust zu drücken!
Der Kaiser, der uns die Freiheit gegeben,
Gott segne ihn dafür durch's ganze Leben

35 Friedrich Schlögl, *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*, Wien, Teschen [1884], S. 70.

36 *Der Humorist*, 20. März 1857 (Nr. 76), S. 298.

37 Langer, *Acht Tage im Polizeihause* (Anm. 31), S. 34.

38 Silvio Pellico, *Meine Gefängnisse*, Ausgabe in drei Sprachen, Stuttgart 1837, S. 115.

Melodram

Ich möchte bethen, ich kann es nicht,
 Es ist das Wort, das mir gebricht,
 So bethe denn Du an meiner Statt,
 Mein Kind, der Vater im Himmel hat,
 Am liebsten ja der Kinder Flehen,
 Er wird Dein Wort am ersten verstehen,
 Beth' in des Vaters Namen und Glück
 Für unsern Kaiser, – mir schwimmt der Blick, –
 Meine Brust ist beklemmt, meine Stimme heiser!
 O, bethe mein Kind, – und drück es aus!
Camilla sinkt auf die Knie, den Blick nach oben, die Hände gefaltet.
 Gott erhalte unsern Kaiser!
 Segen Habsburgs ganzem Haus!

ALLE *leise singend*. Gott erhalte u. s. w. *Der Vorhang fällt.* (S. 32)

Auch wenn die Schilderung Pisanis durchaus Kritik an einer langen Haftstrafe impliziert, verklärt diese Szene in ihrem Rekurs auf die historische Absolution und mit den abschließenden Klängen der Kaiserhymne, die wohl eine emotionale Anteilnahme des Publikums intendieren, die zeitgenössischen politischen Spannungen, die zwei Jahre später in den Schlachten bei Magenta und Solferino ihre endgültige Eskalation finden sollten.

Der bei Langer angedeutete veritable politische Konflikt wird in der Posse schlussendlich in der Zuneigung zwischen Braus und Camilla vollends im Zeichen der Komik bewältigt. Das Verhältnis zwischen dem ‚Italiener‘ und dem ‚Deutsch-Österreicher‘ erfährt in der Vereinigung des Paares auf der komödiantischen Ebene seine Reharmonisierung:

CAMILLA. Vor allem muß mein Vater Sie kennen lernen.

BRAUS. Den fürchte ich – er ein Italiener – ich ein Deutscher.

CAMILLA. Mein Vater ist ein Lombarde, stolz und feurig, – ein Mann, der Vorurtheile, [der] aber auch den Muth besitzt, ein Vorurtheil aufzugeben, wenn er seinen Irrthum erkannt hat. Er wird die treue, deutsche Hand nicht zurückstoßen, die Sie ihm als Bruder reichen.

BRAUS. Nein, nein, nicht als Bruder, als Schwiegersohn, wenn ich bitten darf.

CAMILLA. Oho! so weit sind wir noch lange nicht, Herr Confusionsrath. Vor der Hand kommen Sie mit mir, ich will Sie meinem Papa vorstellen – er wird Sie auf das Liebenswürdigste empfangen.

BRAUS. Das ist sehr liebenswürdig von diesem liebenswürdigen Papa! Sehr ein lieber Mann, der Papa! ich bin ganz entzückt von ihm. O mein Fräulein, wenn nur Ihr Papa recht bald wieder eingesperrt würde, daß ich mich für ihn könnte einsperren lassen, – nein, nein – ich will sagen –

CAMILLA *lachend*. Kommen Sie, Sie närrischer Mensch. *Zieht ihn fort*.
(S. 37)

Die ‚treue und brüderliche deutsche Hand‘ darf in einer Komödie schon auch einmal nach der italienischen Tochter grapschen. Und so findet das Stück besonders im letzten Akt wieder zu den poetologischen Konventionen der Posse zurück und leitet die „schablonenhafte Selbstverständlichkeit“³⁹ des Happy End und die Vereinigung der Liebenden ein. Auffällig sind hierbei die intertextuellen Bezüge auf weitere Vorstadttheaterstücke, durch die das Theater-spiel der Finalisierung ironisch decouviert wird. So schleicht Weiß „wie der Käspeler“ Henslers unter der „Spuck-Melodie aus der Teufelsmühle“ (S. 40)⁴⁰ durch die Mehlkammer. Der Rat Engel empfindet den fingierten Annäherungs-versuch seiner Frau, die sich als Pepi ausgibt, als „Attentat auf [s]eine Tugend!“ (S. 42) und weist sie mit dem Hinweis auf Sarastros „Zur Liebe kann ich dich nicht zwingen“ (ebd.)⁴¹ ab. Demgegenüber vergleicht der mittlerweile in der Mehltruhe eingeschlossene Weiß den parodistisch überspitzten Showdown mit einem „Familien-Drama“, das mit dem Titel „Die bestrafte Eifersucht, oder der Hausherr in der Mehltruhe“ (S. 41) überschrieben sein könnte, und verweist so indirekt auf die finale Restituierung des eigentlichen Komödienstoffes. So erscheint ihm auch die Mehltruhe als seine ganz persönliche „Besserungs-Anstalt“ (S. 44).

Da es am Ende so aussieht, als ob auch Flitter mit seiner neuen Flamme Netti und deren Mutter seine gerechte Strafe ausfassen würde, beruft sich Pepi schließlich auf die „dramatische Gerechtigkeit“ (S. 43), durch die das Drama eben doch noch in die intendierten poetologischen Normen zurückgefunden hätte: „Seine Strafe wird nicht ausbleiben, – er heirathet Die da, – folglich wird Die da seine Schwiegermutter, – das ist die Nemesis, die dramatische Gerechtigkeit!“ (ebd.) Und auch Weiß ist sich des gattungskonventionellen Happy End, das zumindest eine Hochzeit in Aussicht stellen muss, durchaus bewusst: „Was seh’ ich? Diese paarweise, abschlußartige Zusammenstellung scheint auf Brautpaare zu deuten. (*Zu Pepi und Carl.*) Meinetwegen – ich hab’ nichts mehr einzuwenden.“ (S. 44)

V.

Langer nutzt in seiner Posse *Die Mehlmesser-Pepi* die dramaturgische Offenheit des Genres, die Johann Nestroy auch als ‚Immunisierungsstrategie‘⁴² gegen

39 W. E. Yates, ‚Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht! Nestroy und das Happy End‘, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1988, S. 71–86, hier S. 74.

40 Ein Verweis auf Karl Friedrich Henslers *Die Teufelsmühle am Wienerberg*.

41 Ein Verweis auf Wolfgang Amadeus Mozarts und Emanuel Schikaneders *Zauberflöte*.

42 Vgl. Johann Sonnleitner, ‚Johann Nestroys Immunsierungsstrategien gegen die

die Zensur diene, ganz konträr für eine Integration didaktischer und vor allem patriotischer Momente. Hierin deutet sich im Grunde eine gegenläufige Strategie an, wenn Langer der Posse dramatische Szenen interpoliert, die einer bürgerlichen Theaterkritik entsprechen und sich eher im Charakter- und Lebensbild bzw. im Volksstück verorten lassen würden. Langer verstehe es in seinen Stücken, „von der komischen Situation auf die ungezwungenste Weise in die ernste überzuspringen und so ein echtes ‚Lebensbild‘, das auch dem Ernste des Lebens gerecht wird, zu zeichnen“,⁴³ so Anton Schlossar in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*. Dieses Montageverfahren evoziert natürlich in seiner labilen Stilmischung von Komik und Empathie eine gewisse Problematik der Dosierung und Abstimmung, damit sich die distanzierte Lachreaktion und die emotionale Anteilnahme nicht in die Quere kommen. Langer versucht dies in der *Mehlmesser-Pepi* dadurch zu bewältigen, dass er die inhaltliche Stringenz der aufeinanderfolgenden Szenen in ihrer Episodenhaftigkeit auf ein Minimum reduziert. Auch wenn die ernsten Themen am Ende wieder in die gattungstypologischen Schranken gewiesen werden, machen sich in Langers Stück jene Verbürgerlichungs- und Domestizierungstendenzen bemerkbar, die bereits Jürgen Hein am Genre der Posse um die Jahrhundertmitte konstatiert hat und denen man weiter nachgehen müsste.

Nicht allein die Reflexion der zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Realität macht die populäre Unterhaltungsdramatik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem interessanten Forschungsgegenstand. Eine wichtige Textgrundlage, auf deren notwendige Edition Hein vor kurzem abermals aufmerksam gemacht hat, stellen die Sammlungen ‚Wiener Theater-Repertoire‘ und ‚Neues Wiener Theaterrepertoire‘ dar, „in denen von 1853 bis 1890 über 550 Spieltexte erschienen sind“,⁴⁴ deren literatur- und theaterwissenschaftliche Analyse noch aussteht. Hieraus könnten sich weitere Aufschlüsse zur Politisierung bzw. Entpolitisierung der populären Dramatik nach 1850 oder zur staatsdidaktischen Funktionalisierung der Vorstadttheater ergeben. So tönt es auch noch aus anderen Stücken Langers:

Und sein wir g’heilt, zeig’n wir der Welt,
Daß wir noch alleweil sind g’sellt!
Wir Oesterreicher!⁴⁵

Zensur‘, in: *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*, hg. von Johann Dvorák, Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 71–86.

43 Schlossar (Anm. 17), S. 675.

44 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, hier S. 92. Hein schlägt hierfür eine ‚Digitale Textbibliothek‘ des Wiener Volkstheaters vor.

45 Anton Langer, *Zwei Mann von Heß. Original-Lebensbild mit Gesang in drei Aufzügen*, in: ders., *Wiener Volks-Bühne*, Bd. 3, Wien 1863, S. 1–100, hier S. 100.

Walter Obermaier

Nachträge zum Band *Sämtliche Briefe* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

In der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus befindet sich ein Konvolut aus dem Nachlass des Autografenfachmanns und Schriftstellers Karl Hohenlocher (1891–1981), das 1991 erworben wurde. Die nicht sehr bedeutende Sammlung von eigenen Schriften und Lebensdokumenten sowie Autografen unterschiedlicher Provenienz ist als Nachlass im Bibliothekskatalog unter der Signatur ZPH 748 verzeichnet, doch wurden die enthaltenen Stücke nicht einzeln katalogisiert. Wohl aber erschließt der externe Link „Ausführliche Beschreibung“ den genauen Inhalt des Konvoluts in Form einer PDF-Datei. Hier finden sich zwei für Nestroy relevante Schriftstücke: ein Brief Marie Weilers und ein Dankbrief der Barmherzigen Schwestern an den Dichter.

1996 zitierte ich für einen Aufsatz über Nestroys Familie zwar diesen Brief Marie Weilers, wobei allerdings mein Interesse den zusätzlichen Zeilen ihres Sohnes Karl galt.¹ Von einer Neuauflage der *Briefe* von 1977 war zu jenem Zeitpunkt noch nicht die Rede, noch weniger von einem Projekt, das auch die Briefe Marie Weilers und die Schreiben an Nestroy enthalten sollte, wie es dann 2005 bei *Sämtliche Briefe* der Fall war. In der Zeit der Vorbereitung von *Sämtliche Briefe* war allerdings der von mir selbst seinerzeit zitierte Brief leider meinem Gedächtnis entfallen und fehlt daher. Er ist als Nummer 30a nach S. 352, der Brief der Barmherzigen Schwestern als erster der Kategorie „Briefe an Nestroy“ mit der Nummer 0 auf S. 296 einzuordnen.

Briefe von Marie Weiler

Nr. 30a

An Ferdinand Nestroy

Wien, 31. Dezember 1862

Mein lieber theurer Schwager!

Diese wenigen Zeilen haben nur den Zweck, Dich recht herzlich zu bitten, Du mögest die lange Verzögerung, der nun an Dich abgesendeten Gegenstände gütigst entschuldigen; mein lieber Schwiegersohn, wird Dir ein Mehreres

1 Walter Obermaier, ‚Aus Johann Nepomuk Nestroys Familie. Dokumente und Aktenstücke‘, in: *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 52/53 (1996/97), S. 307–319, hier S. 316 f.

mittheilen, mir bleibt daher nur noch übrig, meine besten, innigsten Glückwünsche zum neuen Jahre für Dich und Deine Lieben hier auszusprechen, möge der liebe Gott sie erfüllen. –

Ich küsse Deine lieben Kinder, und grüße Dich herzlich. –

Deine

noch immer tief
betrübte Schwägerin

Marie

Lieber Onkel!

Den Zeilen meiner Mutter habe ich nur noch beizufügen daß die bereits an Dich abgesendeten Gegenstände sämmtliche von meinem unvergesslichen geliebten Vater sind u. ich habe mir nur erlaubt von mir noch hinzuzulegen eine Pfeife und eine Feldbinde. B[l]eibe gesund und lasse öfters wie bisher etwas von Dir hören

Dein

Dich aufrichtig
liebender Neffe

Carl Nestroy

N.S.

Dieser Brief ist 3 Tage bei meinem Schwiegersohn liegen geblieben, während welcher Zeit wir Dein liebes Schreiben, wofür ich Dir meinen innigsten Dank ausspreche, erhielten. Mein Schwiegersohn wollte vor Absendung über Deine Angelegenheit etwas erfahren.

Deine Marie

WBR-Handschriftensammlung, Signatur: Z.P.748 (Sammlung Hohenlocher). 3 S., 8°, schwarzer Trauerrand, dat.: „Wien, 31, 12, 62.“ – Auf der Leerseite zeitgenössische Bleistiftnotiz „³¹/₁₂ 862“ (Ablagevermerk Ferdinand Nestroys?).

Nach Johann Nestroys Tod finden wir Marie Weiler, vor allem aber ihren Sohn Karl auch damit beschäftigt, an Freunde und Familienmitglieder Erinnerungstücke an den Verstorbenen zu übermitteln. Nestroys jüngerer Bruder Ferdinand (1810–1867) war 1860 vom 8. Gendarmerie-Regiment zum 63. Infanterie-Regiment transferiert worden, am 1. Juli 1862 zur Monturs-Hauptkommission und am 1. Oktober 1862 zur Monturs-Kommission im siebenbürgischen Karlsburg (heute: Alba Iulia, Rumänien).² Auf diesen etwas raschen Wechsel des militärischen Einsatzgebietes von Ferdinand bezogen sich wohl die Erkundigungen, welche Karl Sluka, der Schwiegersohn Marie Weilers, der ebenfalls Angehöriger der kaiserlichen Armee war, einholen wollte.

² Details zu seiner militärischen Karriere bei Bruno Hampel, 'Die Familie Nestroy und die Sippe der Gattin des Dichters', *Monatsblatt der Heraldischen Gesellschaft „Adler“* 10 (1928), S. 369–387, hier S. 380.

Briefe an Nestroy

Nr. 0

Institut der Barmherzigen Schwestern

Wien, 20. Mai 1842

Euer Hochwohlgeborn!

Die ergebenst Unterzeichneten, erachten es als ihre erste Pflicht, allen Wohlthätern des Institutes der barmherzigen Schwestern, ihren Dank für empfangene milde Gaben zu zollen; selbe zur allerhöchsten Kenntniß Ihrer Majestät der Kaiserin Königin Carolina Augusta, als der obersten Schutzfrau des Institutes und durch die Drucklegung, zur öffentlichen Anerkennung zu bringen.

Diesem Grundsatz getreu, und nachdem sie letzteres bereits in Ausführung gebracht haben, erlauben sie sich nun auch Euer Hochwohlgeborn für die so erfolgreiche und menschenfreundliche Mitwirkung, bei der, am 3^{te} May dJ. im k. k. priv. Theater an der Wien, zum Besten des gedachten Institutes, statt gefundenen theatralischen Vorstellung, welche eine reine Einnahme von 2263 fl 7 $\frac{3}{4}$ xr Cmze dem Institute abwarf – den innigsten und verbindlichsten Dank zu bezeugen, und Ihnen für diese große Summe, den Segen des Himmels zu erfliehen.

Zugleich wagen sie aber die Bitte, Hochdieselben wollen sich geneigt finden lassen, unserer Anstalt Ihr Wohlwollen und die so erfolgreiche Theilnahme, auch in der Folge zuzuwenden.

Mit ausgezeichnete Hochachtung, haben sie die Ehre sich zu zeichnen,
Euer Hochwohlgeborn!

EMHurez

Domherr u: Superior
der barmherzigen
Schwestern.

dankerfüllte
Jos. Wache

Agent des Institutes der barmh. Schwestern,
Mitvorsteher der KleinKinderbewahranstalt zu
Margarethen, Armenbezirks Director der k. k.
Hofburgpfarre, wirkendes Mitglied vieler wohl-
thätiger Vereine etc.

WBR-Handschriftensammlung, Signatur: Z.P.748 (Sammlung Hohenlocher).
Diktatbrief mit eigenhändigen Unterschriften, 2 S., 2°, dat.: „Wien am 20^{te} May 1842.“, adr.: „An Seine / des Herrn Herrn Schauspielers und Dichters / von Nestroy / Hochwohlgeborn.“, gesiegelt, mit 15-Kreuzer-Stempelmarke vergebührt.

Barmherzige Schwestern: Siehe *Sämtliche Briefe*, S. 303 f.

theatralische Vorstellung: Am 3. Mai 1842 wurde im Theater an der Wien „zum Vortheile des Institutes der barmherzigen Schwestern“ erstmals die von Nes-

troy zusammengestellte „komische Szenenreihe in 1 Akt“ *Die Ereignisse im Gasthofe* aufgeführt (*Stücke 18/II*; generell zu Nestroys Quodlibets vgl. Yates in *Stücke 2*, 453–462). Nestroy, Wenzel Scholz und andere prominente Schauspieler aus Carls Ensemble wirkten mit. Zuvor wurden mit Mitgliedern des Hofburgtheaters Zacharias Werners Schicksalstragödie *Der vier und zwanzigste Februar* und Karl von Holteis Einakter *Die weiblichen Drillinge* (in dem der Autor selbst mitwirkte) gegeben. Ein großes Tableau beschloss den Abend.

Hurez: Siehe *Sämtliche Briefe*, S. 304.

Wache: Josef Wache, der später auch Leibarzt der Kaiserin Karolina Augusta war, scheint ein sehr umtriebiger Mann gewesen zu sein. Er stand unter anderem mit Johann Gabriel Seidl und Karl von Holtei in Kontakt und war auch im Jahr vor Nestroys „menschenfreundliche[r] Mitwirkung“ an Nikolaus Lenau herangetreten, damit ihm dieser einen Beitrag zu seinem 1841 erschienenen *Album der Wohlthätigkeit durch Beiträge der vorzüglichsten Dichter und Künstler* liefere,³ wozu sich Lenau allerdings aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage sah. Am 1. Mai 1841 schrieb er an Sophie von Löwenthal: „Eine Bitte: / Wache, der unbarmherzige Agent der Barmherzigen, hat mir hierher geschrieben. Möchte doch Löwenthal ihm die paar Worte sagen, schreiben oder sagen lassen: / Ich bedaure sehr, daß ich mein Versprechen nicht habe einlösen können. Im Winter die Grippe, dann ihre lähmenden Folgen, sodann meine Abreise, und jetzt der Scharlach sind gewiß ein ganzes Bündel bündiger Entschuldigungen. Wache, sei billig und verzeihe. / Ballplatz Nr. 23“⁴ – Direktor Carl gab seinerseits am 26. September 1842 einem Doctor Marcinkiewicz ein Empfehlungsschreiben an den Agenten Wache, „Mitglied mehrerer gelehrter Gesellschaften, Doctor der Medicin etc.“, in dem dieser dringendst gebeten wird, sich für den offenbar mittellosen Familienvater einzusetzen, „und mehren Sie dadurch den blühenden Kranz Ihrer Edelthaten.“ (WBR-Handschriftensammlung, Signatur: Z.P.748, Sammlung Hohenlocher.)

Im *Verzeichnis der zur Praxis in Wien berechtigten Sanitäts-Personen* wird Wache (Stadt, Ballhausplatz 23, Pfarre St. Michael) von 1856 an unter den Doktoren, welche der medizinischen Fakultät einverleibt sind, geführt, und zwar als Doktor der Chirurgie, Magister der Geburtshilfe und Operateur. Ab 1864 taucht er in diesem Verzeichnis (1863 fehlt) nicht mehr

3 Der Band, dessen Reinertrag ebenfalls dem Institut der barmherzigen Schwestern zukommen sollte, enthielt Beiträge u. a. von Bauernfeld, Castelli, Frankl, Feuchtersleben, Grün, Paoli, Pichler, Pyrker, Sauter, Seidl und Vogl, aber auch von Sophies Gatten Max Löwenthal. Den Auftakt bildeten ein Prolog Deinhardsteins, Grillparzers „Vorspiel“ zu *Libussa* (tatsächlich der gesamte I. Akt), Halms *Die Pflegetochter* und *Jadest* von Franz von Braunau. Es war dies das Programm der Wohltätigkeitsmatinee, die am 29. November 1840 im Hofburgtheater stattgefunden hatte.

4 Nikolaus Lenau, *Werke und Briefe*, Bd. 6/I, hg. von Norbert Oellers u. a., Wien 1990, Nr. 384, S. 181.

auf. In Adolf Lehmanns erstem Wiener Adressbuch 1859 ist er zu finden, hier wird ihm auch die Augenheilkunde zugeschrieben. Im gleichen Band ist auch ein Dr. med. Karl Marcinciewicz (Sechshaus, Rauchfangkehrergasse 30) verzeichnet, der allerdings im *Verzeichnis der zur Praxis in Wien berechtigten Sanitäts-Personen* nicht aufscheint und auch nicht mehr in den Adressbüchern ab 1860. Wache selbst ist bis 1862 im Lehmann verzeichnet (allerdings fehlt auch hier der Band 1863).

Sämtliche Briefe

- | | |
|---------|--|
| 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 Geburtsdatum angegeben wird. |
| | lies: Laucher) wurde am 13. November 1809 geboren. |
| 409/14 | statt: Waitzer, Josef |
| | lies: Wache, Josef |

Register

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

Buchbesprechungen

Marion Linhardt: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010*. Graz: LiTheS 2012 (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Sonderbd. 3). 118 Seiten. ISSN 2071-6346 (http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_sonderband_3.html; Druckexemplare werden auf Anfrage gegen einen Unkostenbeitrag abgegeben; Kontakt: Beatrix Müller-Kampel, Universität Graz).

Der Rezensent gesteht, die Broschüre mit einiger Skepsis in die Hand genommen zu haben. Eine Sozialgeschichte über 300 Jahre Wiener Theaterlebens? Wie sollte das – selbst wenn es sich „nur“ um Profile handelt – auf knappen 80 Seiten (der Rest sind zeitgenössische Quellen zum Thema) funktionieren? Gewiss, die Autorin hat sich mit zahlreichen einschlägigen Publikationen einen Namen gemacht und ihre Kenntnis von Theater, Oper, Operette und Ballett, kurz: von allen Arten theatralischer Vergnügungen im behandelten Zeitraum eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Sollte es sich bei der vorliegenden Schrift etwa um eine Art „Amuse-Gueule“ handeln, um nochmals Appetit auf Linhardts umfangreiche *Kulturelle Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters* von 2006 zu machen? Oder haben wir einen Extrakt ihrer einschlägigen Arbeiten, eine Art Resümee auf hohem Niveau, vielleicht aber bloß eine trockene Faktensammlung zu erwarten?

Nichts von alledem. Die Autorin nützt den knappen Raum, um in sechs Schritten der Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Theater in Wien seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts nachzugehen. Dabei verwendet sie vor allem die Kriterien der „Zugänge“ („Räume der Stadt, die dem Theater erschlossen werden“) und der „Zugänglichkeiten“ (Faktoren, die „gleichsam die Rezeption von Theater steuern“) als Parameter (S. 7). So werden zuerst die Theater in ihrer Positionierung zwischen „Stadt und Hof“ und darauf folgend die josephinische „Spektakelfreiheit“ in den Blick genommen, die die bis weit ins 19. Jahrhundert (und was einzelne dieser Theater betrifft bis in die unmittelbare Gegenwart) reichende theatertopografische Grundstruktur Wiens ausmachten. Das Kapitel „Theater und Vergnügungen zwischen Stadt, Vorstädten und Vororten“ fokussiert nicht nur auf Maßnahmen der polizeilichen Überwachung sowie auf die Preispolitik der Theater des vormärzlichen Wien, sondern bezieht auch das Theaterleben in den Vororten ebenso mit ein wie theatralische Unterhaltungsformen im weitesten Sinn.

Im Abschnitt „Neue Stadt, neue Theater“, der im Wesentlichen die franzis-ko-josephinische Epoche umfasst und in gewisser Weise in die theaterrelevante Situation Wiens nach dem Ende der Monarchie und den damit verbundenen Wandel von der Hauptstadt eines Vielvölkerreiches zu der eines europäischen Kleinstaates hineinleuchtet, wird nicht nur auf das Weiterwirken der Zensur nach 1848 hingewiesen, sondern auch auf den „Theaterboom“, der durch die

Aufbruchsstimmung nach der Demolierung der Stadtmauern und der damit verbundenen Integration der Vorstädte in den hauptstädtischen Bereich entstanden ist. Innerhalb weniger Dezennien entstanden eine ganze Reihe neuer Theater, aber auch Singspielhallen und Varietés, die dem zunehmenden Unterhaltungsbedürfnis der am Beginn des 20. Jahrhunderts nach Eingemeindung auch der Vororte rund zwei Millionen Einwohner zählenden Stadt entgegenkamen. Es ist ein nicht geringes Verdienst dieser Studie, auch auf die oft nur marginal behandelten populären Unterhaltungsformen wie Zirkus, Freilufttheater, Kleinbühnen bis hin zum jüdischen Jargontheater und zu tschechischsprachigen Theaterunternehmungen hinzuweisen. Immerhin war in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts der unweit des Carltheaters gelegene Zirkus Renz eine ernstzunehmende Konkurrenz für Direktor Nestroy. Dieser und Karl Treumann hatten mit der Einführung Offenbachs in Wien den Boden für die „Wiener Operette“ bereitet, die in den folgenden Dezennien vor allem im Theater an der Wien und im Carltheater ihren Siegeszug antrat. Zunehmend machte sich aber auch vor allem im Journalismus Widerstand gegen diese vermeintliche „Überfremdung“ der (missverstandenen) eigenen Tradition breit, auch bildeten sich Fraktionierungen innerhalb des Publikums, die für die Szene bedeutend waren. „Neben dem Prinzip der lokalen Zugehörigkeit zu einem Theater trat allmählich das Prinzip der gesellschaftlichen Zugehörigkeit: das soziale Prestige einzelner Häuser wurde zunehmend zu einem wichtigen Motiv für die Theaterwahl“ (S. 49) – ein Phänomen, das bis in die Gegenwart weiterwirkt.

Bei näherem Hinsehen ist es keineswegs „gewagt“ von der Autorin, mit Hinblick auf die Theatersituation die Periode von 1918 bis 1955 trotz (vielleicht auch wegen) unterschiedlicher politisch-ideologischer Divergenzen in diesem Zeitabschnitt in dem Kapitel „Der organisierte Zuschauer und Österreichs kulturelle Identität“ zusammenzufassen. Sowohl die Theatergesetzgebung als auch die organisierte Hinführung des Publikums in die verschiedenen Häuser charakterisierte eine Periode, in der – wenn auch mit unterschiedlicher Zielrichtung – „die Organisation des Zuschauers und der politisch-ideologische Zugriff auf das Theater als kulturelles Kapital“ (S. 57) im Vordergrund standen. In aller gebotenen Kürze, aber durchaus stringent belegt Marion Linhardt dies an Beispielen aus dem „Roten Wien“, dem Austrofaschismus, der nationalsozialistischen Periode und schließlich der etwas restaurativen „Demokratisierungsperiode“ nach 1945. Auffallend ist in diesen knapp vier Dezennien neben der Konkurrenzierung des Theaters durch das neue Medium Film (zu der rasch anwachsenden Zahl eigener „Lichtspielhäuser“ kamen auch manche nun in Kinos umfunktionierte Theater) auch das Aufkommen von Kabaretts und Kleinbühnen mit weniger als 50 Plätzen für Zuschauer. Bemerkenswert ist, dass – trotz unterschiedlicher, ja oft völlig diametraler ideologischer Ausrichtung des jeweiligen politischen Systems – der Theaterspielplan im Großen und Ganzen doch eine gewisse Kontinuität aufwies.

Die Zeit nach 1955 – im Kapitel „Theaterstadt Wien – für wen?“ themati-

siert – bringt doch eine Veränderung der Situation. Nicht nur, dass eine Reihe von Theatern schon verschwunden waren oder nun verschwanden (das so traditionsreiche Carltheater etwa war bereits seit den späten 1920er Jahren geschlossen, hatte während der Kriegsjahre Bombentreffer erhalten und wurde Anfang der 1950er Jahre abgerissen), es etablierten sich auch neue, zumeist alternative Spielstätten, von den frühen Kellertheatern bis hin zum Museumsquartier unserer Tage. Eine – vor allem aus der Sicht konservativer Theaterbesucher (und somit des Stammpublikums) konstatierte – Krise des Burgtheaters kulminierte in der skandalumtosten Aufführung von Thomas Bernhards *Heldenplatz* 1988 – wesentlich auch in Zusammenhang mit dem fragwürdigen Umgang des Landes mit der eigenen Geschichte nicht zuletzt in der Zeit des Nationalsozialismus. Der zunehmende Städtetourismus wurde und wird in Wien gerne mit dem Schlagwort von der Musik- und Theaterstadt Wien beworben. Er ist aber mit ein Faktor, der Verschiebungen in der Publikumsstruktur vor allem der führenden Bühnen gebracht hat. Das anfangs so erfolgreiche Musical ist in den ihm vorbehaltenen Häusern in eine Krise geraten, „Theater für das Volk“ gibt es vor allem bei den Aufführungen des Volkstheaters in den Außenbezirken und bei den Bezirksfestwochen, während die „Wiener Festwochen“ sich zunehmend internationalisieren. All diese wesentlichen Veränderungen werden von der Autorin präzise benannt und somit auch auf die durchaus noch im Fluss befindliche Situation verwiesen.

Ob „Theaterstadt Wien“ ein „Mythos“ ist, wie in einem kurzen Schlussabschnitt konstatiert wird, ein Mythos, welcher der Realität nicht Stand hält, darüber ließe sich trefflich streiten. Linhardts Schlusssatz regt immerhin zum Nachdenken an: „Diese Rede über Theater findet sich in Wien bis heute, obwohl das Theater für das Leben und das Freizeitverhalten der Bevölkerungsmehrheit tatsächlich von geringer Relevanz ist.“ (S. 81)

Unterschiedlicher Meinung kann man auch hinsichtlich der – an sich lobenswerten, weil sehr lebendigen – Auswahl an Zeitzeugnissen sein, die auf knappen 30 Seiten von Wiener Vergnügungen des 18. und 19. Jahrhunderts berichten. Bei der Fülle der erhaltenen Dokumente aus diesen zwei Jahrhunderten kann jede knappe Auswahl nur subjektiv sei. Zumindest der Schlussabsatz aus Pezzls *Skizze von Wien* (S. 93) hätte wegbleiben können, da er sich – durchaus logisch im Zusammenhang – auch auf S. 21 f. findet. Dieser marginale Einwand ändert allerdings nichts daran, dass die vorliegende Arbeit eine präzise skizzierte Theatergeschichte der Stadt im angesprochenen Zeitraum vor Augen führt, die keinen wesentlichen Aspekt beiseitelässt und die großen Linien überzeugend herausarbeitet. Wer sich darüber hinaus für Details interessiert, der findet nebst klug gewählten Abbildungen eine äußerst hilfreiche Bibliografie, aber auch innerhalb des Textes reichhaltige Quellenbelege und Literaturhinweise. Man sollte dies auch als Einladung verstehen, sich je nach persönlichem Interesse da und dort eingehender mit der Materie zu befassen.

Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Begleitpublikation zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums. Hg. von Wolfgang Kos. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2013. 359 Seiten. ISBN 978-3-85033-764-9. € 29.

Mit der Begleitpublikation *Wiener Typen* zur gleichnamigen Ausstellung des Jahres 2013 hat das Wien Museum unter seinem Direktor Wolfgang Kos nach *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (2004) eine weitere ambitionierte kultursoziologische Auseinandersetzung mit dem vergangenen Wien und dessen historischen wie aktuellen Deutungen vorgelegt. An die Ausstellung „Alt-Wien“ knüpft die Schau „Wiener Typen“ programmatisch an. War das Thema der Ausstellung von 2004 „Wiens Affinität zur nostalgischen Verklärung der angeblich guten, alten Zeit“ (S. 14) gewesen, so rücken nun die typisierten VertreterInnen der unteren Schichten, die dieses „Wien“ bevölkerten, in den Fokus der Dokumentation und Reflexion: die „Wäschermädel[n] und Standlerinnen, Scherenschleifer und ‚Zwiebelkrowoten‘, stolze[n] Fiaker und freche[n] Schusterbuben“ (ebd.). Die Ausstellungspublikation hat wie die meisten Bände des Wien Museums für sich, dass sie die Anschaulichkeit der eigentlichen Ausstellung mithilfe vieler Dutzend Abbildungen festhält und zugleich eine perspektivreiche wissenschaftliche Durchdringung der Thematik leistet. Unter den insgesamt 18 Aufsätzen und Essays ausgewiesener SpezialistInnen finden sich auch einige, die sich einem wesentlichen Aspekt des Themas widmen, der – wie Kos problematisiert – in der auf bildliche Medien konzentrierten Ausstellung unterrepräsentiert ist, nämlich dem bürgerlichen Feuilleton, „im späten 19. Jahrhundert der wichtigste Ort bei der Popularisierung von Volkstypen und der Reflexion über die Veränderungen Wiens“ (S. 21).

Was Ausstellung wie Begleitbuch unter dem Stichwort „Wiener Typen“ verhandeln, sind „öffentliche Personen“ unterer sozialer Schichten – Menschen, die ihrem Gewerbe in den Straßen und auf den Plätzen der Stadt nachgingen und damit das „Gesicht“ und den „Klang“ dieser Stadt wesentlich mitbestimmten. Richard Sennett hat in seiner einflussreichen Studie *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* (erschienen in der amerikanischen Originalausgabe zuerst 1977) die zunehmende Anonymisierung des Lebens in den Großstädten unter anderem anhand der Kleider- und Modepraktiken des 18. und 19. Jahrhunderts erläutert: die Kleidung, die man auf der Straße trug, machte noch im 18. Jahrhundert „den eigenen Platz in der Gesellschaft deutlich sichtbar“, ¹ während sich im 19. Jahrhundert „ein Modestil durchzusetzen [begann], dem es vor allem auf Neutralität [...] ankam.“ ² Sennett bezieht sich in seinen Ausführungen in erster Linie auf jene sozialen Schichten, die in der Regel unter dem Begriff „Bürgertum“ subsumiert werden; die „Wiener Typen“ erweisen sich demgegenüber als Erscheinungen im öffentlichen Raum, die langfristig

1 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1986, S. 95.

2 Ebd., S. 210.

an ihrem Äußeren unmittelbar zu erkennen waren – an ihrer Kleidung ebenso wie an den von ihnen mitgeführten Utensilien und an einem bestimmten Körpergestus. Der Band *Wiener Typen* zeigt nicht zuletzt auf, wie aus den betreffenden Figuren, die man im späten 18. und im frühen 19. Jahrhundert als gleichsam „naturgegebenes“ Element der ständisch gegliederten Gesellschaft³ der Großstädte begriff, im Zuge der fortschreitenden Modernisierung Wiens und der damit aufkommenden Verlustängste allmählich „Gesellschaftstypen [wurden], die ihre Stadt und deren Charakter und Mentalität repräsentierten. [...] [Sie wurden] zum Markenbegriff für ein noch unzerstörtes Wien, zu einem poetisierten Synonym für die Seele der Stadt“ (S. 16 und S. 18). Diesen komplexen Prozess einer Neudeutung machen die ersten beiden Teile der (im Buch farblich abgesetzten) Ausstellungsdokumentation, „Kaufrufe“ und „Wiener Szenen“ (S. 41–103) bzw. „Wiener Typen“ (S. 105–151), im Detail nachvollziehbar: Hier wird, auch unter mediengeschichtlichen Gesichtspunkten, erläutert, wie das zunächst als internationales Phänomen (Paris, Bologna, London) ohne spezifisch lokale Prägung entstandene Bildgenre des Kaufrufs⁴ in Wien allmählich lokalisiert wurde, etwa indem die Figuren in einen wiedererkennbaren städtischen Raum gestellt oder den Abbildungen Unterschriften im Wiener Dialekt beigegeben wurden. Für das spätere 19. Jahrhundert, in dem die Fotografie als Medium der Wiedergabe zu dominieren begann, lässt sich dann feststellen, dass die „Wiener Typen“ – traditionelle wie „Marktfrauen, Fiaker, Wäschermdel, Scherenschleifer, Hausierer, Werkelmänner [und] Schusterbuben“, aber auch neue wie Deutschmeister oder Pülcher – „über Berufsdarstellungen hinaus als repräsentativ für das Wiener Volksleben angesehen wurden und zumeist die Funktion hatten, verschwindende Milieus zu verklären.“ (S. 105) Interessant in Zusammenhang mit dem Funktionswandel ist die Frage, wer sich die entsprechenden Darstellungen – ob als Porzellanfiguren, Sammelbilder, Ausschneidebögen oder Spielkarten – eigentlich leisten konnte, das heißt, wer in unterschiedlichen Zeiträumen ihre RezipientInnen waren. Und natürlich ist von immenser Bedeutung, dass die Wiener Typen als „Gegensatz zur Masse des vor allem aus Zuwanderern rekrutierten Industrieproletariats“ inszeniert wurden: „Arbeiter hatten keine Chance, in den die vorindustrielle Lebenswelt idealisierenden Typenkanon aufgenommen zu werden.“ (S. 18)

Während die erste Hälfte der Ausstellungspublikation das Phänomen der „Wiener Typen“ aus einer übergeordneten Perspektive exponiert und dann eine Chronologie der wechselnden medialen Präsentationsformen bietet (für das 20. Jahrhundert sind das neben der bald vorherrschenden Fotografie u. a. die Zeichnung, der Reklamezetteln, die Ansichtskarte und die Karikatur), verfolgt die zweite Hälfte des Bandes im Rahmen von 15 Aufsätzen und dem dritten Dokumentationsteil „Themen“ (S. 245–353) einen stärker systematisch ausgerichteten Zugang: dem Leser / der Leserin wird hier die Möglichkeit einer

3 Vgl. dazu den erhellenden Beitrag von Jens Wietschorke, S. 26–31, hier S. 26.

4 Diese frühen Formen diskutiert der Aufsatz von Elisabeth Golzar, S. 32–39.

Nahsicht auf einzelne soziale Typen und auf Lebensweisen und Alltagspraktiken in Wien seit dem späten 18. Jahrhundert eröffnet. In besonderer Weise herausgestellt werden etwa die Typen des Hausmeisters, des Fiakers – der „um 1900 gleichsam als Pars pro Toto für den Wiener“ galt und im 20. Jahrhundert zum Gegenstand einer ausgeprägten Erinnerungskultur wurde⁵ – und des Wäscher Mädels; eindringlich vor Augen geführt wird die äußerst prekäre Situation vieler der im öffentlichen Raum präsenten Typen wie beispielsweise jener, die ihren Lebensunterhalt durch eine der zahlreichen Arten von Abfallverwertung bestritten; nachvollziehbar wird aber auch, inwieweit die „Kaufruf- und Volkstypendarstellungen“⁶ als Quellen zum historischen Konsumverhalten dienen können. In Zusammenhang mit dem populären Theater interessieren natürlich die Materialien und Reflexionen zum Typus des Volkssängers und des Harfenisten und zum Wiener Lied.⁷ Paradigmatisch sind hier die diversen „Fiaker-Lieder“: das erste, legendäre von Gustav Pick, das 1885 von Alexander Girardi in der Rotunde im Wiener Prater erstmals vorgetragen wurde, aber auch das „Neue Fiakerlied“ von Ludwig Engländer (Musik) und Philipp Pollak (Text), das 1912 bei der traditionellen Matinee des Journalisten- und Schriftstellervereins „Concordia“ im Carltheater – und zwar ebenfalls in der Interpretation Girardis – erklang.⁸

Obwohl verschiedentlich die immense Bedeutung des Theaters und hier vor allem der Posse und der Operette für die Popularisierung der Wiener Typen angesprochen wird (so S. 21 und S. 30), geht der Band *Wiener Typen* diesem Thema nicht ausdrücklich nach, streift es eher beiläufig da und dort. Die verstreuten Hinweise lohnen jedoch einen genaueren Blick. Zu den „Wiener Szenen“ von Georg Emanuel Opitz aus den Jahren 1803/04 hält Kos fest, sie erinnerten an Theaterszenen (S. 65). Tatsächlich drängt sich ein Vergleich mit den Bildbeigaben Johann Christian Schoellers für die *Wiener Theaterzeitung* auf. Für eine Folge von Mandlbögen unter dem Titel „Wiener Bilder“ engagierte der Verleger Matthäus Trentsensky um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Zeichner Georg Fischer (vgl. S. 88), von dem wichtige Rollenbilder Johann Nestroys stammen, darunter eine Serie mit Zeichnungen zu *Einen Jux will er sich machen*. Die fotografischen Darstellungen von Wiener Typen, die Otto Schmidt im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts herausbrachte, setzten scheinbar besonders auf Authentizität; der Band des Wien Museums macht unter anderem darauf aufmerksam, dass das Sammelbild „Hausierjude“ keinen „echten“ hausierenden Juden zeigt, sondern den Schauspieler Martin Kräu-

5 Dazu der Beitrag von Sándor Békési und Martina Nussbaumer, S. 178–187, hier S. 181 und S. 185.

6 Vgl. den Beitrag von Susanne Breuss, S. 152–157.

7 Vgl. das Katalogkapitel 9 („Arme Musikanten“, S. 302–309) und den Beitrag von Iris Mochar, S. 238–243.

8 Vgl. dazu Marion Linhardt, ‚Taxierungen. Arthur Schnitzler und die Wiener musikalische Populärkultur‘, in: *Arthur Schnitzler und die Musik*, hg. von Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Günter Schnitzler, in Druck, S. 45–67.

ser (vgl. S. 108 und S. 199). Dazu muss man wissen, dass Kräuser, aus Prag stammend, in den 1860er und 1870er Jahren an Wiener Vorstadtbühnen für seine jüdischen und böhmischen Typenfiguren berühmt war. Der Feuilletonist Eduard Pötzl dürfte, wie Peter Payer ausführt, bei der Erschaffung der Figur des Herrn (von) Nigerl (1886) Anregungen aus dem Theater Nestroys und seiner Zeitgenossen verarbeitet haben, während die ebenfalls von Pötzl erfundene Figur des Gigerl ihrerseits ins Theater Eingang fand, so in Josef Wimmers 1888 am Theater in der Josefstadt uraufgeführte Lokalposse *Die Gigerln von Wien*, die mit der Musik von Alexander Steinbrecher (1939) bis in die Gegenwart Neueinstudierungen erfährt.⁹

Angesichts des breiten Spektrums an unterschiedlichen medialen Umsetzungen, die der Band *Wiener Typen* zeigt, und der hier vertretenen Hauptthese zum Funktionswandel der „Wiener Typen“ stellt sich die Frage nach dem Verhältnis des Theaters zu ebendiesen Typen in doppelter Weise: welche der Figuren des städtischen Raums fanden Eingang in die Personage von Theaterstücken, und inwieweit trug das Theater mit spezifischen Deutungen der entsprechenden Figuren seinerseits zu dieser oder jener Wahrnehmung des städtischen Lebens und seiner Protagonisten bei? Für das frühe 19. Jahrhundert, etwa für die Possen und Zauberstücke Adolf Bäuerles oder Ferdinand Raimunds, lässt sich konstatieren, dass „Wiener Typen“ in der beschriebenen Form als charakteristische Gestalten des städtischen Lebens, im Sinn einer *Couleur locale* also, auf der Bühne erscheinen, dass aber auch – stark vereinfacht formuliert – eine Art Überblendung traditioneller Lustiger Personen wie Hanswurst oder Kasperl mit „Wiener Typen“ erfolgt, aus der neue, stärker ausdifferenzierte Lustige Personen wie der Parapluuimacher Staberl hervorgehen. An einer prominenten Bühnenfigur wie dem reich gewordenen und dann zum elenden Aschenmann¹⁰ heruntergekommenen Bauern Wurzel, der wie Raimund und seine Stücke überhaupt im späteren 19. Jahrhundert zum Symbol eines bedrohten „Alt-Wien“ avancierte, zeigt sich deutlich, dass solche „Wiener Typen“ im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch keinerlei verklärende Funktion in Bezug auf die Stadt besaßen. Inwieweit hier die teils äußerst prekäre Lebenssituation der „Wiener Typen“ bereits sozialromantisch umgedeutet wurde, ist eine andere Frage. Nestroys Auseinandersetzung mit „Wiener Typen“ ist überschaubar, was oberflächlich betrachtet schon darin begründet liegt, dass nur ein geringer Anteil von Szenen in seinen Stücken an Schauplätzen spielt, an denen die bewussten „öffentlichen Personen“ anzutreffen sind. Den gezeigten Milieus entsprechend finden sich charakteristische Szenen mit „Wiener Typen“ unter anderem in *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* (Marktszene; die als Tagelöhner arbeitenden Holzhacker; Faschingsball

9 Zu Nigerl und Gigerl vgl. den Beitrag von Peter Payer, S. 216–221, insbes. S. 217 und S. 219, und die Abbildungen auf S. 310–315.

10 Mit dem Aschenmann beschäftigt sich der Band *Wiener Typen* in unterschiedlichen Zusammenhängen.

mit Wäschermdädchen im Vorstadtwirtshaus) und in *Eine Wohnung ist zu vermieten* ... mit der wichtigen Rolle des Hausmeisters Cajetan und der Kutscher-Szene in Hietzing. Beinahe ins Groteske überzeichnet erscheint der melancholische Fiaker in *Der confuse Zauberer*.

Die weitgehende Neubewertung, die die „Wiener Typen“ seit dem späten 19. Jahrhundert im Theater erfuhren, lässt sich anhand des Genres Operette besonders gut nachvollziehen. Um und nach 1900 mehrte sich die Produktion jener Operetten, in deren Mittelpunkt die Zeichnung von Wiener Milieus stand oder die Figuren porträtierten, die den Wienerinnen und Wienern aus dem Straßenbild bekannt waren und die als Typen die lokale Kultur repräsentierten. Mehrere der im Band *Wiener Typen* vorgestellten Gestalten wurden in der Operette zu Titelfiguren: *Ein Deutschmeister* (1888, Musik: Carl Michael Ziehrer), *Der Vogelhändler* (1891, Carl Zeller),¹¹ *Die Schwalben* (1897, Leo Held, über zwei Volkssängerinnen), *Der Rastelbinder* (1902, Franz Lehár),¹² *Das Veilchenmädel* (1904, Josef Hellmesberger), *Das Wäschermdädel* (1905, Rudolf Raimann). Ein Kaleidoskop von Wiener Typen bietet Adolf Müllers aus Kompositionen von Johann Strauß kompilierte Operette *Wiener Blut* (1899): neben den Protagonisten finden sich hier ein Ringelspielbesitzer, ein Fiaker, ein Deutschmeister, zwei Wäschermdädeln und drei Musikanten, die sämtlich als Ingredienzen einer Idylle erscheinen. Ein oberflächlicher Vergleich der Repertoires der Wiener Privattheater des frühen mit denjenigen des späten 19. Jahrhunderts legt es also nahe, für das Theater ebendie Verschiebung in der Wahrnehmung der „Wiener Typen“ anzunehmen, die der vorliegende Band als Hauptargument entfaltet. Zweifellos wäre es lohnend, eine eingehende Analyse der Auseinandersetzung des Wiener Theaters mit „Wiener Typen“ vom 18. bis zum 20. Jahrhundert zu unternehmen, die womöglich am Rande der populären Genres auch gegenläufige Positionen ausmachen könnte.

Es bleibt festzuhalten: Eine Beschäftigung mit dem Band *Wiener Typen* ist in jeder Hinsicht ein Gewinn und ein Vergnügen, auch und gerade da, wo er zu weiterer Beschäftigung mit der Thematik herausfordert.

Marion Linhardt

11 Auf die Tiroler Vogelhändler macht Gerhard Milchram in seinem Beitrag, S. 158–165, hier S. 159, aufmerksam.

12 Gertraud Schaller-Pressler, die in ihrem Beitrag (S. 166–169) auf Lehárs *Rastelbinder* hinweist, nennt als Uraufführungsjahr fälschlicherweise 1920. *Der Rastelbinder* ist als Beispiel für die Auseinandersetzung des Theaters mit „Wiener Typen“ insofern besonders interessant, als hier neben dem titelgebenden Rastelbinder ein jüdischer Hausierer als eigentliche Hauptfigur erscheint. Vgl. zu den jüdischen Hausierern S. 162 f.

Rainer Theobald: *Alt-Wiener Zauber-, Spott- und Rühr-Spektakel. Dokumente zu Raimund, Nestroy und Carl in der Sammlung Rainer Theobald. Ein Bestandsverzeichnis. Verbunden mit dem Abdruck bisher unveröffentlichter Briefe von und an Adolf Bäuerle, Carl Carl und Moritz G. Saphir sowie einer Betrachtung über Theatergeschichte als Sammelgebiet*. Berlin: Privatdruck 2013. 96 Seiten. ISBN 978-3-00-041858-7. € 39,80.

Rainer Theobald hat 1965 als Student der Theaterwissenschaft in Berlin begonnen, „planmäßig Bücher und andere Dokumente zur Theatergeschichte zu kaufen“; heute ist die Sammlung Rainer Theobald, wie er in der Einleitung feststellt, „mit ihren mehr als 20.000 Objekten, aus dem Zeitraum vom Mittelalter bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts stammend oder diesen betreffend, [...] die bedeutendste deutsche Privatsammlung zur älteren Theatergeschichte Europas“. Anlässlich seines 70. Geburtstags hat Theobald nun ein Buch vorgelegt, das Kostproben aus seinen Schätzen – sowohl Texte als auch vorbildlich wiedergegebene Abbildungen (die alle auf Originalen in seiner Sammlung beruhen) – gibt. Entstanden ist ein Buch mit einer Fülle von Illustrationen und von bibliophiler Qualität, zugleich aber auch ein Werk, das hohen wissenschaftlichen Maßstäben entspricht und das die Erfahrung und die Einsichten eines der Theatergeschichte gewidmeten Lebens spiegelt. Es ist im Frühsommer 2013 erschienen – zu spät, um in der letzten Nummer von *Nestroyana* besprochen zu werden, es war aber bei den Nestroy-Gesprächen in Schwechat auf dem „Büchertisch“ zu sehen.

Die Einleitung und ein Anhang mit Verzeichnissen und Verweisen sind rahmengebend; den Kern des Buchs bilden drei Hauptkapitel: 1. „Raimund, Nestroy und Carl in der Sammlung Rainer Theobald“; 2. „Unbekannte Briefe von und an Adolf Bäuerle, Carl Carl und Moritz Gottlieb Saphir“; 3. „Theater in Folio und Oktav. Aus einem Vortrag über Bühnengeschichte als Sammelgebiet“. Alle drei Kapitel lohnen das Lesen und Wiederlesen.

Das „Alt-Wiener“ Material bildet einen relativ kleinen Teil der Sammlung, eignet sich aber – nicht zuletzt durch die Vielfalt an Szenen- und Rollenbildern, und zwar nicht nur die bekannten „Costume-Bilder“ der *Theaterzeitung* mit Stichen von Geiger und Zinke nach Aquarellen von Schoeller – für eine exemplarische Darstellung der Materialien. Als 1997 in *Nestroyana* das Bestandsverzeichnis „Raimund, Nestroy und Carl in der Theatersammlung Rainer Theobald“ erschien, waren 150 Objekte katalogisiert, die inzwischen um weitere 100 ergänzt wurden. Eine bemerkenswerte Seltenheit ist die Abbildung eines Blatts mit einem Bild von Nestroy in der Rolle des Lorenz in *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* (S. 34), das im HKA-Band *Johann Nestroy im Bild* nicht wiedergegeben ist. Theobald kann in seiner Erläuterung ein Corrigendum zur HKA bieten: Es handle sich nicht um einen „Kupferstich“, sondern um eine Lithografie. Neben den vielen, z. T. bekannten „Costume-Bildern“, die sich auf Stücke von Raimund und Nestroy beziehen, ist Carl Carl, ein Vierteljahr-

hundert lang die zentrale Figur im Vorstadttheaterbetrieb, stark vertreten: Zu Recht ist ein Rollenbild Carls als Staberl aus dem Jahr 1838 strategisch in der Einleitung platziert. Besonders interessant sind drei Szenenbilder, die die Partnerschaft zwischen Carl und Ida Brüning in einer Krisenzeit der lokalen Komödie veranschaulichen: in einer Bearbeitung von *La Fille du régiment* (S. 6); in einer Vaudeville-Bearbeitung Friedrich Kaisers (die Lithografie eines Szenenbilds von Cajetan [Anton Elfinger], S. 39); und – eines der schönsten Bilder im Buch – ein weiteres Szenenbild von Cajetan (S. 40), „Mad. Brüning und Dr: Carl im Vaudeville Chonchon“, dem Stück, das ihre Partnerschaft auf der Bühne besiegelte: das Bild vermittelt wie kein Pressebericht die Lebendigkeit, Bewegung und Eleganz ihres Tanzes. Unter den anderen Abbildungen finden sich das bekannte Schoeller'sche Bühnenbild der Wiener Uraufführung von *Zu ebener Erde und erster Stock* und zum Vergleich zwei Lithografien der Berliner Inszenierung (S. 55–59). Ebenfalls abgebildet sind Theaterzettel zur Uraufführung von *Der confuse Zauberer* und zu einem Auftritt Nestroys in *Orpheus in der Unterwelt* in seiner letzten Saison als Direktor des Carltheaters. Es finden sich aber auch der Theaterzettel der Erstaufführung der 1838 für Berlin bearbeiteten Parodie *Nelke und Handschuh* (S. 79) sowie Dokumente wie der Brief Nestroys vom 14. Juli 1832 an Ferdinand Lang (S. 32) und ein Rollenbild Langs als Damian Stutzel in München (S. 67).

Im Briefe-Teil (S. 33–63) ist Bäuerle durch zwei Diktatbriefe vertreten, Beispiele für seine Öffentlichkeitsarbeit, die, wie Theobald betont, von besonderem Interesse sind, „weil beide Selbstdarstellungen der *Theaterzeitung* enthalten, jedoch in einem Abstand von 21 Jahren“. Der erste, an die Redaktion der Leipziger *Allgemeinen Modenzeitung* gerichtet, datiert aus dem Jahr 1828, als Bäuerles Blatt noch dreimal pro Woche erschien, der zweite, an den Berliner Journalisten Friedrich Adami, aus dem Jahr 1849, als das Blatt unter dem Titel *Oesterreichischer Courier* sechsmal pro Woche erschien. Neun Briefe des Schriftstellers Franz August Kurländer an Bäuerle aus den Jahren 1819 bis 1828 dokumentieren die gegenseitige Abhängigkeit von Autor und Redakteur. Carl Carl ist durch einen eigenhändigen Brief aus dem Jahr 1837 an den „Oeconomie-Director“ des Hofburgtheaters vertreten, in dem Carl um Zusendung einer Partitur des Singspiels *Die Schwestern von Prag* für eine geplante Benefizvorstellung bittet, und durch einen Brief Braunthals aus dem Jahr 1838 an Carl, eine Bitte um die Aufführung von Braunthals Drama *Shakespeare* anlässlich eines Gastspiels von Wilhelm Kunst. Drei Briefe von Saphir hat Theobald bereits 2008 in *Nestroyana* veröffentlicht; diese sind hier um zwei weitere Briefe ergänzt, die in einem kenntnisreichen Kommentar weiter erläutert werden. Den ersten hat Saphir 1830 in München an einen Freund in Augsburg geschrieben, kurz bevor er „wegen Mißbrauchs der Pressefreiheit zum Nachteile der Hoftheater-Anstalt“ aus München ausgewiesen wurde (S. 54), der zweite ist ein langer Brief aus Wien (S. 59–61), in dem Saphir Ende 1834 einem Münchner Freund über seine nochmalige Abfahrt klagt („Ich lebe in

Wien aber ich existire in München“). Diesem Brief ist zu entnehmen, dass Saphir, wie Theobald ausführt, München abermals verlassen hat „auf der Flucht vor Gläubigern und, wie es scheint, einer gescheiterten Beziehung“ (S. 58).

Im 3. Teil (S. 65–83), dem Auszug aus einem Vortrag, den Theobald im Jänner 2012 in Berlin hielt, ist ein Bericht über die Entwicklung seiner Sammlung mit Gedanken über die Vielfalt der Zeugnisse verbunden, zu der die Interdisziplinarität des Theaters führt. Dieser Teil beginnt mit einem Überblick über die Entstehung großer privater theaterhistorischer Sammlungen wie etwa jene des Burgschauspielers und Direktors Hugo Thimig, die größtenteils in den Besitz musealer Institutionen kamen. „Doch keine dieser Einrichtungen erwirbt Dokumente der europäischen Theatergeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts so systematisch in flächendeckender Breite und thematischer Vielfalt wie die Theatersammlung Rainer Theobald“ (S. 66). Theobald hatte sich früh entschlossen, „nicht in Konkurrenz zu den vorhandenen Archiven und Museen“ zu treten, sondern sich darauf zu konzentrieren, mit seinem Archiv deren Bestände zu ergänzen. Da aber das Sammelgebiet „unermesslich groß“ blieb, musste er Schwerpunkte setzen, und „im Laufe der Jahrzehnte“ kristallisierten sich „drei umfangreiche Forschungsbereiche heraus“, die ihn „als Sammler und Forscher seit nunmehr etwa drei Jahrzehnten fast ausschließlich beschäftigen: 1. Die Berliner Theater im 18. und 19. Jahrhundert. – 2. Das Wiener Volkstheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vor allem Raimund und Nestroy). – 3. Die europäische Oper und das Ballett im 17. und 18. Jahrhundert“ (S. 69). Den „vielleicht kostbarste[n] Bereich“ der Sammlung bilden die „annähernd 2100“ frühen Libretto-Drucke – eine Größenordnung, die „vermutlich dem heutigen Bestand“ der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel „nahekommt und die Anzahl solcher frühen Operntexte in den Katalogen anderer großer Spezialbibliotheken [...] bei weitem übertrifft“ (S. 77). Dieses Kapitel endet mit Statistiken, die den Umfang verschiedener Kategorien der Sammlung zeigen (Drucke, Handschriften, Theaterzettel und Programmhefte, Grafik und Fotografien usw.).

Im Anhang finden sich Verzeichnisse von Büchern mit Material aus der Sammlung – eine eindrucksvolle Liste – sowie von Theobalds eigenen Veröffentlichungen und schließlich ein Verzeichnis der Abbildungen mit vorbildlichen detaillierten Beschreibungen. Nur zwei Abbildungen sind in dem „Abbildungsnachweis“ nicht berücksichtigt: der Brief Nestroys an Ferdinand Lang (der allerdings auf S. 32 detailliert beschrieben ist) und das bekannte Schoeller'sche Rollenbild „Scholz in der Cachucha“ (Costume-Bild zur *Theaterzeitung*, Nr. 49, 1837). In der Liste von Theobalds Veröffentlichungen fallen die Titel von zwölf Beiträgen in *Nestroyana* auf (ein dreizehnter ist 2011 erschienen), u. a. mit dem Text mehrerer Briefe aus seiner Sammlung, im 12. Jahrgang mit den vollständigen Berichten Anton Müllers über Nestroys erstes Prager Gastspiel 1840 und im 16. Jahrgang einer nützlichen Erinnerung an den Wert von Auktionskatalogen sowie Katalogen von Autografensammlungen und

Ausstellungen als Informationsquellen. Die Liste erinnert auch an die Breite von Theobalds Interessen (seine Dissertation hat er über Carl Theodor Ottmer als Theaterarchitekt geschrieben). Über wissenschaftliche Aufsätze hinaus findet man nicht nur seine legendäre Satire „Der Bananenkarton als Grundlage des Antiquariatsbuchhandels“ (1994), sondern auch eine negative Rezension mit dem Titel „Der General-Ignorant der Königlichen Schauspiele, oder Wie man Wissenschaft ohne Wissen betreiben kann“ – ein vernichtender „Verriss“, zugleich aber eine praktische Demonstration der Verlässlichkeit und Genauigkeit, nach der nicht nur theatergeschichtliche, sondern jede wissenschaftliche Forschungsarbeit streben muss. Den Maßstäben, die er dort definiert, entsprechen Rainer Theobalds eigene Schriften immer, so auch *Alt-Wiener Zauber-, Spott- und Rühr-Spektakel*.

W. Edgar Yates

„Die Welt steht auf kein’ Fall mehr lang“. *Nestroy für Anfänger*. Hg. von Brigitte Sinhuber. Mit einem Vorwort von Andreas Vitásek. Wien: Amalthea Verlag 2012. 135 Seiten. ISBN 978-3-85002-813-4. € 14,95.

Der von der Verlagsleiterin des Amalthea Signum Verlags, Brigitte Sinhuber, herausgegebene Band ist kein wissenschaftliches Werk über Nestroy und auch nicht für Nestroy-Forscher gedacht, sondern wendet sich an interessierte Laien, offensichtlich auch an solche, die noch keine näheren Berührungen mit diesem Klassiker der österreichischen Literatur und des Theaters hatten. Es ist eine nach thematischen Gesichtspunkten gegliederte Anthologie von meist kurzen Textauszügen aus unterschiedlichen Werken. Unter kennzeichnenden Überschriften wie „Alter“, „Dummheit“, „Gesundheit“ oder „Ungeduld“ sind jeweils eine Handvoll Kurztexte aneinandergereiht, die auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, es handle sich um Aphorismen-Ketten wie etwa die gleichnamigen „Aphorismen“ von Marie von Ebner-Eschenbach, die sie selbst herausgab und die das Musterbeispiel für diese Gattung im 19. Jahrhundert darstellen.¹ Aufgelockert ist der leicht lesbare Band mit zahlreichen zeitgenössischen Zeichnungen bzw. Karikaturen, die das jeweilige Leitthema mehr oder weniger treffend zu illustrieren vermögen (leider ohne Hinweis auf die jeweilige Herkunft). Das Vorwort des österreichischen Schauspielers Andreas Vitásek gibt den Leser/innen jenen Ratschlag, der für das Genre der Aphorismen-Bücher seit langem bekannt ist: man solle das Buch nicht kontinuierlich von der ersten bis zur letzten Seite lesen, es vielmehr „willkürlich an einer Stelle aufschlagen und [man werde] mit etwas Glück auf einen Satz stoßen, der

1 Harald Fricke, *Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 117 ff.

einem ein Lächeln entlockt, einen Gedanken abringt, weil ...“ (S. 12). Eine vergleichbare Blütenlese von Nestroy-Zitaten hat vor längerer Zeit Reinhard Urbach zusammengestellt,² der im Vorwort davor warnt, die Texte als „Nestroys Meinung“ zu verstehen: Vielmehr seien „Zitate aus Nestroys Stücken isoliert [...] und mundgerecht in kleinen Häppchen zubereitet [worden]“; folglich handle es sich dabei um die Meinung seiner Figuren.³ Dieser Hinweis beleuchtet die problematische Seite einer solchen ‚Blütenlese‘: Alle Texte sowohl der älteren als auch der jüngeren Anthologie sind aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und – unter das Verständnis zu leiten vorgebenden Zwischenüberschriften bzw. Schlagworten – neu zusammengestellt worden; bei Sinhuber leider zudem ohne Quellenangabe.

Eines der bekanntesten Zitate der deutschen Literatur ist das sogenannte „Götz-Zitat“, das häufig als von Goethe stammend ausgegeben wird; in Wahrheit stammt es aber von einer literarischen Figur, ist daher in einen ganz bestimmten Zusammenhang eingeordnet und nicht einfach Goethe selbst zuzuordnen.⁴ „D’ Welt steht auf kein’ Fall mehr lang“ (S. 16): dieses bekannte Zitat aus dem „Kometenlied“ Knieriems erkennen wohl die meisten Leser/innen auf Anhieb und können es in den Textzusammenhang einordnen, folglich die ursprüngliche Bedeutung rekonstruieren. Bei anderen wird es schwieriger: „Ja, ja, lang leben will halt alles, aber alt werden will kein Mensch“ (S. 18, aus den *Lieben Anverwandten*). „Die Zensur ist die jüngere von zwei schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition“ (S. 133) – dieses bekannte Zitat ist einer längeren Passage aus *Freiheit in Krähwinkel* entnommen (Rede Ultras, I, 14) und erscheint hier als Aphorismus, dessen Bedeutung in sich selbst liegen soll. Das Hauptkennzeichen eines Aphorismus ist aber nach Harald Fricke die „kotextuelle Isolation“, seine Unabhängigkeit von der Textumgebung: „Aphorismen isolieren sich gegenseitig. Ein Aphorismus schließt an seinen Vorgänger nicht unmittelbar an und wird von seinem Nachfolger nicht unmittelbar fortgesetzt.“⁵ Aphorismen leben davon, dass sie künstlich hergestellte Torsi sind,

2 Nestroy, *Stich- und Schlagworte*, zusammengestellt von Reinhard Urbach, Wien, München 1976. Weder nach den Stichworten noch nach den Zitaten selbst ergibt sich eine Abhängigkeit der neuen Anthologie von Urbach, trotz mehrerer Übereinstimmungen bzw. Überschneidungen. Die ältere Auswahl besitzt gegenüber der neueren allerdings den Vorzug eines Stichwortverzeichnis und des Nachweises sämtlicher Zitate aus Nestroys Werken (ebd., S. 135 ff.). Eine weitere vergleichbare Sammlung ist das Nestroy-Brevier von Petra Maria Vohler, „Wenn alle Stricke reißen, häng ich mich auf“. *Ein Nestroy-Brevier*, München 2001.

3 Urbach, *Nestroy* (Anm. 2), S. 12.

4 Auf die Aufforderung, sich zu ergeben, antwortet Götz von Berlichingen: „Mich ergeben! Auf Gnad und Ungnad! Mit wem redet ihr! Bin ich ein Räuber! Sag deinem Hauptmann: Vor Ihro Kaiserliche Majestät, hab ich, wie immer schuldigen Respekt. Er aber, sagt ihm, er kann mich im Arsch lecken.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Götz von Berlichingen*, Münchner Ausgabe, Bd. 1.1, hg. von Gerhard Sauder, München 1985, S. 615.

5 Fricke (Anm. 1), S. 9. Dennoch können sich Aphorismen in einer vom Autor selbst

deren dadurch erzeugte semantische Leerstellen eben den provozierenden, den Leser herausfordernden Charakter ausmachen, auf dem die Wirkung von Aphorismen beruht.

Was spräche aber dagegen, aus literarischen Texten satzenartige Abschnitte herauszulösen und als Anthologie zusammenzustellen wie im vorliegenden und in vergleichbaren Büchern? Nestroy fungiert inzwischen nicht nur in einschlägigen Anthologien, sondern auch bereits auf zahlreichen Internet-Seiten als Aphoristiker, dessen (vermeintliche) Lebensweisheiten, Aperçus oder Sentenzen als Motti, ‚Sprüche für den Tag‘, Kalenderweisheiten oder auch als Titel für Vorträge, Bücher und Artikel unterschiedlicher Gattung fungieren können. Dennoch kann er nicht in die Reihe der kanonischen Aphoristiker von Lichtenberg über Ebner-Eschenbach und Nietzsche bis zu Karl Kraus und Elias Canetti eingeordnet werden.⁶ Aus ihrer Textumgebung und damit dem literarischen Zusammenhang herausgelöste Textauszüge bzw. Kurzzitate werden durch ebendiese Operation prinzipiell in ihrer Bedeutung verändert und können auch nicht einfach als ‚Meinung‘ des Autors ausgegeben werden, wenn es sich um Figurenrede handelt. Die vermeintlichen Sinn-Sprüche Nestroys sind eben keine künstlich hergestellten Torsi mit entsprechenden vom Autor erzeugten Leerstellen, sondern von der Herausgeberin hergestellte Zitat-Collagen. Solche ‚Blütenlesen‘ mögen vielen Zwecken dienen, können durchaus anregend sein, sich näher mit dem Werk des betreffenden Autors zu befassen; man sollte sich der eingeschränkten Zuverlässigkeit der Zitate und ihrer jeweiligen Einzelbedeutungen aber bewusst sein – wie auch im Falle der vorliegenden Anthologie.⁷

Herwig Gottwald

stammenden Aneinanderreihung wechselseitig erhellen (ebd., S. 10), etwa in den Aphorismen-Ketten Ebner-Eschenbachs.

6 Dementsprechend findet sich sein Name weder in der bekannten Aphorismen-Sammlung von Gerhard Fieguth (*Deutsche Aphorismen*, Stuttgart 1978) noch in Fricke grundlegender Gattungsuntersuchung.

7 Selbst Goethes angebliche ‚Aphorismen‘ haben sich inzwischen als Produkt des Germanisten Max Hecker entpuppt, dessen Ausgabe der *Maximen und Reflexionen* inzwischen aufgelöst und durch eine Neuedition ersetzt wurde. Johann Wolfgang von Goethe, *Sprüche in Prosa*, hg. von Harald Fricke, Frankfurt a. M. 2005. Ähnliches ließe sich auch im Falle Nietzsches oder Kafkas nachweisen.

Georg Traska und Christoph Lind: *Hermann Leopoldi – Hersch Kohn. Eine Biographie*. Wien: mandelbaum verlag 2012. 278 Seiten, mit CD. ISBN 978-3-85476-383-3. € 24,90.

Nestroy wird im hier zu besprechenden Band genau einmal erwähnt – und auch dies nur kursorisch: „Wien hatte mit Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy seit dem frühen 19. Jahrhundert eine hochstehende Kultur des Volkstheaters, das die breitesten Bevölkerungsschichten ansprach.“ (S. 18) Trotzdem ist es sinnvoll, eine Biografie über Hermann Leopoldi in den *Nestroyana* zu rezensieren, gehört Leopoldi doch zu den Exponenten einer musiktheatralen Kultur, die sich zwar nicht von Nestroy direkt ableiten kann, doch unzweifelhaft mit ihm verbunden ist. Pointiert formuliert: ohne das geheime Vorbild eines Nestroy, ohne die spezifische Machart seiner satirischen Couplets – sozusagen seiner „Songtexte“ – hätten im 20. Jahrhundert ein Fritz Löhner-Beda, Fritz Grünbaum oder Peter Herz vermutlich nicht jene Texte für Leopoldi schreiben können, die ihn zum herausragenden, nach wie vor unvergessenen Repräsentanten des *Wienerlieds* gemacht haben.

Georg Traska und Christoph Lind befanden sich in einer forschungsmäßig überaus glücklichen Situation: zum einen konnten sie den Sohn Ronald Leopoldi interviewen (auch die Schwiegertochter Regina), zum anderen den Nachlass, den dieser der Wienbibliothek geschenkt hatte, im Auftrag des Instituts aufarbeiten. 2011 gaben sie bereits – in der Reihe des Wiener Volksliedwerks – das Opus magnum *Leopoldiana. Gesammelte Werke von Hermann Leopoldi und 11 Lieder von Ferdinand Leopoldi* heraus – kurz nachdem Franziska Ernst in ihrer gründlichen Wiener Diplomarbeit,¹ die inzwischen in einer Onlineversion vorliegt,² auf der Basis eben jenes Nachlasses sich nicht allein auf die (faszinierenden) biografischen Spuren gemacht hatte: „Bisher liegt keine historisch kontextualisierte Untersuchung vor, die sein künstlerisches Schaffen umfassend analytisch einbezieht“, so Franziska Ernst 2010.³ Tatsächlich gab es außer einer (guten) Bildbiografie,⁴ immerhin samt Werkverzeichnis, nichts, was über Leopoldis Kunst in einigermaßen befriedigender Weise Auskunft gegeben hätte. Die Quellenlage aber erweist sich als günstig, wie Franziska Ernst betont:

Folgende Beispiele bilden neben einer Vielzahl von Quellen wie (Auto-) Biographien von Zeitgenossen und Kollegen, Meldezettel aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv und Akten aus dem Theaterzensurarchiv

1 Franziska Ernst, *Hermann Leopoldi. Biographie eines jüdisch-österreichischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten*, Diplomarbeit, Univ. Wien, 2010.

2 http://othes.univie.ac.at/9151/1/2010-02-23_8903677.pdf.

3 Ebd., S. 3.

4 *Hermann Leopoldi und Helly Möslin: „In einem kleinen Café in Hernals ...“. Eine Bildbiographie*, mit einem Werkverzeichnis von Vladimira und Hans Werner Broußka, hg. von Hans Weiss und Ronald Leopoldi, Wien 1992.

im Niederösterreichischen Landesarchiv den Schwerpunkt: Zur Verfügung stehen teilweise unveröffentlichte Quellen aus dem persönlichen Nachlass des Künstlers. Dabei handelt es sich neben Dokumenten, Fotos und Briefen um einen großen Korpus an Zeitungskritiken. Außerdem werden seine Autobiographie und die Liedtexte seines Repertoires, das zum Großteil aus eigenen kompositorischen Werken und Arrangements besteht, herangezogen. Diese sind zahlreich in Form von Noten in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und Tonträgern in der Österreichischen Mediathek erhalten.⁵

Als Hauptquelle standen den Autoren u. a. Leopoldis bereits leicht unzureichend veröffentlichte Memoiren zur Verfügung, die erst posthum erschienen – eine Quelle, deren Wert durch breite Zitate ebenso gewürdigt wird wie der historisch-psychologische Standort der einzelnen Stellen immer wieder diskutiert wird.

Da bereits seit längerer Zeit viele Leopoldi-Aufnahmen auf CD vorliegen, im Internet auf Youtube zahlreiche und auf der Leopoldi-Seite⁶ 21 Stücke zugänglich sind und das Buch eine CD mit nicht weniger als 20 teilweise äußerst raren, also nicht in jedem Fall auf einem modernen Tonträger vorliegenden Einspielungen enthält, wird endlich auf breiter medialer Ebene das künstlerische Profil des Wiener Pianisten, Sängers und Texters „zur Kenntlichkeit entstellt“, wie die Formel lauten muss – denn Leopoldis imponierendes Gesamtwerk spiegelt so gut die Avantgarde des Wienerlieds wie seine Brüche. Auch dies verbindet ihn mit Nestroy, dessen Konservatismus bekanntlich nicht zwanglos der Geschichte des Konservatismus einverleibt werden kann und der zu den Modernen gehört, die nicht umstandslos der Avantgarde zugerechnet werden können.

Leopoldis Weg von der Moderne zum Regressiven einer österreichischen Nachkriegsrepublik, die ihn, den emigrierten und schließlich heimgekehrten Juden, der Dachau und Buchenwald überlebt hatte, in ihre Arme aufnahm, um seine Schärfe zu neutralisieren (nachdem Leopoldi sich bereits im austrofaschistischen Ständestaat den Herren Dollfuß und Schuschnigg angedient hatte), gehört so gut zur Geschichte der österreichischen Kultur einer zweiten Nachkriegszeit, wie Leopoldi nach 1918 einige rare Stücke eines quasi aufgeklärten, sehr komischen wie gelegentlich unerwartet poetischen Wienerlieds (*Wien, sterbende Märchenstadt*) produziert hat. Georg Traska, der Autor des vorliegenden Buchs (Lind übernahm die Bearbeitung des Nachlasses), schreibt Leopoldis Biografie, indem er mithilfe von 20 Leit-Liedern – so würde der Rezensent das nennen – den roten Faden durch Leopoldis künstlerische Vita zieht. Wer auf Anekdoten aus ist, wird nicht ganz enttäuscht werden – doch wer eine lebendige Darstellung einer spezifischen, populären Wiener Musikkultur zwischen dem mittleren 19. und dem 20. Jahrhundert studieren will,

5 Ernst (Anm. 1), S. 3.

6 www.hermannleopoldi.at.

in der der „jüdisch akkulturierte Künstler“ (dies das Hauptmotiv Franziska Ernsts) nur ein – wenn auch gewichtiges – Thema unter anderen ist (worauf schon der Titel des Buchs verweist), erhält eine detailgesättigte Arbeit über einen Repräsentanten in die Hand, bei dem sich die Höhepunkte und Verwerfungen der Epochen Lied für Lied nachweisen lassen.

Leopoldis Geschichte beginnt 1837, mit der Geburt des Großvaters Nathan Kohn in Ungarn. Der Sohn Leopold wies, als Kaffeehauspianist – etwa im Café Reklame bei der heutigen Schwedenbrücke – und als Begleiter von Volkssängern, den weiteren familiären Weg, den auch Hermanns Bruder Ferdinand einschlug. Nebenbei: Traska und Lind betrieben geradezu eine topografische Archäologie, um all die Varietés, also die Kaffeehäuser und Theater, die Kabarets und Bars, die „Odeons“ und Singspielhallen auf den Stadtplänen nicht allein Wiens dingfest zu machen. Die vorbildliche Quellenarbeit holt die bloßen Namen aus der faktischen Anonymität heraus, um ihnen den präzisen historischen Ort wiederzugeben: was räumlich wie soziologisch verstanden werden darf. Entscheidend bleibt, dass zwischen Vater Leopold Kohn und der Wiener Populärkultur der Nestroy-Zeit eine lose Verbindung geknüpft werden kann, indem die Volkssänger, die er zu begleiten hatte und mit denen auch der Sohn zunächst zu tun hatte, jene Couplets und Gstanzn spielten, die „vom rein Musikalischen ins Theatralische hinüberspielten“ (S. 17). Es war Johann Baptist Moser, der „Nestroy des Brettl“, der einst die Gattung des „Volkssängertums“ begründet hatte und sich direkt auf Nestroy und seine Couplets berufen konnte. Traska kann, über Leopold Kohn, diese Tradition beschreiben, die in Hermann Leopoldi als „Klavierhumorist“ – wie die damalige Berufsbezeichnung lautete – gipfelte. Der 1888 geborene Hermann Kohn hatte in seiner Jugend noch jenes „eigentümliche Gefüge aus volkstümlich-komischem Schauspiel und Gesangsvortrag“ (S. 23) erlebt, das in seinen späteren Bühnenauftritten wiederaufschien – und das in den Aufnahmen seiner Lieder naturgemäß nicht eingefangen werden konnte.

Traska bezeichnet Leopoldi, damit auch seine Kunst charakterisierend, als einen „echten Kosmopolit von zutiefst Wiener Prägung“ (S. 35). Für die Nestroy-Nachfolge interessant sind insbesondere jene Wienerlieder, die ihre Existenz der Übersetzung verdanken. Leopoldis kongeniale Liedtexte haben in den 1920er Jahren nicht wenige amerikanische Songtexte übersetzt – wie man schon vorher auf bereits bestehende Wienerlieder neue Texte gelegt hatte. Man arbeitete auch mit vielfältigen Anspielungen und mit musikalischen Zitaten, was – in der pianistisch wie textlich brillanten, in musikalischem wie interpretatorischem (Stichwort: Judentum) Sinne doppelt schwierigen „Soirée bei Tanenbaum“ – dazu führte, dass eine ganze Liszt'sche Rhapsodie zur Unterlage genommen wurde. Selbst dort, wo es um gleichsam exotische Stoffe ging, blieb Leopoldi wienerisch. So wurde Nestroys Kunst in der Nachfolge des „Kabarets“ der 1920er Jahre in eine Form überführt, die, im Gegensatz zum ausdrücklich literarischen Kabarett, eher dem Variété und der Revue als dem heu-

tigen Kabarett ähnelte – was allerdings nicht darauf hinauslief, dem Text einen geringeren Stellenwert einzuräumen. Traska erläutert sehr genau, wie differenziert das Verhältnis von Text und Musik in manchen Liedern beschaffen ist, „damit die komplexe Musik-Text-Komposition wirklich zu einer narrativen und rhythmischen Sinneinheit gelangt“ (S. 110): eine Einheit, die oft erst nach mehreren Textredaktionen erlangt werden konnte. Hermann Leopoldis Lieder grenzten daher, so die Definition in der einzigen gefühligen Stelle der erstklassig analytischen Arbeit, an eine „Wahrheit“: da „das komische, kabarettistische Element wirklich ganz in der Musik, die ihrerseits ja nicht komisch ist, empfunden ist“ (S. 146). Es gehört zu den Vorzügen des Buchs, den vagen Begriff mit genauen Beschreibungen einzelner Lieder verstehbar zu machen.

Verstehbar wird auch Leopoldis biografischer Weg zwischen dem k. k.-Reich, dem Ersten Weltkrieg (in dem er sich auch als Liedersänger engagierte), der krisengeschüttelten Ersten Republik (in der er gut sozialdemokratisch und selbstironisch jüdisch operierte) und dem Ständestaat (in dem er lammfromme, leopoldi-ferne Heimatlieder „performte“, wie die modische Formel lautet, aber auch mit der Sängerin Betja Milskaja haltbare Lieder aufführte). Leopoldi wurde in KZs verschleppt, worüber sein ausführlicher Bericht Auskunft gibt – und schuf hier das berühmte Buchenwald-Lied, womit eine weitere, unerwartete Transformation des Künstlers Leopoldi angezeigt wurde. In den USA sorgte er, zusammen mit seiner Bühnen- und Lebenspartnerin Helly Möslein, im Zeichen des gesungenen Antifaschismus für eine Renaissance „Alt-Wiens“: aus dem berühmten *Café in Hernals* wurde *A Little Café down the street*. War es folgerichtig, dass Leopoldi nach dem Zweiten Weltkrieg nach Österreich heimkehrte, um hier, konzertmäßig durchaus wieder erfolgreich, zu „verbiechern“? War es nötig, dass Leopoldi, von dem man Anderes gewohnt war, jener geschichtsvergessenen Konstruktion eines schuldlosen Österreich verfiel, wonach das Land von den Nazis, ohne alle Beteiligung der Österreicher, brutal okkupiert wurde?

Allein diese Frage, die kaum zu beantworten ist, hätte Nestroy Gelegenheit zu einem scharfen wie melancholischen Couplet gegeben. Dass die sorgfältige, durchaus nicht denunziatorische Arbeit Georg Traskas und Christoph Linds nicht nur die heiklen Fragen stellen darf, sondern auch die Eigenart der Kunst Hermann Leopoldis sehr genau beschreibt und die bewegte Lebensgeschichte des österreichischen Juden Hermann Leopoldi (und seiner Familie) mit dem Sinn für die historischen Hintergründe lesbar vermittelt, um erstmals die Bedeutung einiger Lieder der Nestroy-Nachfolge zu entschlüsseln: es ist kein kleines Forschungsverdienst.

Frank Piontek

Josef Meinrad. Der ideale Österreicher. Hg. von Julia Danielczyk unter Mitarbeit von Christian Mertens. Wien: mandelbaum verlag 2013. 340 Seiten, zahlreiche SW-Abbildungen. ISBN 978-3-85476-411-3. € 24,90.

Zum 100. Geburtstag von Josef Meinrad (geb. am 21. April 1913) fand in der Wienbibliothek im Rathaus eine Ausstellung zum Lebenswerk des österreichischen Schauspielers statt. Konzipiert wurde sie von Julia Danielczyk, die begleitend zu der von April bis Oktober gezeigten Ausstellung eine Publikation mit Aufsätzen über Meinrads Entwicklung und seine Stellung in der österreichischen Nachkriegskultur herausgegeben hat. Die Beiträge sind überwiegend aus den Originaldokumenten erarbeitet, nachdem die Wienbibliothek schon vor Jahren im Hinblick auf Meinrads Geburtstag einen Teilnachlass angekauft hatte.

Erschöpfender und facettenreicher als die Ausstellung es leisten konnte, gibt die Publikation Auskunft über den Menschen Meinrad, den Bühnen- und Filmschauspieler, über seine Rollen, seine Leistungen und über seinen Ruhm. In insgesamt 18 Beiträgen wird versucht, das Phänomen Meinrad zu ergründen: wissenschaftlich und mit erinnernden Aussagen von bekannten Schauspielern und Theaterleuten, die als Partner mit ihm gearbeitet haben.

Der einleitende Aufsatz der Herausgeberin Julia Danielczyk würdigt den Menschen und Schauspieler und sieht seine Rolle im öffentlichen Leben und im Kulturleben der Vorkriegszeit und der neuen Republik nach dem Krieg durchaus nicht unkritisch. In Übereinstimmung mit weiteren Beiträgen des Sammelbandes schildert sie das Zusammenwachsen von Mensch und Rolle zu einer „nationalen Marke“, in der sich so etwas wie eine österreichische Identität verkörpert.

Der aus einfachen Verhältnissen stammende Sohn tschechischer Einwanderer mit dem Geburtsnamen Josef Moučka sollte zunächst Priester werden, und es gehört wohl zu der oft bemerkten Übereinstimmung des Schauspielers mit seinen Rollen, dass er später mehrfach und gern Priester spielte und zeitlebens und demonstrativ ein gläubiger Katholik blieb. Da ein weiterer Besuch des Gymnasiums aus finanziellen Gründen nicht in Frage kam, wurde er Büropraktikant in einer Lackfabrik und besuchte nebenher Schauspielkurse. Nach schauspielerischen Anfängen der 1930er Jahre auf Wiener Kleinkunsthöfen (u. a. im Kabarett ‚ABC‘, in der ‚Insel‘, dem ‚Wiener Werkel‘, dem Theater ‚Komödie‘) arbeitete er 1940 bis 1944 am Deutschen Theater in Metz im Rollenfach ‚Naturbursche‘, was ihn (nach dem „Anschluss“ Österreichs) vor der Einberufung in die Deutsche Wehrmacht bewahrte. Nach dem Krieg gelang ihm eine phänomenale Karriere als Film- und Theaterschauspieler, die ihn zu einem der bekanntesten Österreicher machte und ihm hohe Ehrungen bis zur Verleihung des Iffland-Ringes 1959 einbrachte. Dabei ist die Theaterkarriere im Burg- und Akademietheater in Stücken von Nestoy, Raimund und Hofmannsthal und bei Gastspielen auf den großen Festspielbühnen in Salzburg

und Bregenz sicherlich die künstlerisch bedeutendere. Im Ausland bekannt machten ihn mehr als 50 Filme (u. a. *Sissi*), die freilich zum Teil den Möglichkeiten der österreichischen Nachkriegsproduktion verhaftet blieben.

In vielen Beiträgen, zentral bei Christian Mertens (über die Sozialisation des Schauspielers mit dem Zitat-Titel „*Weiß man wirklich, wer dieser Josef Meinrad ist?*“), bei Peter Roessler und Achim Benning klingt an, dass Meinrad als Persönlichkeit eher wenig scharfe Konturen zeigte. Sein Privatleben schirmte er sorgfältig ab, zu politischen Themen äußerte er sich grundsätzlich nicht. Der ehemalige Burgtheaterdirektor Benning spricht von seiner „Meinungsaskese“ und nennt ihn den „Protagonist[en] der reinen politikfreien Kunst“ (S. 98 und S. 103). Wiederholt klingt an, dass seine gerühmte Zuvorkommenheit und Freundlichkeit eine Maske war, hinter der sich der Mensch versteckte. Der Tierliebhaber und Inhaber einer privaten Menagerie blieb als Privatmensch eher distanziert und reserviert. Michael Bukowsky erzählt in seinem Beitrag, dass er bei einer Produktion genötigt war, seinen Hund zu den Proben mitzubringen. Zu diesem war Meinrad so außerordentlich freundlich, dass Bukowsky sich einmal selbst auf die Hundedecke legte, um gleiche Zuwendung zu erfahren.

Peter Roessler setzt sich mit der Verwendung des Begriffs ‚Volksschauspieler‘ für Josef Meinrad auseinander und meldet Zweifel an der Verwendbarkeit dieser Kategorie an, weil sich der Typus angesichts seiner vielfachen Ausprägungen einer strikten Definition widersetze (S. 129). Obgleich er sich in vielen Aspekten von anderen ebenso genannten Kollegen unterschied, war Meinrad Volksschauspieler, weil er vom Publikum als solcher angesehen wurde und dessen Erwartungen erfüllte.

Das Bild Meinrads in der Öffentlichkeit wurde bestimmt von den Begriffen Bescheidenheit, Schlichtheit, Ehrlichkeit, Harmlosigkeit, wobei der Schauspieler und seine Rollen auf merkwürdige Weise zusammenwuchsen. Es entstand ein Mythos, in dem Mensch und Schauspieler vom Publikum als Einheit empfunden wurden (Karin Moser, S. 265). Fast immer war er der Gute, nur wenige Male verkörperte er die Schurkenrolle. Seine Beliebtheit und seine Erfolge – auch bei den zahlreichen Gastspielen – beruhten auch darauf, dass er als Schauspieler gewissermaßen immer ein gleichbleibendes Produkt ablieferte.

Seine Bescheidenheit war sprichwörtlich, galt allerdings nicht, wie Insider wissen, für seine Gagenforderungen, die er geschickt auszuhandeln verstand. Sie war gleichzeitig Überzeugung und Gestus. Dieser Widerspruch wurde von seiner Kollegin Adrienne Gessner in einem viel zitierten Bonmot auf den Punkt gebracht: „Seit der Pepi einen Rolls-Royce hat, ist er noch bescheidener geworden“ (im Buch zitiert von Michael Bukowsky, S. 59).

In der Frage, wie man Nestroy spielen sollte, gab es in den 1960er und 1970er Jahren große Auseinandersetzungen. Nach dem Krieg setzte sich zunächst die biedermeierlich-verharmlosende Variante fort, und es dauerte eine gewisse Zeit, bis sich daneben eine politisch-sozialkritische Auffassung etablierte. Den

Anfang machten Gustav Mankers Inszenierungen am Volkstheater und die aus dem Exil kommenden, bewusst politisch engagierten Schauspieler des Neuen Theaters in der Scala. Sie waren künstlerisch radikal, sympathisierten mit dem Kommunismus, gehörten teils sogar der KP an und interpretierten Nestroy aus einer Unterschichten-Perspektive. Natürlich stand ihnen der unpolitische Burgtheaterschauspieler Meinrad denkbar fern. Er als einer der bekanntesten Nestroy-Spieler vertrat eindeutig – auch in den Inszenierungen des aus dem Zürcher Exil zurückgekehrten Leopold Lindtberg – die konservative, für eine humorvolle, „gemütlichere“ Art der Schauspielerei und Menschendarstellung stehende Richtung. Jürgen Hein, für den „der Weinberl eine exemplarische und repräsentative Meinrad-Rolle“ ist (S. 219), zeigt anhand einer Lindtberg-Inszenierung von *Einen Jux will er sich machen* und anderen Belegen die von vielen kritisierte Verharmlosung und Entschärfung Nestroys auf (*Weinberls Meinradisierung*, S. 206 ff.). Franz Schuh charakterisiert in seinen „Thesen über den historischen Rahmen einer schauspielerischen Virtuosität“ die Wiener Theater und die Funktion der Schauspieler darin. Er betrachtet es dialektisch und kommt zu dem Ergebnis, dass Josef Meinrad ein Vorbereiter einer anderen Nestroy-Interpretation gewesen sei: „Ohne die idealisierenden Spielweisen am Burgtheater, ohne Josef Meinrad, wäre das Gegenteil davon nicht möglich gewesen.“ (S. 138)

Der Titel des Bandes ist gut gewählt und nicht ohne Hintersinn. Er weist einerseits auf Qualitäten Meinrads hin, der als „ideale Verkörperung aller österreichischen Nationaltugenden“ erschien (Bukowsky, S. 54; und sinngemäß einige andere Autoren des Bandes) und den die Österreicher gerne als Repräsentanten annahmen. Andererseits bleiben solche Tugenden nicht losgelöst von der Geschichte, worauf Roessler hinweist: „Das Ideal des Sichheraushaltens etwa, so absichtslos es subjektiv gemeint sein konnte, fiel unweigerlich mit der Ideologie vom ‚österreichischen Menschen‘ zusammen, der bescheiden, friedlich, ehrlich und von den Zeitläuften unberührt geblieben sein soll.“ (S. 113) Damit konnte auf einfache Weise der nach dem Krieg einsetzenden österreichischen Verdrängung der NS-Zeit Vorschub geleistet werden, die das Land als unschuldiges Opfer der deutschen Nationalsozialisten sehen wollte und eigene Verschuldung abstritt.

Das Buch bringt eine Fülle von Material, von Texten und Bildern, es erhellt nicht nur das Leben des Schauspielers Meinrad, sondern auch das theatralische Umfeld in den 1930er Jahren und der Wiener Theater in der Nachkriegszeit. Den Abschluss bilden sehr nützliche Zusammenstellungen von Meinrads Filmrollen (Christian Cargnelli), seinen Theaterrollen (Agnes Kapias) und ein Verzeichnis seiner im Österreichischen Rundfunk gesendeten Fernsehauftritte und Interviews. Ein Register und eine kurze Vorstellung der Autorinnen und Autoren des Bandes sind selbstverständlich vorhanden.

Berichte

Romantik in abstrakten Kreisen. Zu Johann Nepomuk Nestroys *Lumpazivagabundus*

Was bewegt eine bildende Künstlerin zu einer Beschäftigung mit der Posse *Lumpazivagabundus*? Ich setzte mich mit diesem Stück in einem Grafik-Zyklus (umfasst 35 Tuschezeichnungen auf Papier) in abstrakter und figuraler Geste auseinander. Das Stück kann als zeitlose Auseinandersetzung mit der europäischen Romantik begriffen werden, die als Inbegriff der Suche nach Glück und Wohlstand gilt. Die Handlung des volkstümlichen Stücks lässt sich ohne weiteres in das heutige, „mythenfreie“ Leben übertragen. Mich reizte an dieser Zauberposse der Facettenreichtum der Handlungsebenen, welche ich in meine grafischen Arbeiten habe einfließen lassen. Gebeutelt vom Aberglauben und von moralischer Diskrepanz versuchen sich drei unterschiedliche Charaktere aus dem einfachen Volk mehr schlecht als recht durch ihr Leben zu manövrieren. Sie werden von moralischen Bedenken gequält und vom hoffnungslosen Glauben an übernatürliche Erscheinungen und an das Schicksal. Die Mystifizierung des Ursprünglichen findet sich noch heute.

Dieser Ursprungsgedanke ist eine philosophische Grundhaltung in vielen Theaterstücken Nestroys. Zwar skizziert Nestroy das





einfache Leben, doch er steigert es in eine opulente Mannigfaltigkeit der Sprache und eine schiere Unerschöpflichkeit von Sprachbildern. Die Zeitlosigkeit der „Droge“ Glück wird noch im gegenwärtigen Medienzeitalter greifbar. Wie ein scheinbar „böser Geist“, hier versinnbildlicht in der Figur Lumpazivagabundus, durchstreifen die menschlichen Sinne die Höhepunkte und Abgründe des eigenen Daseins. Kulturell gesehen könnte man behaupten, die Sehnsucht nach einem „Allheilmittel“ für die Welt (Welten) stellt für den Menschen immer eine unerreichbare Grundvision dar. Ob nun religiös eingekleidet, politisch versinnbildlicht

oder kulturell dargestellt: immer scheint das Wichtigste für den Menschen das Glück und das Streben nach Visionen zu bleiben. Dies ist sozusagen der Motor für die Herausbildung menschlicher Kultur. In meinem grafischen Zyklus zu dieser Thematik knüpfe ich direkt an Nestroys *Lumpazivagabundus* an. Die Irrungen und Wirrungen des Strebens nach Glück und Erkenntnis sind bleibende Ideale. Mit grotesken und figuralen Gesten versuche ich diese allgegenwärtige Lebensthematik dem Betrachter auf eine eindringliche und unspektakuläre Art zugänglich zu machen, und zwar in Form eines für die Renaissance typischen Bildformates, des Kreises. Ausgehend von Nestroy wird damit die Zeitlosigkeit der Thematik von Glück und Schicksal versinnbildlicht.

Katja Hochstein

Die Ausstellung „Lumpazivagabundus“ mit Arbeiten von Katja Hochstein war vom 25. Juli bis 31. August 2013 im Rathaus „Wasserturm“ in Leinefelde-Worbis (Thüringen) zu sehen.

Weitere Informationen zur Künstlerin und zu ihren Arbeiten auf www.katja-hochstein.de.

Nestroy-Soiree im Café Ramsauer in Bad Ischl

Im Rahmen einer gut besuchten Soiree im Café Ramsauer bot Kammerschauspieler PROF. GERHARD BALLUCH am 29. August 2013 eine Art „Best of Nestroy“ – eine Essenz aus dem Schaffen des Meisters mit biografischen Schmankerln.

Das Café Ramsauer war für diesen Abend unter dem Motto *„Herr Nestroy, noch ein Glas Wasser?!“* ein doppelt guter Rahmen – einerseits, weil's vom Ambiente her einfach passt, andererseits war Nestroy tatsächlich noch im Café Ramsauer, das es seit 1826 gibt, zu Gast.

GERHARD BALLUCH schlüpfte in die Rolle des grantelnden, sinnierenden Gastes J. N., jedoch im heutigen Erscheinungsbild mit Laptop auf dem Kaffeetaisch. Der Laptop forderte dann auch schon zu Beginn seine gebührende Aufmerksamkeit ein und streikte prompt, sodass der anwesende Mitgestalter des Abends, Ururgroßneffe DR. JOHANNES NESTROY, zur Hilfe schreiten und BALLUCH nochmals von vorn beginnen musste. Ist das schon ein „Nestroy'scher Moment“?

Johann Nestroy sitzt also anno 2013 im Café Ramsauer und googelt sich selbst im Internet. Er sinniert über (Aber-)Glaube, Liebe, Freiheit, Misstrauen und den Tod („Ich hör' schon das Gras wachsen, in das ich beißen werde.“), zertört über die Presse („Die Leut' von der Presse können mir gestohlen bleiben.“) und Zensur („Ein Zensor ist ein Mensch gewordener Bleistift [...] ein Krokodil.“), dazwischen gibt es Couplets wie z. B. aus dem *Zerrissenen* und natürlich am Schluss „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“. Bis auf die überleitenden Worte von GERHARD BALLUCH und JOHANNES NESTROY stammt jede Silbe aus der Feder Johann Nestroys – ein gelungen zusammengestelltes Kompendium vom *Zerrissenen* bis zur *Höllenangst*. Erfreulich war, dass es BALLUCH gelang, aus dem Nestroy'schen Fleckerlteppich einen homogenen, kurzweiligen Monolog auf die kleine Bühne zu bringen – und in Erinnerung zu rufen, welch wunderbar formulierte Zeilen Nestroy uns hinterlassen hat („Das ist der Senf für das alltägliche Rindfleisch des Lebens!“).

Die Veranstaltung stand unter der Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, die durch ihren Präsidenten Prof. Dr. Heinrich Kraus und durch den geschäftsführenden Vizepräsidenten Ministerialrat Karl Zimmer vertreten war, und wurde von der Sparkasse Bad Ischl unterstützt.



Internationaler Workshop „Adelstheater und Schlossbibliotheken (1770–1918)“ in Brünn

Das Adelstheater bzw. die Beschäftigung des Adels mit dem Theater im ‚bürgerlichen‘ 19. Jahrhundert stellt ein nur wenig untersuchtes Forschungsfeld dar. Die Bedeutung des Adels für die Theaterpflege nach der großen Zeit der italienischen Oper hat die Forschung bislang wenig interessiert. Dabei waren zahlreiche Adlige noch nach 1770, vielfach auch noch nach 1848 im privaten und/oder öffentlichen Bereich mit dem Theater verbunden. Im Rahmen eines internationalen Workshops zu „Adelstheater und Schlossbibliotheken (1770–1918)“ wurden am 17. September 2013 im Institut für Musikwissenschaft der Masaryk-Universität Brünn aktuelle Projekte zum Thema präsentiert und gemeinsame Perspektiven entwickelt. Organisiert wurde die von Matthias J. Pernerstorfer konzipierte und moderierte Veranstaltung vom Brünner Institut für Musikwissenschaft in Kooperation mit dem Don Juan Archiv Wien.

Die Gastgeberin Jana Perutková präsentierte zwei groß angelegte, bereits abgeschlossene Projekte zu Adelstheater und Opernpflege im frühen 18. Jahrhundert, die gleichsam als Vergleichsfolie für die späteren Entwicklungen dienen sollen: *Italienische Oper in Mähren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (2005–2007) und *Die Erforschung des Opernrepertoires in den böhmischen Ländern der Barockzeit* (2009–2011). Nachdem in diesen Projekten von Jana Perutková, Ondřej Macek, Vladimír Maňas und Jana Spáčilová die Aktivitäten der bedeutendsten Förderer der italienischen Oper – Kardinal Wolfgang Hannibal von Schrattenbach (1660–1738), Graf Johann Adam von Questenberg (1678–1752) und Graf Franz Anton von Rottal (1690–1762) – untersucht worden waren, wurde im Vorfeld des Workshops der Blick auf die zweite Kategorie von Kunst- und Opernliebhabern unter den Adligen gerichtet. Offenbar handelt es sich bei den Genannten nur um die herausragenden Protagonisten der Opernpflege in Mähren, die insgesamt ein viel breiteres Fundament besaß. Zu demselben Ergebnis kommt der als Projekt der Stiftung für die Kulturgeschichte in Mitteleuropa von Jana Spáčilová erarbeitete *Katalog der Libretti der italienischen Oper in Mitteleuropa in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, I: *Mähren*, denn dieser dokumentiert die weite Verbreitung der Libretti in den Schlossbibliotheken.¹

Die Brücke ins 19. Jahrhundert spannt Heinrich Wilhelm Graf von Haugwitz (1770–1842), passionierter Liebhaber der Kompositionen von Christoph Willibald Gluck (1714–1784) und Übersetzer der Libretti fast aller Oratorien von Georg Friedrich Händel (1685–1759). Mit seinem Kunstgeschmack steht er in der barocken Tradition, gleichzeitig ist er aber als erfolgreicher Unter-

1 Dieser Sachverhalt könnte auch das auffallend häufige Vorhandensein von – auch deutschsprachigen – Ariendrucke in den Schlossbibliotheken Böhmens und Mährens, aber auch im angrenzenden Österreich (z. B. in der Bibliothek der Grafen Abensperg und Traun in Maissau, heute Teil der „Harvard Collection“) erklären.

nehmer (Textilmanufaktur) jenen innovativen Adligen zuzuzählen, die ab den 1770er Jahren wirtschaftliches und künstlerisches Engagement verbinden; als weitere Beispiele seien Johann Rudolph Graf Chotek (1748–1824), Christian Philipp Graf Clam-Gallas (1748–1805) und Johann Nepomuk Graf Clary-Aldringen (1754–1826) genannt.

Angesichts dieser Mäzene und Dilettanten, die aufklärerischen Ideen gegenüber aufgeschlossen sind und im wirtschaftlichen Bereich reüssieren, stellt sich die Frage nach der Tauglichkeit des Oppositionspaares ‚adlig‘ vs. ‚bürgerlich‘ und seiner Implikationen: Barock, italienische Oper/französisches Drama, feudales Denken vs. Aufklärung, deutsches Drama, wirtschaftliches Denken. Gerade diese Vertreter eines ‚modernen‘, fortschrittsoffenen Feudalismus zeigen die Notwendigkeit, eine unter Historikern aktuell geführte Diskussion über den Adel im 19. Jahrhundert auch für die Theatergeschichte fruchtbar zu machen.

Die Forschungen von Jitka Pavlišová vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Olmütz können die Grundlage für eine solche Unterscheidung bilden: Einerseits arbeitet sie an einer Topografie der Schlosstheater in Böhmen und Mähren, andererseits schreibt sie die Geschichte eines Schlosstheaters, nämlich jenes in Lissitz (Lysice) im 19. Jahrhundert, für welches u. a. eine umfangreiche Theaterchronik erhalten ist, die für mehrere Jahrzehnte sämtliche Personen nachweist, die auf dieser Bühne gespielt haben. Dadurch lässt sich ein weit ausgreifendes Netz von involvierten Adligen nachzeichnen (d. h. das Interesse am Theater hängt in Lissitz nicht nur an Einzelpersonlichkeiten, obwohl es ihrer Initiativen freilich bedarf).

Könnte darauf aufbauend die Erstellung einer Typologie der unterschiedlichen Zugänge von Adligen zum Theater gelingen, wäre viel gewonnen: Wo weisen die Schlossbibliotheken und -archive auf eine Dramenlektüre bzw. Theaterpflege hin? Auf welchen Schlössern gab/gibt es wann eigene Theatergebäude? Wo und wann wurden bestehende Säle adaptiert? Wo wurde was im Rahmen der Kindererziehung gespielt? Wo diente das Spiel welcher Stücke als private Unterhaltung? Wo und in welcher Form präsentierten Adlige sich bzw. ihr Theater einem breiteren Publikum? Als Argument dafür: Wo wurden Theaterzettel gedruckt? Welche Adligen holten Schauspielerinnen und Schauspieler von welchen Theatern auf ihre Schlössern? Welche engagierten sich auch außerhalb ihrer Schlösser für das professionelle Theater? Welche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Stadtpalais als Ort kultureller Betätigung? Welchen Einfluss hatten welche städtischen Bühnen auf das Repertoire? Diese Fragen wurden ausführlich diskutiert, wobei die Beiträge des Historikers Jiří Dufka von der Mährischen Landesbibliothek in Brünn die Wichtigkeit eines interdisziplinären Austausches besonders deutlich werden ließen.

Lissitz blieb in der Folge Thema, war doch Marie von Ebner-Eschenbach als geborene Gräfin Dubsky (1830–1916) mit der dortigen Linie der Dubskys verwandt. Mit Ebner-Eschenbach beschäftigten sich Eleonora Jeřábková vom

Mährischen Landesmuseum in Brünn, Jiří Munzar vom Institut für Germanistik in Brünn sowie Ulrike Tanzer vom Fachbereich Germanistik in Salzburg. Jeřábková und Munzar ging es in erster Linie um Fragen des kulturellen Erbes und seiner Bewahrung im Zusammenhang mit der Schaffung von ‚Gedenkstätten‘. Das Geburtsschloss der Ebner-Eschenbach, Zdislawitz (Troubky-Zdislavice), ist gegenwärtig in einem schlechten Zustand, weshalb an Konzepten für eine Revitalisierung des Gebäudes gearbeitet wird. In Lissitz selbst ist zum Gedenken an die Dichterin eine kleine Ausstellung eingerichtet worden. Ob Marie von Ebner-Eschenbach als Werbeträgerin für breiten Tourismus gewinnbringend eingesetzt werden kann, wird sich zeigen, im Dienste der Erhaltung der beiden Schlösser ist dem Vorhaben jeder Erfolg zu wünschen.

Ulrike Tanzer bringt derzeit ihre Edition des Briefwechsels Marie von Ebner-Eschenbach – Josephine von Knorr (1827–1908) aus den Jahren 1851 bis 1908 zur Drucklegung und erschließt damit umfangreiches, bislang unbekanntes Material. Die jahrzehntelang gepflegte Korrespondenz zwischen Ebner-Eschenbach und der anfangs als Vorbild verehrten Freundin, dann im Literaturbetrieb ‚überholten‘ Lyrikerin und Übersetzerin erscheint im Zusammenhang mit dem Thema des Workshops in zweierlei Hinsicht von Interesse: Erstens illustrieren die frühen Briefe die Lebenswelt der mährischen Adligen, ihre Reisen und Kontakte, die Formen ihrer Unterhaltung usw. und werden so zu einem kulturgeschichtlich aufschlussreichen Dokument. Zweitens zeigen sie, dass Ebner-Eschenbach die Kunstpflege im adlig-privaten Bereich zwar kannte, ihr Anspruch aber ein völlig anderer gewesen ist. Ihr ging es nicht allein um das Schreiben von Stücken, sie wollte auf den großen Bühnen gespielt und von der Kritik anerkannt werden. Darin unterscheidet sie sich von anderen weiblichen Adligen, die im 19. Jahrhundert auf ihren Schlössern privat Bücher sammelten, lasen und Theater spielten. Doch gerade ihr Bemühen, als Frau in der literarischen Öffentlichkeit Erfolg zu haben, brachte der Ebner-Eschenbach massive Anfeindungen ein.

Behandelten die genannten Forscherinnen und Forscher sämtlich Projekte zu Adelsfamilien in den böhmischen Ländern, stellte Christian Neuhuber vom Institut für Germanistik in Graz die im Oberösterreichischen Landesarchiv erhaltenen Materialien zum Mühlviertler Schloss Weinberg vor, das 25 km südlich der böhmischen Grenze liegt. Wenngleich die Dokumente nur bruchstückhaft überliefert sind, so belegen sie, dass die Reichsgrafen von Thürrheim von 1650 bis ins frühe 18. Jahrhundert reges Interesse am Theater hatten und dass es um 1700 in ihrem Schloss Aufführungen gab. Im Kontext der Erforschung adeliger Netzwerke wies Neuhuber auf den Quellenwert von Teilnehmerlisten an „Wirtschaften“, Schlittenfahrten und vergleichbaren Veranstaltungen hin.

Der Workshop zeigte das hohe Niveau, auf dem in Tschechien theaterhistorische Forschung (unter Beteiligung besonders der Musikwissenschaft) betrieben wird, und die Effizienz, mit der die Projekte zur Publikation gebracht werden. Die Voraussetzungen für weitere Untersuchungen zum Adelstheater

sind in Tschechien relativ günstig, denn die Schlösser standen in der Zeit des Kommunismus unter staatlicher Verwaltung, die Bibliotheken waren vor Veräußerung sicher, und an der Erschließung der Bibliotheken und Archive wurde zentral gearbeitet. Dass in Österreich die Schlosstheater – besonders des 19. Jahrhunderts – kaum erforscht sind, mag dadurch begründet sein, dass hier die Schlossbibliotheken oftmals den Besitzer wechselten bzw. als Privatbesitz der Wissenschaft verschlossen blieben. Zudem entzog in Österreich die Fokussierung auf die Haupt- und Residenzstadt Wien und das Theater bei Hofe die Schlösser der Provinz weitgehend dem Blick. Es bleibt zu hoffen, dass vom Beispiel der mährischen Kolleginnen und Kollegen ein kräftiger Impuls für die österreichische Schlosstheaterforschung ausgeht.

Matthias J. Pernerstorfer

Konzertabend des Musikvereins Symphonia mit Nestroy und Offenbach

Am 28. November 2013 fand im Haus der Begegnung in Rudolfsheim-Fünfhaus ein Konzert des Musikvereins Symphonia statt, das der „Zusammenarbeit“ Johann Nestroys und Jacques Offenbachs gewidmet war: Unter der musikalischen Leitung von Christian Pollack, der auch für die Conférence verantwortlich zeichnete, gab es Szenen aus *Orpheus in der Unterwelt* und aus *Häuptling Abendwind*. Gesangssolisten waren Melanie Wurzer, Dominik Söns und Manfred Schwaiger.

Christian Pollack skizzierte in seiner Begrüßung, wie es zur „Einführung“ von Offenbachs Operetten in Wien kam und welche Rolle in diesem Zusammenhang Johann Nestroy, Karl Treumann und Carl Binder spielten. Der erste Teil des Konzerts brachte sodann die *Orpheus*-Ouvertüre in der Binder'schen Fassung sowie sieben Gesangsnummern aus *Orpheus* (Nestroy hatte in der Wiener Einstudierung bekanntlich den Jupiter gegeben); die vom dirigierenden Conférencier präsentierten Überleitungen stellten die Handlungszusammenhänge her.

Der zweite Teil des Konzerts war der „indianischen Faschings-Burleske“ *Häuptling Abendwind* gewidmet, Nestroys Adaption von *Vent du soir*, die als sein letztes Stück 1862 am Treumann-Theater herauskam. Zur Aufführungsgeschichte führte Christian Pollack aus: „Man hat in neuerer Zeit versucht, der Offenbach'schen Partitur den Nestroy-Text zu unterlegen, was leider unter Einflickung zusätzlicher Silben ein unbefriedigendes Unterfangen blieb. Ich habe versucht, die Originalgestalt wiederherzustellen, um sie mit der originalen Orchesterbesetzung, die bestimmt seit Nestroys Zeiten nicht mehr in Wien gespielt wurde, Ihnen in Ausschnitten zu Gehör zu bringen. Die Wiener Volksoper spielte es letztes Jahr nur mit einer Combo. Was wir heute hier aufführen, ist ein Experiment. Ob es glückt – wir werden sehen.“ Orchester und Solisten boten dem Publikum nun die exotisch wirkende Ouvertüre aus *Häuptling Abendwind*, die Romanze der Atala, Couplet und Duett Atala / Arthur sowie das Terzett der beiden mit Abendwind.

Christian Pollack verabschiedete das Publikum mit dem Hinweis auf ein Konzert mit Nestroy-Couplets, das unter dem Titel „Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang“ am 22. Mai 2014 stattfinden wird.

Christian Pollack / Marion Linhardt

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2013–März 2014

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Burgtheater)

Der Talisman (Akademietheater)

NESTROY-KOMITEE SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

40. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2014

Grenzüberschreitungen

Dienstag, 1. Juli: Anreise nach A – 2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloss Altkettenhof), Schloßstr. 7 (Tagungsbüro im Gästehaus: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloss Rothmühle, Rothmühlstr.

Aufführung 42. Nestroy-Spiele:

Kräbwinkel – Ein „Freiheits-Event“ (Regie: Peter Gruber)

Mittwoch, 2. Juli

9.00 Begrüßung und Einführung

9.30 Sabine Coelsch-Foisner (Salzburg, A): Shakespeare und das Wiener Volkstheater am Beispiel von Raimunds Zaubermärchen

Pause

10.40 Peter Meilaender (Houghton, USA): „Die Grenzen der Freiheit“ / „Freedom and its Boundaries“

11.20 *Kräbwinkel* – Ein „Freiheits-Event“ –
DISKUSSIONSRUNDE ÜBER STÜCK UND AUFFÜHRUNG
Moderation: Johann Hüttner (Wien, A)

Mittagspause

15.00 Andrea Sommer-Mathis (Wien, A), Christopher F. Laferl (Salzburg, A): Zum Einfluss des spanischen Theaters auf das Wiener Volkstheater

15.40 Fanny Platelle (Clermond-Ferrand, F): Der Einfluss des französischen lyrischen Theaters des 18. Jahrhunderts auf die Bühnenwerke Adolf Bäuerles und Karl Meisls aus den 1820er Jahren

Pause

16.40 David Jan Krych (Wien, A): „Du halb entmenschetes Thier! Du halbverthierter Mensch!“ Theaterhistoriographische Überlegungen zum Verhältnis von Tier und Mensch in *Der Affe und der Bräutigam*

17.20 Toni Bernhart (Berlin, D): Griseldis und Hirlanda auf ihrem Weg nach Tirol. Tiroler Volksschauspiele des 18. Jahrhunderts im Kontext der europäischen Literaturen

19.00 Andreas Schmitz (Wien, A): Eine Exkursion nach Karl Valentin hin. Ohne Musik und kleine Trommel

Donnerstag, 3. Juli

9.00 DISKUSSIONSRUNDE:

SCHMERZLICHE GRENZEN: KOMIK UND ERNST IM DRAMA UND IM VOLKSTHEATER
Statement und Moderation: Walter Pape (Köln, D)

Pause

- 10.30 Fred Walla (Newcastle, AUS): Ferdinand Raimunds Selbstbeschimpfungen <Kurzbeitrag>
 10.50 Johann Sonnleitner (Wien, A): Possen am Burg- und Kärntnertortheater. Dramatische Transgressionen in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts
 11.30 Barbara Tumfart (Wien, A): Zensurbuch versus Manuskriptdruck: eine strategische Möglichkeit der Umgehung von Zensurvorschriften?

Mittagspause

- 15.00 Wien: Café Griensteidl, Karl-Kraus-Saal
40 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft
 Gerald Stieg (Paris, F): „Ich bleibe meinem Nestroy“. Der „Nestbeschmutzer“ als Ikone der österreichischen Identität?
 Diskussionsrunde: Missverstehende „Nachwelt“ (Kraus) – „Fortschritt“ der Forschung?
 Moderation: Julia Danielczyk (Wien, A)

Freitag, 4. Juli

- 9.00 DISKUSSIONSRUNDE:
 NESTROY IN DER ANTISEMITISMUS-FALLE? – ODER: WAS DARF DIE PARODIE?
 Eine Diskussion mit Ausgangspunkt *Judith und Holofernes*
 Leitung: Martin Stern (Basel, CH)

Pause

- 10.40 Maria Piok (Innsbruck, A): „Andern gfallt das Singen wällisch blos“ – Nestroy und die fremden Liedtexte
 11.20 Oswald Panagl (Salzburg, A): „Gestutzte orecchi – Zani kani“. Hybride Sprachmuster und Wortverbindungen als „poetische Lizenzen“ in Nestroys Dichterjargon

Mittagspause

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE

- 14.30 Rudolf Muhs (London, GB): Viktorianische Stimmen zu Nestroy und seinem Werk
 15.00 Marc Lachenay (Valenciennes, F): Nestroy und Courteline: Unerwartete Wahlverwandtschaften?
 15.30 Oliver Pfau (St. Petersburg, RUS): Nestroy in Russland

Pause

- 16.20 Magdalena Maria Bachmann (Innsbruck, A): Nestroy in „Nature“? Ein Fall von grenzüberschreitender Rezeption
 16.50 Jozef Tancer (Bratislava, SK): Die Donaufahrt des 19. Jahrhunderts als Reise- und Schreibpraxis
 17.20 Matthias Pernerstorfer (Wien, A): Die Wiener Vorstadtdramatik und die Theaterpflege des Adels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

- 18.00 *Resümee und Ausblick*

Samstag, 5. Juli Abreise