

NESTROYANA

34. Jahrgang 2014 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

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

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

Erklärung über die grundlegende Richtung des periodischen Mediums:
Die Zeitschrift veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten über das Altwiener Volkstheater
und im Besonderen über das Werk und die Person Johann Nestroys und berichtet über die
Tätigkeit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

Abonnements laufen ganzjährig und müssen eingeschrieben einen Monat vor Ablauf abbestellt
werden, sonst erfolgen nach Usancen im Zeitungswesen Weiterlieferung und -verrechnung.

Siglen

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

34. Jahrgang 2014 – Heft 3/4

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

ISBN 978-3-99012-181-8 Hollitzer Wissenschaftsverlag, pdf
ISBN 978-3-99012-182-5 Hollitzer Wissenschaftsverlag, epub
Erschienen 2014 bei Verlagsgbüro Mag. Johann Lehner – www.verlag-lehner.at
A-1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at
in Verlagsgkooperation mit HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien – www.hollitzer.at
(e-book Ausgabe)
Alle Rechte vorbehalten

INHALT

Matthias Schleifer: Anlässlich des 90. Geburtstages und des 20. Todestages von Paul Feyerabend: Feyerabend und Nestroy	125
Oskar Pausch: Wiener Polizeiakte: Ferdinand Eberl/Carl Marinelli, Theodor Berling, Ignaz Franz Castelli	127
Oskar Pausch: Ambulantes Theater durch vier Generationen. Die Familie Siege	141
Norbert Bachleitner: Condottieri, Birnenperücken, Finanzblasen, Napoleon. In Österreich verbotene französische Theaterstücke rund um Nestroy	160
W. Edgar Yates: Gustav Ritter von Franck als Rezensent im Jahr 1845.....	175

BUCHBESPRECHUNGEN

Volker Klotz, Andreas Mahler, Roland Müller, Wolfram Nitsch, Hanspeter Plocher: <i>Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute</i> (Herbert Herzmann)	181
Matthias Manksy: <i>Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter</i> (Katrin Dennerlein)	185
Ferdinand Raimund: <i>Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe</i> . Bd. 1: <i>Der Barometermacher auf der Zauberinsel. Der Diamant des Geisterkönigs</i> , hg. von Jürgen Hein und Walter Obermaier (Roman Lach)	191
<i>Les relations de Johann Nestroy avec la France</i> , hg. von Irène Cagneau und Marc Lacheney (Ulrike Längle)	198
Regina Standún: <i>Das österreichische und irische ländliche Volksstück des 20. Jahrhunderts als Ausdruck nationaler Selbstdarstellung auf der Bühne: Ein Vergleich</i> (Sigurd Paul Scheichl)	201

BERICHTE

Hilde Sochor – zum 90. Geburtstag (Horst Heinz Vostrovsky)	204
Feierliche Enthüllung einer Tafel anlässlich der vor 180 Jahren stattgefundenen Uraufführung von Ferdinand Raimunds <i>Der Verschwender</i> (18. Februar 1834) und Verleihung der Ferdinand-Raimund-Ehrenmedaille an Karl Zimmer zu seinem 70. Geburtstag (Hubert Christian Ehalt)	205
Buchpräsentation in der Musiksammlung der Wienbibliothek: Band 1 der <i>Historisch-kritischen Ausgabe</i> der Werke Ferdinand Raimunds (Matthias Manksy)	209
Mit Pauke und Trompete: Couplets von Johann Nestroy (Friedrich Walla)	211
Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl 2014 (Walter Obermaier) ..	211
Im Kabarettisten-Himmel. Zur Symbolik des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Bad Ischl 2014 für Michael Niavarani (Gerold Schodterer).....	214
Internationale Nestroy-Gespräche 2014 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein) ..	216
40 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft (Walter Obermaier)	221

In memoriam Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek (1937–2014) (Erich Wolfgang Partsch / Walter Obermaier)	223
Nachruf auf Karlheinz Hackl (Robert Meyer).....	225
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe.....	227
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2014	228
Ankündigung (Call for Papers) 41. Internationale Nestroy-Gespräche 2015.	229
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 34. Jahrgangs	230



Die Internationale Nestroy-Gesellschaft feiert ihr 40-jähriges Bestehen
(im Bild: Internationale Nestroy-Gespräche in Schwechat 2010)

Matthias Schleifer

Anlässlich des 90. Geburtstages und des 20. Todestages von Paul Feyerabend: Feyerabend und Nestroy¹

In seiner Autobiografie *Zeitverschwendung* formulierte der Philosoph Paul Feyerabend (1924–1994):

Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß ich den Komödiendichter Johann Nestroy bewundere. Seine Couplets, Monologe und Stücke beschreiben völlig alltägliche Situationen, aber er stellt sie leicht verschoben dar. Das erregt Gelächter, was wiederum eine ziemlich alltägliche, „normale“ Erscheinung ist. Das Interessante dabei ist, daß bei Nestroy die normalen Begebenheiten allmählich in einen düsteren Zusammenhang übergehen. Extrem einfache Mittel (wie der Wechsel vom Dialekt ins Hochdeutsche und zurück) werden benutzt, um Verstellung, Täuschung und vielleicht die grundsätzliche Unehrllichkeit der ganzen Welt darzustellen. Ich habe fast alle Stücke von Nestroy gelesen, und zwar mehrfach, und ich habe viele Aufführungen gesehen. Ich habe immer gedacht, daß ich dabei ein spezielles Phänomen wahrnehme, das ich auch auf die wissenschaftliche Fachsprache anwenden könnte. Karl Kraus hat dieses Phänomen benutzt, um die beginnende Bestialität hinter einer Anzeige, einem Zeitungsartikel oder einem tiefen Gedanken zu zeigen. Wie Austin forderte er die Leute auf, Wort für Wort zu lesen, was sie vor sich hatten. Anders als Austin entdeckte er nicht nur Unsinn, sondern auch Unmenschlichkeit.

Auf ähnliche Weise brachten die Dadaisten erhabene, aber inhumane Gedanken zurück auf die Erde und noch weiter in die Abwasserkanäle, aus denen sie aufgetaucht waren. [...] Nach dem Vorbild Nestroys und der Dadaisten vermied ich es, eine Auffassung intellektuell darzustellen, und benutzte statt dessen gewöhnliche Redewendungen und die Sprache des Showbusiness und der Boulevardpresse.²

Egon Friedell und Paul Feyerabend scheint mir die Einordnung Nestroys zwischen Satire und Humor zu verbinden – ob es üblich ist, Nestroy „Humor“ zuzuschreiben, wie Feyerabend es tut, und ihn damit noch enger mit den Dadaisten zu verbinden, wie Feyerabend sie sieht, das weiß ich nicht. Im Übrigen schätzen Friedell und Feyerabend beispielsweise Ernst Mach und den Natur-

1 Vgl. Matthias Schleifer, 'Im Zeichen des Ypsilons – zur Nestroyrezeption Paul Feyerabends', Vortrag bei den 39. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2013 in Schwechat.

2 Paul Feyerabend, *Zeitverschwendung*, Frankfurt a. M. ³1995, S. 194 f.

forscher Goethe; sie stehen der Astrologie und dem großzügigen Gebrauch vorfindlichen Kulturguts tolerant gegenüber. Und Feyerabends Buchtitel *Wissenschaft als Kunst*³ ist auch der Titel einer kurzen Betrachtung Friedells von 1918, in der die „tiefe Relativität alles menschlichen Denkens“⁴ konstatiert wird.

Wie tief Feyerabends Beziehung zu Nestroy ging, aber auch ihre Grenze, zeigt die Bemerkung in seinem Nachwort zu seinem späten Dialog *Platonische Phantasien*: philosophisch sei dieser Text, der an Platons Dialogen orientiert ist und sich als „Drama“ auffassen ließe, „nur in einem sehr allgemeinen, nicht fachspezifischen Sinn zu nennen. Man könnte ihn sogar als dekonstruktivistisch bezeichnen, obwohl mein Vorbild eher Nestroy (in der Interpretation durch Karl Kraus) als Derrida war.“⁵ Auf eine direkte Nachahmung Nestroys lässt sich der „Dramatiker“ Feyerabend aber doch nicht ein. Früher hatte er einmal geschrieben, ihm sei eine Zeitlang ein Ideentheater im Sinne Brechts und Piscators vorgeschwebt, von Nestroy war in diesem Zusammenhang nicht die Rede.

3 Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M. 1984.

4 Egon Friedell, *Abschaffung des Genies. Essays von 1905 bis 1918*, hg. von Heribert Illig, Zürich 1985, S. 242–246, hier S. 242.

5 Paul K. Feyerabend, *Die Torheit der Philosophen. Dialoge über die Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1997, S. 151.

Oskar Pausch

Wiener Polizeiakte:

Ferdinand Eberl/Carl Marinelli, Theodor Berling, Ignaz Franz Castelli¹

1. Vorbemerkung

Bei meiner Bearbeitung des Nachlasses Siege im Österreichischen Theatermuseum tauchten einige „Irrläufer“ auf: die Petition eines Braumeisters an den Stadtmagistrat Olmütz vom 7. Oktober 1791 und sechs Fotos von Theaterzetteln der Prager Gesellschaft Johann Josef Brunians aus dem „Theater vor dem schwarzen Thore“ in Dresden vom Juni bis September 1777, u. a. mit Joseph Haydns *Der krumme Teufel*. Außerdem fand ich Kopien von bisher unbekannten Polizeiakten.

Die hier vorgestellten Schriftstücke sind Kopien, deren Originale verloren sind, vermutlich als Opfer des Wiener Justizpalastbrandes 1927.² Ein Zusammenhang mit dem großen Theaterforscher Karl Glossy konnte sofort angenommen werden, und tatsächlich fand ich in seinem im Österreichischen Theatermuseum verwahrten Nachlass Gegenstücke des Kopisten unserer Berling- und Castelli-Dokumente, z. B. den Gesellschaftsvertrag der Hoftheater von 1806 oder einen Polizeiakt von 1830 über mögliche Gefahren durch den Tiroler Politiker und Schriftsteller Josef von Hormayr mit der Reaktion des Kaisers. Unser erstes Blatt von 1789 aber könnte sogar von Karl Glossy geschrieben worden sein.

Wie und wann die fremden Akten in den Fonds Siege gelangten, dessen Aufarbeitung soeben beendet werden konnte, ist nicht mehr zu klären. Joseph Gregor übernahm die Dokumente der Familie Siege zwischen 1928 und 1932, ich habe die Materialien um 1980 in einem entlegenen Magazin der Hofburg wieder „gefunden“. Sie waren ohne Hinweise in braunes Packpapier verschnürt, vielleicht noch so, wie sie im Rahmen der Kriegsbergungen paketi-
ert

1 Anmerkung der Schriftleitung: Bei diesem und dem darauf folgenden Beitrag handelt es sich um nachgelassene Entwürfe Oskar Pauschs. Oskar Pausch ist im Frühjahr 2013 verstorben, und es ist der Schriftleitung der *Nestroyana* und dem Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft ein Anliegen, seine Arbeit postum der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel und Dr. Lydia Gröbl haben es der Schriftleitung ermöglicht, Pauschs Materialien anhand der Bestände des Österreichischen Theatermuseums zu bearbeiten; dafür sei ihnen herzlich gedankt. Es muss zukünftiger Forschung vorbehalten bleiben, sich eingehend mit den von Pausch präsentierten Materialien zu befassen.

2 Für freundliche Hilfe bei den Recherchen dankt der Autor Frau Mag. Irmgard Panzerl (Haus-, Hof- und Staatsarchiv) sowie Frau Mag. Elisabeth Loinig (Niederösterreichisches Landesarchiv).

worden waren. Das Material wurde sofort in geeignete Schachteln eingelegt. Damals wurden im Rahmen eines vom zuständigen Ministerium subsidierten „Akademikertrainings“ auch andere Legate auf diese Weise von jungen Universitätsabsolventinnen/-absolventen gesichert, wobei – bei der Masse an Material und einer gelegentlich lockeren Art der Lagerung – vielleicht einige fremde Dokumente „mitgegangen“ sein könnten.

Zwei Bleistifthinweise machen wahrscheinlich, dass die Stücke für den ersten Band der Theatergeschichte Wiens von 1915 gebraucht worden sind, in der unser Material von Glossy indirekt zitiert wird. Daher wurden die im Folgenden edierten Spitzelprotokolle guten Gewissens in den Nachlass Karl Glossy zurückgelegt (Schachtel Glossy 6, E 614). Übrigens dürfte auch Franz Hadamowsky zumindest die Akten zu Theodor Berling gekannt³ und gekennzeichnet haben. Das gibt aber keinen zeitlichen Anhaltspunkt, weil Hadamowsky nach eigenen Aussagen schon in den 1920er Jahren einschlägig und auch im Auftrag Karl Glossys gearbeitet hat.

Es war nie eine Frage, die vorliegenden Dokumente im Volltext zu präsentieren: denn nur so und anders als im Regest lässt sich der Zeitgeist spiegeln, bei den vorliegenden Akten sogar paradigmatisch. Dazu werden bisher nur punktuell bekannte theaterhistorische Fakten abgerundet. Vor allem aber wollen die Polizeiquellen mit Nachdruck auf den im Österreichischen Theatermuseum schlummernden Fonds Karl Glossy aufmerksam machen.

2. Der Akt Marinelli/Eberl

Die vorliegende Kopie ist ein mit Tinte in einer Schrift des frühen 20. Jahrhunderts beidseitig voll beschriebenes Papierblatt 21,5 x 18 cm. Der Text ist das zusammenfassende Polizeiprotokoll der Turbulenzen im Leopoldstädter Theater nach den Aufführungen von Ferdinand Eberls *Kasperl der Mandolettkrämer* (1787) und vor allem von *Das listige Stubenmädchen oder Der Betrug von Hinten* (1789), die in ihren wesentlichen Einzelheiten bereits Karl Glossy und Wolfgang Mika bekanntgemacht haben.⁴

Unser Polizeiakt indes erklärt präzise die Abfolge, Art und Herkunft des inkriminierten Extempores, den Verlauf der polizeilichen Ermittlungen und Marinellis rechtliches Einschreiten um Genugtuung, über dessen Verlauf wir leider nichts wissen. Das Dokument lässt auch an die theaterhistorischen Folgen denken. Ferdinand Eberl musste das Leopoldstädter Theater verlassen, sein wei-

3 Vgl. Karl Goedeke, *Grundriss der Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 11, 2, Berlin 1953, S. 29.

4 Vgl. Karl Glossy, „Zur Geschichte der Theater Wiens I“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 25 (1915), S. 34 f. und S. 282. Am ausführlichsten Wolfgang Mika, *Dramaturgische Strukturprotokolle durchgeführt am Werk des Wiener Volkesdramatikers Ferdinand Eberl*, Diss. masch. Univ. Wien 1967, v. a. Bl. 447, 452 f., 460–464.

teres Curriculum nahm einen tragischen Verlauf, der in der älteren Forschung seine Beurteilung als Künstler und Vertreter der Kasperliade verdunkelt hat.⁵

G 25 Nr 7697 ex 1789⁶

Das erzbischöf[liche] Consist[orium] macht unterm 28. März 1789 an die n[ieder]ö[sterreichische] Reg[ierung] die Anz[eige] über Sittenlosigkeit bei⁷ Aufführung der Schauspiele auf der Bühne in der Leopoldst[adt]. Die Anklage sagt: „das 6te Stück des Krit[ischen] Th[eater] Journals führt wider das Verderbnis der Sitten eine klägliche Stim[m]e: sie fordert den Staat auf dem Unheile zu steuern. Die Schaubühne in der Leop[oldstadt] soll ungeachtet der Schärfe der Zensur, ungeacht [sic] der Wachsamkeit der Polizei, die Sittlichkeit vergiften u[nd] beschmutzen, auch die Religion in ihren Dienern beschimpfen, ihre heiligen Handlungen verdächtig machen. — — — —⁸ Bitte vorzutragen, das unsittliche Haus den Augen des Publikums zu verban[n]en, diese Bühne auf jene Schranken zurückzuführen, welche ihr zur Sittlichkeit zur Verehrung der Rel[igion] u[nd] deren Dienern ausgezeichnet sind“ (unterschrieben ist Edmundus Epper [?]) Der Anklage lag der Vorwurf zu Grunde, daß bei der Aufführ[un]g des Stückes „das lästige Stubenmädchen“ unanständige Ausdrücke vorgetragen worden seien u[nd] zwar in Folgendem: „Ja, sehen Sie, ich habe auch vielerlei Ausgaben dabei⁹: erstlich muß ich meinem Beichtvater wenigstens 12 Dukaten geben, daß er mich wieder absolvirt, denn ich kan[n] nicht lange was auf meinem Gewissen haben[.]“

Ignaz Sartory, der die erwähnten Worte gesprochen haben soll, unterm 11/4. 1789 verhört, erklärt unter seinem Eide diese Worte nicht gebraucht zu haben daß er seine Rolle überhaupt so gespielt hat, wie sie ihm von Marinelli übergeben u[nd] von der Censur approbirt worden. Von drei bei der Aufführung des Stückes anwesenden Com[m]issären behauptet einer trotzdem die angeworfene Stelle gehört zu haben[.]

Marinelli ebenfalls zu Protokoll vernom[m]en (am 11/4. 1789) erklärt, daß nur durch einen Verstoß die anstössige Stelle gebraucht worden sei u[nd] diese Unzuköm[m]lichkeit nie wieder stattfinden solle, er werde sich in acht nehmen, habe übrigens auch in diesem Falle keine schlechte Absicht gehabt, wie sie ihm von der Kritik unterschoben wird.

Marinelli wird daher mit einem Pönale von 12 [Gulden] bestraft u[nd] ihm insbesondere aufgetragen, „daß nicht nur die in Frage stehende anstössige Stelle bei fernerer Aufführung des betreffenden Stückes ganz

5 Ebd., S. 439.

6 Mit Bleistiftnotiz „zu 1802, Seite 35“, vielleicht Verweis von Glossy selbst auf seine Theatergeschichte Wiens (Anm. 4).

7 Sämtliche folgenden Unterstreichungen mit Bleistift.

8 Hier hat der Kopist offensichtlich originalen Text ausgelassen.

9 Dazu mit Tinte: „(falsches Testament)“.

wegzulassen kom[m]e, sondern auch derselbe zur Vermeidung schärferer Ahndung für die Zukunft sich die richtige Beobachtung der Censurgesetze auf seiner Bühne angelegen zu halten u[nd] hauptsächlich darauf zu wachen habe, daß in den Rollen nichts eingeschaltet werde, was nicht in dem censurirten, vidirten Exemplare enthalten ist.“ (11/4. 1789)

Marinelli von mehreren Seiten wegen Aufführung des in Rede stehenden Stückes in Schmähchriften angegriffen, bittet in einer an die n[jeder]ö[sterreichische] Landesreg[ierung] gericht[eten] Eingabe „um gnädigsten Schutz u[nd] Genugthuung gegen die Verfasser der Schmähchriften: ‚das kritische Theaterjournal‘ 6tes Stück u[nd] ‚Bitte an die Damen Wien’s das Leopoldstädter [sic] betreffend“ – aufgrund der erstens durch „Eberls abgedrungene Antwort“ widerlegt, die 2ten[s] entstanden, weil M[arinelli] dem Verfasser derselben nicht mit Geld unter die Arme greifen wollte. M[arinelli] sieht sich genötigt gegen diese mutwilligen Zungen, die ihn in seiner Ehre u[nd] seinem öffentl[ichen] Kredit angreifen, Gerechtigkeit u[nd] Genugthuung von der h[ohen] Landesstelle zu erbitten. Er, der durch 12 J[ahre] ohne irgend den geringsten Conflict mit der vorgesetzten Stelle sein Theater leite, dessen Bestreben es ist, die Pflichten des ehrlichen Man[n]es u[nd] Bürgers nicht dem Scheine nach, sondern in der Tat zu erfüllen, muß jetzt solche Beleidigung, Kränkung erfahren. „Möge mir die h[oh]e L[an]d[e]sreg[ierung] gegen die so gefährl[ichen] Broschürensreiber Genugth[uung] u[nd] Schutz ange-deihen lassen u[nd] zur Herstell[un]g m[einer] gekränkten Ehre verordnen, daß diese Schmähschriften noch vor Eröff[nu]ng meines Schauspielhauses nach Ostern von Amts wegen durch den Druck auf meine Kosten in öffentlicher Zeit[un]g widerrufen werden“ – – – 6/4. 1789

Marinelli mp.

3. Das Aktenkonvolut Berling

Die nachfolgenden drei Spitzelakte, die alle den „Scribler“ Theodor Berling betreffen, sind mit Tinte und in Kurrentschrift wohl des frühen 20. Jahrhunderts auf insgesamt vier Bogen, Blattmaß 34 x 20,9 cm, zu je vier Seiten geschrieben. Die Texte sind hier chronologisch angeordnet, die beiden ersten von 1822 und 1823 wurden 1824 unter einer Eingangsnummer abgelegt, dem dritten mit einer späteren Zahl aus dem gleichen Jahr fehlt eine weitere Datierung. Wie bereits erwähnt, dürfte Franz Hadamowsky die Papiere gekannt haben.

Die Dokumente sind exemplarische Beispiele der Kleinlichkeit und Beschränktheit im vormärzlichen Polizeisystem, etwa mit der Suche nach Auslandskontakten oder mit lächerlichen Details wie „... eine Runde zu Mittag, die er zum Essen, im Bierhause beim Haidvogel ...“ verwendet. Wichtig ist auch der Hinweis, Berling sei von Friedrich Wähler mit dem Reizwort „Freidenker“ bezeichnet worden.

Da über diesen doch bemerkenswerten Pastor und Schriftsteller Wähler eigentlich nur Hans Rupprich geforscht hat,¹⁰ hier einige Bemerkungen: Wähler war Mitglied des Wiener protestantisch-pietistischen Kreises um den Maler Ferdinand Olivier und gab 1818 bis 1819 – übrigens im Verlag Schrämbl – die Zeitschrift *Janus* heraus, „die zu originell und frei war, um in Wien lange zu leben.“ Über seine Ausweisung aus Österreich erfahren wir erstmals durch die vorliegenden Spitzeldokumente. In ihnen wird auch Berlings zumindest kulturhistorisch bemerkenswerte Einrichtung von Lessings *Nathan* erwähnt, die diesem Drama eine Wiener Erstaufführung 1819 ermöglichte, freilich mit grotesken Zugeständnissen an weltliche und geistliche Behörden.¹¹ Bezeichnend und zeitlos lehrreich ist der punktuelle Einblick in den Intrigantensumpf Wiens, was hier von der Polizei mit Adolf Bäuerle in Zusammenhang gebracht wird. Tatsächlich brachte die Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* von 1823 (Nr. 131) in Sp. 1056 eine mit ihrem positiv verbrämten antisemitischen Grundton und Anspielungen auf Berlings „niedere“ Theatervergangenheit besonders hinterhältige Todesmeldung:

In einem Schreiben aus Wien an die Redaktion d[es] Bl[attes] ist die Nachricht enthalten, daß am 30. Mai der dortige israelitische Gelehrte Theodor Berling, einer der geachtetsten Mitarbeiter der Wiener Zeitschriften, Bearbeiter von Lessings *Nathan* für die Bühne zu Wien und Korrespon[dent] mehrerer auswärtigen Zeitschriften, mit Tode abgegangen sey. Sein Leichenbegängnis sey höchst feierlich gewesen; ein Wiener Banquier habe ihm einen Sarg von Ebenholz, darauf die Bücher Moses aus Bronze, eine entfaltete Lyra und Dolch und Maske, (weil er einst Schauspieler in Polen gewesen), machen lassen. Eine Glocke habe er selbst mit in's Grab zu erhalten gewünscht, weil er einst in Tagen der Noth und Verkennung Souffleur gewesen, und dieses Andenken glücklich überstandenen Kammers auch im Leben nie von sich gethan habe. Er soll unter seinen Glaubensgenossen in großer Achtung gestanden haben.

Darauf antwortete Berling in derselben Zeitung, Nr. 163, Sp. 1312:

In No. 131 dieser Zeitschrift ist in einem Schreiben aus Wien vom 8. Juli d[ieses] J[ahres] eine mich betreffende Notiz enthalten, die giftig seyn soll, in der That aber nur ein verächtliches Mitleid erregt. Sie bedarf daher keiner Widerlegung. Ich bin aber den theilnehmenden Freunden, deren ich in und außer Deutschland bis in mein nordisches Vaterland sehr

10 Zum Folgenden vgl. Hans Rupprich, ‚Studien zu Wilhelm von Gerlach und seine Beziehungen zur deutschen Romantik‘, in: *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Ergänzungsbd. 11, 1929: zum 70. Geburtstag, insbes. S. 770–781.

11 Vgl. dazu zuletzt Norbert Bachleitner, ‚Häretiker, Spötter, Revolutionäre‘, in: *Geschichte der literarischen Zensur*, Online-Ressource 2010 (<http://complit.univie.ac.at/skripten/geschichte-der-literarischen-zensur/>).

viele zu besitzen ich mir wohl schmeicheln darf, eine kleine Berichtigung schuldig, die hier in der Versicherung folgt, daß ich nicht, wie es in jener Nachricht heißt, gestorben bin, vielmehr eben jetzt, zur Wiederherstellung meiner Gesundheit, in einer angenehmen Gegend nahe bei Wien lebe, so wie ich früher die Heilquellen des benachbarten Baadens in der nämlichen Absicht besucht habe. Aus der Unwahrheit des Hauptpunktes jener falschen Notiz läßt sich leicht auf das Uebrige schließen. Daß ich ein Schauspieler war, kann mir nicht zum Vorwurf gereichen, da sich die Kunst meiner nicht schämen darf, wie diejenigen schwerlich läugnen werden, die mich in den Tagen jugendlicher Kraft auf den Bühnen Leipzigs und Dresdens gesehen haben. Eben so wenig kann es mir zum Nachtheil angerechnet werden, Mitarbeiter und Korrespondent mehrerer auswärtigen Blätter zu seyn, namentlich der geschätzten Wiener Zeitschrift, mit der ich seit länger als vier Jahren bis auf den heutigen Tag in Berührung stehe. Was die Ausdrücke: israelitische Gelehrte und die 5 B[ücher] Moses bedeuten sollen, weiß ich mir nicht zu erklären, es ist auch nicht der Mühe wert.

Meidling bei Wien, den 3. August 1823
Theodor Berling

Theodor Berling starb 1826 in Wien.

U. A. Z. 8732 1824 Berling

Berling ist ein geborner Schwede und soll früher Schauspieler gewesen sein. Vor etwa 6 oder 7 Jahren kam er nach Wien, wo er nach allerlei Bewerbungen endlich beim k. k. Hoftheater als Soffleur [sic] angestellt wurde. Für dieses Hoftheater (nächst der k.k. Burg) hatte er vor etwa zwei Jahren ein Trauerspiel /: wenn ich nicht irre „Nathan“ von Lessing :/ welches früher zur Aufführung nicht zugelassen ward, zur Aufführung eingerichtet, und dadurch einige Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Berling ließ sich durch das Lob, welches er wegen dieser Arbeit erhielt, so sehr berücken, daß er sich durch die Dienste eines Souffleur erniedrigt, und zu literarischen Arbeiten fähig glaubte. Er schloß sich sonach an B[äuerle], und ward Mitarbeiter der allg[emeinen] Wiener Theater-Zeitung, indem er für seine Arbeit jährlich 600 fl W. W. erhalten haben soll. Da er die Souffleur Stelle aufgegeben hatte, und von diesem Gelde allein nicht leben konnte, so arbeitete er auch für andere Journale, gewöhnliche Theater Kritiken, Auszüge aus ausländischen Journalen u[nd] d[er]gl[eichen]. So mag er auch mit ausländischen Journalen als Correspondent in Verbindung getreten sein. Er ist nicht ganz ohne Fähigkeiten und Bildung; jedoch mehr Routinier als Gelehrter. In seinen kritischen Aufsätzen ist er ziemlich gemäßigt, und keineswegs mit Weehner zu vergleichen; besitzt auch nicht, wie dieser, die Kenntniße und Fähigkeiten

hiez u. Gegenwärtig findet er Brot und Beschäftigung bei Schick, dem Redakteur der Wiener Modezeitung. Sein Lebenswandel ist so, wie der aller derlei Scribler, die lustig leben, wenn sie Geld haben, und kleine Schulden machen, wenn sie in Noth sind; doch ist mir nichts wesentlich Nachtheiliges bekannt geworden, wenn nicht schon seine früheren Verbindungen mit Bäuerle ein nachtheiliges Licht auf ihn wirft [sic].

Wien, den 23^r August 1822

U. A. Z. 10810/8732 1824¹²

Hochlöbliche k. k. Polizeihofstelle!

Mit hoher Hofverordnung vom 11/15 November l[aufenden] J[ahres] ergieng die Weisung unter Rückschluß des hier anruhenden Gesuches über die Person des Schriftstellers Theodor Berling genaue und verlässliche Erhebungen zu pflegen, und ausführlichen Bericht zu erstatten.

Theodor Berling von Malmoe in Dänemark¹³ gebürtig, 47 Jahre alt, ist im April [1]818 mit einem ordnungsmäßigen Paße nach Wien gekommen, und wurde, wie der anruhende Fremdenbogen No 237.1818 zeigt, der vorschriftmäßigen Fremdenbehandlung unterzogen. Er hatte damahls die Stelle eines Soufleurs bei dem k. k. Hoftheater nächst der Burg, erhalten, worüber auch die Bestätigung der k. k. Hoftheater-Direction beiliegt. Bei einer im Oktober l[aufenden] J[ahres] vorgenommenen Revision der Fremden wurde auch Berling, der sich in seinem Meldzettel einen Gelehrten nannte, vorgerufen, und zum neuerlichen Ausweis verhalten. Statt Berling erschien der Herausgeber der Wiener Zeitschrift Johan Schikh mit der Erklärung, daß Berling, welcher schon seit einigen Monathen krank liege, dermahlen auch noch nicht genesen sei, für seine Zeitschrift schon seit mehreren Jahren arbeite und von ihm für diese literarischen Beiträge so bezahlt sei, daß seine Subsistenz dadurch gedeckt sei. Schikh gab auch hierüber die anrührende schriftliche Erklärung, worauf auch dem Berling, da wohl mit vollem Grunde vorauszusetzen war, daß dieser Schriftsteller der obersten Censurbehörde schon genügend bekannt sein dürfte, der Aufenthalt für die Dauer seiner literarischen Beschäftigung bei der Redaction der Wiener-Zeitschrift ausgemessen wurde.

Die im Wege geheimer Nachforschung und Beobachtung über Berling eingeleiteten Erhebungen haben über seine damahligen Verhältnisse das Resultat gegeben, daß er von seiner bedeutenden Krankheit, zu deren Pflege er im verfloßenen Sommer im allgemeinen Krankenhause und einige Zeit in Meidling nächst Schönbrunn sich befand, noch nicht ganz hergestellt sei, und den ganzen Tag, eine Runde zu Mittag ausgenommen, die

12 Dazu mit Bleistift weiterer Verweis Glossys (?) „Anmerkung zu 17/12 1818“ und – möglicherweise in der Handschrift Franz Hadamowskys – „Berling“.

13 Alle Unterstreichungen mit Bleistift.

er zum Essen, im Bierhause beim Haidvogel verwendet, zu Hause in der Stadt 605 beim Maler Cicanek in Aftermiethe zubringt, wobei er sich sehr viel mit Schreiben beschäftigt, der Kaufmann Schikh besucht ihn beinahe täglich, so wie sein Arzt Doctor Röhrig. Außer diesen Personen wurde Niemand bemerkt, mit dem er hier in näherer Verbindung steht. Unter den hiesigen Schriftstellern hatte er einige nähere Beziehungen, insbesondere mit Lemberg,¹⁴ Graeffe,¹⁵ Bauerle [sic], Bernard,¹⁶ Castelli etz. Allein seine bißige recensirende Feder hat ihm alle zu Feinden gemacht, so daß er jetzt ganz isolirt steht und von allen gemieden wird. Der bekannte Schriftsteller Wähner aus Dessau, der von hier weggewiesen wurde, war mit ihm sehr innig verbunden, so daß Wähner, als er den Berling dem Buchhändler Schrämbl¹⁷ vorstellte, sich der Worte: „ein edler Freidenker Däne“ bediente. Berling soll auch mit Wähner, der in Leipzig zu sein vermuthet wird, in genaue [sic] brieflichen Verbindung stehen, und seine Briefe durch den Kaufmann Schikh¹⁸ besorgen. Noch gelang es nicht, dieser Correspondenz auf eine bestimmte zuverlässige Spur zu kommen. Man ist bemüht, sich durch zweckmäßige Einleitungen hierüber Licht zu verschaffen, und findet in diesem Augenblicke ein Hinderniß in der fortwährenden Unpäßlichkeit des Berlings, eine besonders eindringliche Maßnahme zu ergreifen.

Ob Berling zum mosaischen Glauben sich bekenne, wie es in der satirischen Anzeige seines Todes vorkommt, konnte man keine Bestätigung erheben, indem er von allen seinen Bekannten als Protestant gekannt ist, und vielleicht nur sein Äußeres und sein Dialekt zu dieser Behauptung Anlaß gegeben hat. –

Man bringt diese über Berling eingezogenen Erkundigungen einstweilen zur Hohen Kenntniß, und wird eine umsichtige, eindringende Aufsicht mit aller Sorgfalt fortsetzen, um seine Correspondenz besonders mit dem Auslande gehörig ins Auge fassen zu können.

Wien am 19^{ten} Dezember 1823

Siber

U. A. Z. 10810/9437 1824¹⁹

Theodor Berling war ein schlechter Schauspieler der bei keiner guten Bühne sein Fortkommen fand. Von Geburth angeblich ein Jude und ein Schwede soll er frühzeitig, man weiß nicht, auf welche Weise, nach

14 Johann Wenzel Lemberg, Herausgeber des *Telegraph*.

15 Franz Graeffe.

16 Josef Karl Bernard, Redakteur der *Thalia*.

17 Wohl Eduard Schrämbl, der aber den Verlag erst 1825 übernahm. Vgl. Ursula Kohlmaier, *Der Verlag Franz Anton Schrämbl*, Diss. masch. Univ. Wien 2001, Bl. 46.

18 Johann Schikh.

19 Davor mit Bleistift: „Anonymer Bericht“.

Deutschland gekommen sein. Aus verschiedenen Äußerungen läßt sich aber entnehmen, daß er in seiner Jugend hin und wieder Privatunterricht erteilt, sich auch mit Verfertigung von Abschriften beschäftigt habe. Sein weniger Erwerb mag ihn wohl zum Theater geführt haben, allein er wurde sowohl in Weimar, als in Lemberg und Breslau seiner Unbrauchbarkeit wegen bald wieder fortgeschickt. In Breslau verdiente er sich Einiges mit Übersetzungen aus dem Französischen, welches er ziemlich gut versteht, und kam von dort im Jahre 1817/18 nach Wien.

Sein Bemühen, als Schauspieler angenommen zu werden, war fruchtlos, er wurde als Soufleur im k. k. Burgtheater und hier vom Regisseur Koch in so weit protegirt, daß er ein aus dem Französischen bearbeitetes Drama zur Vorstellung brachte.²⁰ Sein Geschäft setzte ihn zugleich mit dem Theater Sekretär Schreivogel in Berührung, welcher im Jahre 1818 auch die Censur der Theaterkritiken besorgte, und der Berling nicht bloß ermunterte, dergleichen zu schreiben, sondern ihn sogar dem Herausgeber der Theaterzeitung, Bäuerle gleichsam zuordnete, wofür Letzterer obendrein noch ein Honorar zahlen mußte. In diesem Verhältniß lebte er kümmerlich ein Paar Jahre, bis der Modehändler Schickh ihn zur Redaction der Modenzeitung berief, und der Baron v. Hormaier ihn dem Buchhändler Cotta zum Correspondenten für das Morgenblatt vorschlug. Von dieser Zeit an kam Berling in eine Art von Wohlstand, kleidete sich gut, und ging sehr stolz einher.

Er schrieb die Theaterkritiken für die Modezeitung, nicht ohne Beifall, mit Umsicht, doch mehr flach, als gründlich. Seine Verbindung mit Schickh wurde durch die Ankunft des Herrn Sievers aus Paris unterbrochen, welcher als Redacteur in seine Stelle trat. So wurde er wieder auf literarische Nebenarbeiten beschränkt, ohne, daß Bauerle [sic] den Versuch machte, ihn an sich zu ziehen, weil er ihn immer als einen lästigen ihm aufgedrungenen Mitredacteur betrachte [sic] hatte. Nach Sievers Abreise suchte aber Schickh ihn abermals auf, und in dieser Verbindung steht er noch.

Im Spätherbst des vorigen Jahres wurde er in das allgemeine Krankenhaus gebracht, und da sein Körper ungemein entnervt war, so zweifelte man an seinem Aufkommen, ja man sagte ihm sogar Tod, dazu kann noch der Umstand beigetragen haben, daß Epigramme und Distychen, die er aus dem Spital in die Wiener musikalische Zeitung schickte, und die man Spitaldistychen nannte, plötzlich ausblieben.

Die über seinen Tod in der Zeitung für die elegante Welt verbreitete Nachricht könnte immer ihren Grund in den [sic] erwähnten Gerücht von seinem Tode haben, indeß ist es nicht unwahrscheinlich, daß Bauerle [sic] der Verfasser sei, weil die fast zu gleicher Zeit in mehreren Blättern

²⁰ Hierbei kann es sich nur um das Lustspiel *Der lebende Todte* handeln; vgl. *Theaterzeitung* 9 (1816), S. 204.

enthalten war, und dieser dergleichen Wege zu benützen pflegt, um seinen vermeinten Feinden, oder den Mitarbeitern anderer Zeitschriften, die er alle haßt, weil sie ihn [sic] seiner Meinung nach Abbruch thun, einen Streich zu spielen, zu welchem Behuf er Handschrift u[nd] Unterschrift zu verändern kein Bedenken trägt. Mit Sicherheit läßt solches jedoch sich nur an Ort und Stelle ausmitteln, wo die Zeitschriften, welche jene Nachrichten lieferten, erscheinen. In Rücksicht Berlings Charakter ist weder gutes noch Schlechtes zu sagen; Politiker ist er nicht, doch hat er einen Anflug von Narrheit, indem er sich für eine wichtige Person, für einen tüchtigen Gelehrten für einen verkannten Edlen hält, dadurch verursacht er aber keinen Schaden, sondern betrügt sich zu weilen nur linkisch, weshalb er bald lächerlich, bald arrogant erscheint.

4. Der Spitzelakt Ignaz Franz Castelli

Der Text ist von gleicher Hand in gleichem Format auf zwei Bogen und ein Blatt geschrieben. Ein beiliegender Zettel zu 22,5 x 14,3 cm ist wohl dem Originalakt entnommen und dort nicht wieder eingeordnet worden.

Der vorliegende Personalakt stimmt weitgehend mit Castellis Angaben in seinen Memoiren überein. So hat die Polizeirecherche seiner Herkunft wohl zu einer Verwechslung geführt, denn Ignaz Franz Castelli ist 1781 in Wien geboren, sein Vater führte die Kanzleigeschäfte der Jesuiten.²¹ Die genannten wohlhabenden Erbtanten, die ihn erzogen und denen er tatsächlich viel verdankte, werden vom Neffen allerdings tatsächlich häufig und dankbar erwähnt.²² Bezeichnend ist auch die Einbeziehung des Hofsekretärs Johann Michael Armbruster, weil sie zeigt, dass auch hohe Zensurbeamte überwacht wurden. Armbruster, ein Dichterkollege und früherer Sekretär Lavaters, arbeitete seit 1802 bei der Wiener Zensur und endete 1814 durch Selbstmord. Castelli bewarb sich um seine Nachfolge als Hofkonzipient, doch soll Sedlnitzky ihn mit dem Argument abgelehnt haben, er sei ein Freigeist und besuche schlechte Gesellschaften wie z. B. die Ludlamshöhle.²³ Mit der Infragestellung der Dringlichkeit von Castellis Flucht vor Napoleon dürfte der Bericht nicht ganz falsch liegen.²⁴ Das abrupte Ende der Beziehung zu einer Hofschauspielerin hat Castelli selbst beschrieben;²⁵ jetzt wissen wir, dass es sich dabei um Magdalena Hruschka (1786–1846) gehandelt hat. Der Vorwurf, er lasse sich von einer Frau

21 Ignaz Franz Castelli, *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*. Mit einer Einleitung und Anmerkungen neu hg. von Josef Bindtner, Bd. 1 (Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich, Bd. 9), München 1913, S. 6 f.

22 Ebd., S. 11, 411 usw.

23 Ebd., S. 289 f.

24 Ebd., S. 476 ff.

25 Ebd., S. 125–129.

aushalten, bezieht sich auf sein langjähriges Verhältnis zu Friederike Dorothea Mayer.²⁶ Von seiner schweren Erkrankung 1823, einem „Nervenfieber“, ist in den Memoiren ebenfalls die Rede.²⁷ Mit dem Liederbund, dessen Mitglieder einander protegieren müssen, kann nur die entsprechende Institution in Leipzig und nicht, wie hier gemeldet, diejenige in Dresden gemeint sein, deren Mitgliedschaft streng geregelt war: „Niemand hat Zutritt in diesen Männerkreis, als wer durch Composition, Dichtung und Gesang die Zwecke der Gesellschaft zu befördern versteht“.²⁸ Fast unglaublich ist schließlich der Grund für die „Unverschämtheit“ einer Beleidigung des Kaiserhauses: Castelli hatte – als ständiger Mitarbeiter der gut verbreiteten Dresdner *Abendzeitung* – in einer Miszelle „Fresko-Anekdoten“ einige Sprachblüten herausgehoben und u. a. die folgenden inkriminierten Sätze geschrieben: „In der Wiener Zeitung lesen wir neulich unter den Verstorbenen eine ‚Frau Hoffinger, Kammerfrau Ihrer Majestät der Kaiserin, geborne Hölzel.‘ Nach dieser ungereimten Wortversetzung zu schließen, müßte die Kaiserin eine geborene Hölzel sein.“ Der letzte Satz des Polizeiberichts lässt übrigens annehmen, dass Castelli aus Zensurgründen seine Berichte aus Wien an die *Abendzeitung* schon vor 1829 als Privatbriefe schickte.²⁹

Eine Perfidie in der durchwegs negativen Beurteilung ist das „bescheidene“ Zurücktreten des Zensurbeamten, wenn es um die künstlerische Beurteilung Castellis geht. Diese Ergänzung steht auf einem beigelegten Blatt, das – wie bereits erwähnt – eine Originalbeilage zum sonst verlorenen Akt sein dürfte. Sie bemüht die absolut höchsten Instanzen, den Kaiser und Graf Josef Sedlnitzky, um zum gewünschten Ergebnis zu kommen. Castellis *Poetische Kleinigkeiten* erschienen 1816.

U. A. Z. 7997/6548 1823

Euer Excellenz!

Aus den über den Charakter und die umständliche Lage des Landständischen Rechnungs-Offizialen, Ignaz Castelli anbefohlenen näheren Erhebungen sind Daten hervorgegangen, die zur Beleuchtung dieses in theatralischer und literarischer Hinsicht zu einer Art von Celebrität gelangten Comptabilitäts-Beamten als hinreichende Materialien betrachtet werden dürfen.

Castelli ist ein Österreicher, aus der Gegend von Hollabrunn gebürtig, der Sohn eines Salzverschleißers, der ihm zwar kein Vermögen, aber zwei wohlhabende Tanten hinterließ, die Castelli auch beerben wird, denen er auch die größte Unterstützung und namentlich seine Versorgung ver-

26 Ebd., S. 429–432.

27 Ebd., S. 466.

28 *Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur*, Bd. 2, Leipzig 1833, S. 888.

29 Dazu Karl Glossy, „Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 21 (1912), S. 48 f.

dankt, ehe er noch aus den Studien kam und zu seiner landständischen Anstellung gelangte. Leider wurde er schon von Jugend auf durch ihre Verzärtlung und Aushilfe an jeder ernstlichern wissenschaftlichen Verwendung, an jedem höhern Fortschritte gelähmt und verhindert, dadurch aber mußte frühzeitig zu dem vorherrschenden [sic], betäubenden Hange zum Vergnügen, Flottleben und zu jeder Gattung niederer Sinnenlust in dem reizbaren Jünglinge der Grund gelegt werden. Auf diese Art gehörte die Sucht nach Theatern und Theaterbekanntschaften bald zu seinen liebsten Beschäftigungen und Unterhaltungen, wodurch der Wunsch selbst aufzutreten und Stücke zu schreiben, eben so schnell zu eigenen Versuchen verleiten mußte.

Nach vielen Entwürfen und unreifen Projekten, etwas auf die Bühne zu bringen, gelang es ihm, mit dem kleinen Schauspieler Gustav von Dalekarlin, den Anfang zu machen, ein schon deshalb entscheidendes Ereigniß, weil es ihm die Bekanntschaft des ehemaligen Polizei Hofsekretärs Armbruster verschafte, dessen Zuneigung und Schutz sich Castelli dauernd zu erwerben verstand, noch klüger aber zur Verbeßerung seiner Lage und Ausbreitung seiner Bekanntschaften zu benützen wußte, wiewohl Armbrusters unaufhörliche Vorwürfe über Castellis grobe Unwissenheit und seine standhaften Ermahnungen, sich doch wenigstens einiger dichterischer Ausbildung zu befleißigen, ganz ohne Erfolg blieben.

Durch Armbrusters Vorschub unternahm Castelli die Herausgabe einer Zeitschrift „Thalia“; durch ihn gelangte er zu dem französischen Original Manuscripte die Schweitzerfamilie, das Castelli übersetzte, das von Armbruster corrigirt und durch Local Beziehungen bereichert wurde. Auf Armbrusters Zumuthung ahmte Castelli 1809 die frühern Collin'schen Landwehrlieder nach, die, so wenig sie auch in politischer Hinsicht und patriotischer Wirkung mit ihrem Vorbilde verglichen werden können, ihrem Verfasser doch zum Vorwande dienten, sich von Wien zu flüchten, als es bald darauf von den Franzosen besetzt wurde, und seine, durch Ertheilung der Verdienst Medaille belohnten Ansprüche auf diese Umstände zu begründen. Nun kam Castelli immer mehr in Ruf. Er spielte auf den bedeutendern Haustheatern nicht ohne Geschick, verfertigte Gelegenheitsgedichte, war die Seele aller lustigen Compagnien, aller declamatorischen Unterhaltungen, und trat mit allen Schöngesternen Deutschlands in Correspondenz und Verkehr. Er wußte sich nämlich nicht nur allen, die Wien besuchten, gefällig und unentbehrlich zu machen, er entschloß sich zu diesem Ende sogar zu einer Reise nach Sachsen und in das nördliche Deutschland. In Dresden nahm ihn der dort bestehende engere Liederbund zum förmlichen Mitgliede auf, und da dieser, auch in politischer [sic] Beziehungen bemerkenswerthe Klubb unter andern die Verpflichtung auf sich hat, daß sich die Mitglieder in allen literarischen Journalen wechselseitig loben und vertheidigen müssen, so

erhielt Castelli nicht nur die beste Gelegenheit, alle fremden Zeitschriften mit seinen hiesigen Theaterberichten und Tags-Neuigkeiten zu Gunsten seiner Verbündeten zu überschwemmen, sondern er bekam für seine eigenen Produkte dadurch einen völligen Freipaß, so daß die gröbsten Verstöße gegen Sprache und Behandlung, die gemeinsten und anstößigsten Witzelungen und Zoten ungerügt aufgenommen und oft unbegreiflich bei der traurigsten Lustigkeit tolerirt, wo nicht gar herausgestrichen wurden.

Endlich gelang es ihm durch seine geselligen Talente sogar 1814 als Aushilfs-Beamter mit nach Frankreich gesandt zu werden, obschon er in seiner Anstellung bei den Landständen keinen Anspruch darauf hatte, sondern bloß durch Prodektion [sic] zugetheilt werden mußte. – In Paris sammelte er so viele theatralische [sic] Novitäten, daß er noch fortwährend davon übersetzte, und eben so gelingt es ihm durch die dort angeknüpften Verbindungen, sich aller neuen Erscheinungen zuerst zu bemächtigen und davon für unsere Theater einen, seinem Interesse bei weitem mehr, als dem guten Geschmacke [sic] zusagenden Gebrauch zu machen. Da die Würdigung Castellis als Schriftsteller für das literarische Forum gehört, so mag ein Blick auf sein Privatleben seiner sonstigen Eigenschaften gedenken, in sofern sie seiner weltbürgerlichen Stellung zur richtigen Bezeichnung dienen. – Er ist noch unverheuratet, allein von jeher durch verliebte Abentheuer aller Art allgemein verufen [sic] und bekannt. Schon bei Lebzeiten Armbrusters wußte er sich demselben dadurch unentbehrlich zu machen, daß er sich zum Theilnehmer und Beförderer seiner Genüße und Unterhaltungen gebrauchen ließ. So besuchten Beide längere Zeit das Haus eines Magistrats Beamten, Pausinger, um seinen Töchtern gemeinschaftlich die Cour zu machen. Allein nach Armbrusters unglücklichem Ende brach auch Castelli augenblicklich ab und fing einen ähnlichen Roman mit der Hofschauspielerin Hruschka an, der bis zur Heurath gedieh, allein eben so plötzlich durch Castellis Flucht aufgelöst wurde. Es würde zu weit führen, ihn auf allen nachfolgenden Liebesabentheuern zu begleiten, da der größte Theil der bekannten Stadtschönheiten dabei aufgeführt werden mußte.

Noch jetzt lebt Castelli von einer Frau ausgehalten, der seine wenigen, ihm von Spielparthien, literarischen Clubbs, Bierhaus-Gesellschaften, und sonstigen burschikosen Zerstreungen übrig bleibenden Momente gewidmet werden, und da alle diese Ausschweifungen seine Gesundheit gänzlich erschöpft, und ihm den letzten Winter erst eine Todeskrankheit zugezogen haben, so steht er in Gefahr, in Kürze das Opfer davon zu werden, ohne daß je eine erfreulichere Ausbildung seines wirklich komischen Talenten zu denken ist, so wie leider! in den täglich überhäuferten Erscheinungen seiner Muse nicht einmal technische Fortschritte bemerkbar werden. – Wie wenig Zeit einem, von so vielen literarischen

Arbeiten, Correspondenzen, Intriguen und Umtrieben in Anspruch genommen, durch den wüßtesten Lebensgenuß erschöpften Beamten für seine Berufsgeschäfte übrig bleibt, bedarf keiner weiteren Erwähnung; allein billig muß noch berührt werden, daß Castelli eine Dreistigkeit besitzt, die ihn im Mißbrauch seiner literarischen Gemeinheit oft über alle Schranken der dem a[ller]h[öchsten] Hofe selbst schuldigen Ehrfurcht und Unterwürfigkeit herausreißt.

So wagte er sich erst in dem [sic] Dresdner Abendzeitung No. 53 S. 211 einen Artikel der Wiener-Zeitung zu kritisiren und dabei Ihre Majestät die Kaiserin selbst aufs unwürdigste lächerlich zu machen, eine Vermessenheit, worüber er sogar in dem auswärtigen Journale Prometheus, laut Beilage No. 43 aufs Bitterste zurechtgewiesen, und als ein elender Grammatiker [sic] nach vollem Verdienst an den Pranger gestellt wurde. – Daß Castelli es wagen kann, nicht nur die allerhöchsten Personen selbst auf eine so ungenierte Art zu verspotten, sondern solche schändliche Artikel mit Umgehung der inländischen Censur Gesetze frei mit seiner Namens-Unterschrift in auswärtige Journale zu senden, beweiset hinlänglich, daß seine Unverschämtheit nicht höher getrieben werden kann, ja daß noch schändlichere Aussprüche davon zu erwarten sind, wenn solchen unverantwortlichen Zügellosigkeiten nicht der ernstlichste Einhalt geschieht.

Wien, den 18^e September 1823

X 1823, vermutlich Originaleinlage in den verlorenen Akt Castelli

Castelli überreicht dem Kaiser ein Exemplar seiner „poetischen Kleinigkeiten“ in vier Bändchen. Rupprecht³⁰ gibt ein literarisches Urteil über ihn „da durch seine Witzeleien u[nd] unreifen Produkte Geschmack u[nd] Sitte so wenig gewonnen, als die Ehre der vaterländischen Literatur überhaupt dadurch befördert wird so könne er die vorliegende Poesie nicht nur keines aufmunternden Allerh[öchsten] Beifalles würdig finden, er finde sich vielleicht verpflichtet, deren Fortsetzungen der strengsten Obhut aufs dringendste zu empfehlen um alle ferneren Anstössigkeiten u[nd] Versündigungen daraus zu entfernen.“[“] Sedl[nitzky] sagt in seinem Berichte an den Kaiser 23/1: C[astellis] Gedichte sind Erzeugnisse des Augenblickes u[nd] der Laune, Einfälle eines munteren Kopfes, der es mit der Kunst wie mit dem Leben leicht nimmt u[nd] dem es unter vielem Unbedeutenden zuweilen gelingt, einen glücklichen Gedanken in wohlgeratenen wenn auch nicht kunstgerechten Versen ebenso glücklich auszudrücken. Der Kaiser wollte ihn auszeichnen. Sedl[nitzky] riet davon ab.

30 Der Schriftsteller und Zensor Johann Baptist Rupprecht (1776–1846).

Oskar Pausch

Ambulantes Theater durch vier Generationen. Die Familie Siege

1. Eine biografische Skizze

Die Archive des Österreichischen Theatermuseums enthalten die interessantesten Dokumente zum deutschsprachigen Wandertheater Mitteleuropas im 19. Jahrhundert,¹ einem Phänomen, das bekanntlich bis in kleinste Gemeinwesen reichte, aufgrund sozialer Deklassierung und Fluktuation aber schwer greifbar ist und zu wenig ins allgemeine Kulturbewusstsein drang. Dies ist auch ein Grund, wieso die Bestände des Hauses bislang nur im Hinblick auf das alte Ungarn systematisch angerissen werden konnten.² Eine unvergleichliche Kostbarkeit aber in diesem Zusammenhang ist der „Nachlass Siege“, mit dem eine der ältesten Familien meist ambulanter Theaterdirektoren das eigene, zumindest bis in das frühe 19. Jahrhundert zurückreichende Bühnenleben über vier Generationen und mehr als 120 Jahre sorgfältig, ab 1843 sogar mit Tagebüchern dokumentiert hat. Sie soll hier vorgestellt werden und einen Grundstein zu weiteren Untersuchungen liefern.

Unter den vielen im Nachlass vorhandenen Würdigungen der ganzen Familie besitzen die Beiträge von Richard Beer(-Hofmann)³ und Roda Roda⁴ grundlegende Bedeutung. Diese zwei renommierten Autoren hatten nämlich offensichtlich Zugang zur oralen Familientradition, vielleicht auch zu heute nicht mehr existierenden Dokumenten. Ich habe ihre biografischen Angaben guten Gewissens mit meinen quellenkundlichen Recherchen abgeglichen. Bei Zitaten wurden generell die Kennzeichnungen Gustav Sieges – Si mit Nummer – und die originalen Ortsbezeichnungen der Quellen verwendet.

Gründer der Dynastie war Josef Siege (der Erste). Er ist in Deggendorf/Niederbayern geboren (vgl. Si 52). Sein Urenkel Gustav berichtete Richard Beer, dass Josef „[...] noch zu Goethes Zeiten durch's Sächsische gezogen ist.“ Allerdings zeigen große Festivitäten im Kurtheater Trentschin-Teplitz⁵ zum 100-

1 Vgl. etwa Christine Gruber, „Die Theaterbibliothek Eduard Kreibitz“, *Biblos* 31 (1982), S. 232 ff.

2 Oskar Pausch, „A magyarországi német vándorszínészet történetéből“ (Zur Geschichte des deutschen Wunderschauspiels in Ungarn), *Színháztudományi szemle* 28 (1991), S. 44–50.

3 Si 4, Richard Beer, „Die Dynastie der Siege. Eine Familie von Theatergeneralen – 120 Jahre bei der Bühne. – Urahn, Großvater, Vater und Kind“, *Volkszeitung* (Wien), 18. Mai 1930, S. 6.

4 Si 3, Roda, „Die Familie Siege. Ein Beitrag zur Theatergeschichte“, *Prager Tagblatt*, 11. Juni 1929.

5 Heute Trenčianske Teplice in der Slowakei, ung. Trenčské Teplice.

jährigen Theaterjubiläum im Jahr 1911, dass die Familie Siege zumindest ihr dokumentierbares Wirken mit 1811 ansetzte.⁶ Roda Roda umreißt anhand der unter Si 307 eingeordneten Papiere, denen auch meine Ergänzungen folgen, den weiteren Werdegang. Josef Siege ist also zuerst 1811 als Theaterleiter in Znaim/Znojmo bezeugt, wo auch die ganz junge Therese Krones seiner Truppe angehörte. Der Bürgermeister der Stadt bestätigte am 10. März 1884, ihr Name befände sich in einem Theaterjournal der Siege-Gesellschaft, das vom Souffleur den Znaimer Theaterbesuchern überreicht wurde. 1812 spielte Josef Siege erstmals in einem Gasthaus zu Iglau/Jihlava. Für 1815 gibt es ein Klosterneuburger Militärzeugnis, das die Erfolge der Truppe mit „keinerdings der Moralität widersprechende[n] Theaterstücke[n] und Opern“ bestätigt. Er setzte als „Josephus Szige comicus“ im ehemaligen Oberungarn fort. 1818 wurde sein Sohn Igna(t)z in Hollerschau in Mähren/Holešov geboren. 1821 mietete er, mit einem Vertrag für drei Jahre, das Stadttheater Znaim. Dafür musste eine Kautiön von 100 Gulden erlegt werden, und im Vertrag hat der Magistrat ein Rücktrittsrecht, falls die Vorstellungen dem Publikum nicht genügen „[...] oder wenn ein unmoralischer Lebenswandel, Uneinigkeit und das Einschulden der Gesellschaft eintreten und dargethan würden“. Dann wird seine Konzession auf weitere Städte in Mähren und Schlesien ausgedehnt. Eine anonyme Studie *Ansichten über die Errichtung eines Theaters in Töplitz*, 1823 in Dubnik verfasst, stammt wohl von ihm (Si 8). 1824 spielte die Gesellschaft auch in Mödling. 1833 lobt der Bürgermeister von Iglau „[...] die genaueste Präcision der aufgeführten classischen Werke, Maximilians Brautzug von Deinhardstein, Müller und sein Kind von Raupach und das Duellmandat von Vogl, der classischen Oper und der neuesten Schau- und Lustspiele“. 1834 dankt das Polizeikommissariat Hietzing für eine Benefizvorstellung zugunsten der Brandopfer von Wiener Neustadt. Ein Theaterzettel vom 11. Jänner 1840 – möglicherweise aus Krumau/Český Krumlov – dokumentiert eine Premiere von Charlotte Birch-Pfeiffers *Rubens in Madrid* und gleichzeitig den in den Zeugnissen oft erwähnten familiären Zusammenhalt des Unternehmens. Denn von den 14 Rollen sind vier mit Sieges besetzt: Dem. Siege, Ad[olf?] Siege, Mucky Siege und dem Direktor selbst.

Das älteste Tagebuch zeigt Ignaz schon 1843 als rechte Hand des Vaters. Allerdings blieb das Verhältnis nicht ungetrübt. Dazu finden sich etliche Hinweise (Si 302): Schon am 7. Februar 1847 hatten sich die beiden „gegenseitig Schönheiten gesagt“, und 1848 muss es, wohl im südböhmischen Neuhaus/Jindřichův Hradec, auch in der Familie zur Revolution gekommen sein. „Direction übernommen“ (24. April 1848), „Meine Direction niedergelegt bis Ende des Orts“ (16. Juni),⁷ „Vater abgedankt“ (3. September 1848), „mit Vater abgeschlossen“

6 Vgl. Oskar Pausch, „Über einige Quellen zur Theater- und Kulturgeschichte Böhmens, Mährens und der Slowakei im Österreichischen Theatermuseum“, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hg. von Alena Jakubcová u. a., Prag 2001, S. 442.

7 Damit ist das Ende der Spielsaison in Wittingau gemeint.

(15. September 1848). Ein Neuhauser Zeugnis vom 22. Juni nennt Ignaz und nicht mehr Josef Siege als Chef der Truppe (Si 307). Eine Notiz vom 30. August 1848 lässt übrigens vermuten, dass Ignaz Major der Nationalgarde wurde. Am Vortag waren interessanterweise „Italiener gefangen durch Tabor geführt worden, aber alle frei herumgegangen“, sodass Ignaz mit dreien von ihnen zechte. Noch zum 26. Mai 1849 notiert er: „Direktion auf eigene Faust“. Wie gespannt das Verhältnis Vater–Sohn war, geht aus einer Notiz vom 31. Juli desselben Jahres hervor: „Vater nicht gratulirt zum Nahmenstag Große Feindschaft“. Andererseits hat der Bezirkshauptmann von Iglau am 11. April 1850 nicht ihm, sondern „dem Vater angerathen“, ein Stück abzusetzen, und am 13. Mai bzw. 18. Juni 1850 wird dieser in einem Zeugnis der k. k. Bezirkshauptmannschaft Neuhaus wieder als Direktor bezeichnet. Man attestiert ihm „politisches Wohlverhalten“ (ebd.). Es kam schließlich sicher zu einem Kompromiss: Am 19. März 1850 wird in Iglau das „Theaterverhältnis“ rechtlich beraten, und Josef wird als erster Direktor des neuen Iglauer Stadttheaters, das am 14. November 1850 eröffnet wird, gefeiert.⁸ Ignaz fungiert hier bis 1851 als Regisseur des Schauspiels und der Oper.⁹ Auch 1852 wird Ignaz Siege nur als Regisseur, erst 1853 dann als Direktor in Tyrnau/Trnava erwähnt.¹⁰ Bemerkenswert ist umgekehrt ein Zeugnis von 1853, das den Direktor Josef Siege „in Gesellschaft Ihres Sohnes Ignaz Siege“ anspricht.¹¹ Insgesamt zeigen die Aufzeichnungen des Diariums nach 1850 keine Verstimmung mehr, und vielleicht hat eine schwere Krankheit des Vaters dann den Konflikt endgültig bereinigt (16. Oktober 1854). Übrigens hatte es im ersten Tagebuch bei Auflistungen der Gesellschaft immer geheißen: „Vater“, danach erst „Ego“ (z. B. Asch/Aš, Oktober 1844), spätestens ab September 1856 ist die Reihenfolge umgekehrt (Tyrnau, September 1856, Raab/Győr 1856). Jedenfalls lassen die auch schon früher sehr selbstbewussten Eintragungen des Sohnes keinen Zweifel daran, dass er in den 1850er Jahren die Direktion der Siege-Gesellschaft übernahm.¹² Am 30. September 1856 etwa notiert Ignaz: „Nach dem Theater hat mir die Gesellschaft eine Illumination gemacht Zum Namensfest I: S: Glück Frohsinn langes Leben, die Mitglieder ihrem geehrten Direktor. Diese ist in Brand gerathen, wobei ich beim Löschen die ganze Hand verbran[n]te und 14 Tage mit der Heilung derselben zubringen werde.“ (Si 306) Josef Siege wird umgekehrt noch 1857 als „Theaterunternehmer“ titulierte, die wohl vom Urenkel Gustav adjustierte Mappe mit der Goldprägung 1811–1857 bezieht sich wohl auf dessen Zeit als Theaterleiter (Si 307). Danach wird „Siege sen.“ bis 1860 noch als Schauspieler im Familien-

8 Vgl. Si 260, *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Abend-Ausgabe, 14. November 1890, S. 1.

9 Vgl. *Almanach der Freunde der Schauspielkunst*, Berlin 1850 und 1851.

10 *Almanach der Freunde der Schauspielkunst*, Berlin 1853, und *Deutscher Bühnen-almanach*, Berlin 1854.

11 Si 307 Untermeidling.

12 Vgl. wohl auch Si 96, „Steuerbüchel Ignaz Siege seit Tirnau 1853“.

ensemble genannt.¹³ Dann dürfte er gestorben sein, denn im Tagebuch Si 303 seines Sohnes, das 1862 beginnt, kommt er nicht mehr vor. Vielleicht wird die genaue Untersuchung der nun zugänglichen Dokumente und der Itinerare weitere Antworten in verschiedene Richtungen geben können.

1851 etwa könnten die Sieges mit Schiller-Produktionen in Prag gewesen sein, wo nach 1857 dann übrigens Johann, ein anderer Sohn Josefs, unter Vertrag stand.¹⁴ Es gibt den Bericht eines vom Prager Statthalter am 29. September 1851 grotesk zensurierten *Wilhelm Tell*,¹⁵ dazu eines in gleicher Weise verstümmelten *Wallenstein*.¹⁶ In den vorliegenden Akten gibt es aber leider keine näheren Hinweise. Dann ging es nach Ungarn bis Esseg/Osijek,¹⁷ später waren die Sieges in Iglau (Si 11), 1853 folgt Korneuburg (Si 10), dann wieder das damalige Großungarn.¹⁸

Neben den Tagebüchern gibt besonders die Dokumentenmappe Si 62 bis 122 ein eindrucksvolles Bild von Ignaz Sieges Wandertätigkeit. Er setzt bis 1858 zunächst in Ungarn fort (Si 101–103). Danach und dann wieder von 1865 bis 1878 ist er immer wieder in Budweis/České Budějovice und Umgebung.¹⁹ Ein Budweiser Zeugnis vom 11. Februar 1859 lobt sein reichhaltiges Repertoire, eine geschmackvolle Garderobe und die „ausgedehnte“ Bibliothek, „welche zudem 214 jüngst censurierte Bühnenwerke umfasst“, dazu die „Arrangirung von Redouten und Gesellschaftsbällen.“ Von besonderem Wert ist ein „Strafbogen“ vom September/Oktober 1863, der wohl für Teplitz/Teplice galt. Für Weglassen von Texten (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*) oder Verspätung bei der Probe setzte es 20, für „Vernachlässigung im Anzug“ 30 Kreuzer, zu frühes Auftreten (*Hugenotten*) wurde mit einem, Abreise ohne Genehmigung mit fünf Gulden geahndet usw. Ignaz begründete 1863 die Sieges'sche Tradition eines sommerlichen deutschen Kurtheaters in Trentschin-Teplitz (Si 58), die bis in die 1920er Jahre währte.²⁰ Die Saison vom 5. September 1867 bis 1868 über wirkte er als Regisseur in Regensburg,²¹ 1882 war er erstmals in Marburg/

13 *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin 1858 bis 1861.

14 Vgl. Si 299 und *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin 1858.

15 Si 276, Alexander Stern, „Gustl, Schiller und der Statthalter von Prag“, *Der Tag* (Wien), 11. Mai 1930, S. 7.

16 Si 4, Beer.

17 Vgl. Oskar Pausch, „Hungarica in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek“, in: *Ex Libris et Manuscriptis. Quellen, Editionen, Untersuchungen zur österreichischen und ungarischen Geistesgeschichte*, hg. von István Németh u. a. (Schriftenreihe des Komitees Österreich-Ungarn, Bd. 3), Budapest, Wien 1994, S. 181 f.

18 Si 97–104. Den wahren Reiseumfang kann man aber nur den Tagebüchern entnehmen.

19 Etwa Si 56 und 57, 47 und 48, 65–73, 93.

20 Die authentische Geschichte dieser führenden Sommerarena gibt Gustav Sieges, „Die alte Arena in Trenč[in] Teplíc. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte von Trenčín Teplíc“, *Badezeitung aus Trenčianské Teplice*, Nr. 8/9, 1929.

21 Vgl. auch *Deutscher Bühnenalmanach*, Berlin 1868.

Maribor (Si 108). Ignaz, der zweimal mit Schauspielerinnen verheiratet war (Si 52 und 53), starb 1887 in Trentschin-Teplitz, schon seit 1879 war sein Sohn Adolf Mitdirektor, was nicht ohne Komplikationen verlief (vgl. Si 41).

Hier noch ein Wort zu seinen Diarien (Si 301–305), von denen besonders die älteren einen unvergleichlichen Dokumentationswert besitzen. Sie führen auf jeder Seite zunächst alle Stücke und Rollen auf, in denen Ignaz gespielt hat. Es folgen als Stichworte Kommentare zu Publikumsreaktionen und Finanzerfolg, schließlich großartige Einblicke in die Gruppendynamik einer zunächst nur kleinen Wandertruppe bis zu ihren Trinkexzessen, die möglicherweise auch Ignaz gefährdeten (u. a. 3. Jänner und 17. Februar 1844) und nüchtern skizziert werden, vgl. am 26. Juni 1856: „Nach Theater bei Nürnberger /: Julius :/ gewesen. Saures Bier, lauwärmer Wein, alle Katzenjammer, Umsorg sich 3mal übergeben und kon[n]te nicht spielen“.

Dazu kamen naturgemäß viele Streitigkeiten (etwa Oktober 1844 oder 20. Oktober 1856), die zu gefährlichen Auseinandersetzungen der Mimen führen konnten: „Stein im Tuch, paar aufs Dach bekommen“ (Schlaggenwald/Horní Slavkov, 15. Mai 1845), und noch am 18. Dezember 1864 wird einem Akteur bei der Bühnenprobe in Budweis das „Auge blaugeschlagen“. Es kam aber auch oft zu erstaunlichen Handgreiflichkeiten der Sieges, der Vater züchtigt sogar mit einem Stock (29. März 1846). Am 5. April 1846 werden einem Schauspieler nach dem Theater von Ignaz „wegen seinem losen Maul die Haare gebeutelt“, am 20. Mai 1844 heißt es: „Röse lachte mir höhnisch ins Gesicht. Ohrfeige“, am 22. Mai 1843: „Schiele na na. Hinausgeworfen daß aus den Glas Thüren die Fenster samt den Rahmen zu Boden fielen“. Am 23. Juni 1848 hat Ignaz in Neuhaus eine „Violin zerschlagen Bey der Probe mit Dini Streit, wieder ein bisgen in Zorn gerathen“. Charakteristisch sind die Worte seiner kranken Mutter: „Du bist ein wilder Mensch ein böser Mensch im Zorn, aber du hast das beste Herz von meinen Kindern, ich werde für dich beten“ (13. Jänner 1846). Da können die vielen Meldungen von geflüchteten Mimen nicht verwundern, z. B. „Greiner Schubkarren gekauft seine Sachen aufgepakt um 3 Uhr Nachts durchgegangen.“ (20. Mai 1844)

Auch Ereignisse auf dem Theater, etwa eine Panne im Flugwerk (April 1843) oder falsche Auftritte, finden gehörig Beachtung. Im März 1844 hat sich Stum[m]er – wohl auf der Bühne – „den Hintern verbrannt“. Am 12. Juni 1851 wird gemeldet: „Flor hat sich über das fade Gelächter der Frau Graube geärgert hat das Buch hingeworfen ist augenblicklich abgegangen eh er weiter Souffliert hätte.“ Am 20. Juni 1856 kam es in Tyrnau, wo ein Ringkampf auf dem Programm stand, zu folgendem Vorfall:

Markules nach dem 2ten Akt mit dem Juden Hirschbein /Fleischhauer/ gerungen, hat ihn geworfen, worauf dieser wüthend durch den Logengang ins Parterre lief, und über Betrug schrie, der Fleischer Matischek hob auf der Bühne die Vordergardine auf und rief nach seinen Kameraden auf der Gallerie, Gensdarmerie muß eingreifen und kon[n]te mit

Mühe Ruhe herstellen, der 2te Ringkamp[f] zum Sch[l]uße wurde vom Stadthauptmann Czirba verboten, Fischbein wurde von den Gensdarmen eingeführt: Es war viel zu befürchten; ging aber, glücklich ohne Spektakel ab, Gott seis gedankt.

Schließlich fiel im Mai 1884 der Chef selber in den Orchestergraben: „Kinn und Auge verletzt“.

Die Programme orientieren sich weitgehend am Wiener Vorstadttheater, auch zu Nestroy existieren bemerkenswerte Notizen. Schon in den ersten Aufzeichnungen aus Leitmeritz vom März 1843 fanden sich vier Nestroy-Partien: Zangler, Löwenschlucht, Semmelschmarn, Kautz. Am 13. März 1845 wird ein merkwürdiges Nestroyanum aus Eger gemeldet: „Ein Mann Zettel von Jux gelesen und umgefallen.“ Noch am 25. März 1849 war Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* in Strahonitz/Strahonice gespielt worden. Tags darauf folgt die Notiz: „Mit Vater beim Rittmeister gewesen, der sehr empört war daß Schirling (Ultra) nicht den letzten Vers gesungen geht mit allen Offizieren nicht mehr ins Theater, und will es allenthalben hinschreiben, daß kein Offizier unser Theater besuche.“

Abschließend noch der Hinweis auf interessante lokalhistorische Anmerkungen. Für 1848 wird etwa ein Aufruhr in Neuhaus geschildert. Schon am 30. März war eine Katzenmusik gemacht worden. Am 1. April spitzte sich die Lage zu:

[...] während des 3ten Acts haben die Fleischer revoltirt und einem Kleinschlächter seine Fleischbude demolirt dan[n] auf den kleinen Ring gezogen, die Marktbuden klein gemacht und die Juden vertrieben, dem Brantweinjuden den Zaun eingerißen u[nd] die Fenster eingeschlagen der Aufstand dauerte von 9 bis ½ 1 Uhr Nachts. 60 Man[n] patrolierten von 8 bis 4 Uhr früh dan[n] 40 den nächsten Tag, soll 14 Tage dauern.

Adolf Siege (der Dritte), geboren 1856 in Lundenburg/Břeclav, stand schon mit sechs Jahren auf den Brettern²² und besuchte die Schule in Tyrnau in Oberungarn. In einem Zeugnis vom 28. April 1870 steht vermerkt: „Eine Besserung seiner Aufführung wäre sehr erwünscht.“ (Si 128) Nach dem Tod des Vaters wurde er alleiniger Direktor des Unternehmens. Er nahm die Wiener Operette ins Repertoire auf und war zwischen Czernowitz, Mährisch-Ostrau/Ostrava, Lemberg/Lviv, Budweis, Marburg/Maribor, Steyr usw. in allen Theaterstädten der Monarchie zuhause, spielte aber, wie bereits der Vater, auch im reichsdeutschen Ratibor (Si 78 und 79). Einen guten Einblick in die noch immer zunftmäßige Tradition der Familie gibt ein Zeitschriftenartikel anlässlich der von ihm zum 40-jährigen Bestandsjubiläum des Iglauer Stadttheaters am 16. November 1890 inszenierten Feier:

In der zweiten Abtheilung, dem Deinhardsteinschen Einacter „Der Witwer“ lernte das Publicum das ausgesprochene Talent des Urenkels jenes

²² Si 309, *Wiener Leben*, 14. Februar 1897, S. 5.

Directors kennen, unter dem das Iglauer Theater vor vierzig Jahren eröffnet wurde. Der kleine Gusti Siege sprach nicht etwa seinen Part nach Kinderart herunter sondern spielte ihn auch mit einem sehr aner kennenswerten Verständnis. Interessant ist jedenfalls, daß Herr Johann Siege, pens[ionierter] Schauspieler des Prager Landestheaters, dem Debut seines Großneffen anwohnte. Welche Gefühle mochten den Gast beschleichen, der vor mehr als fünfzig Jahre [sic] die Rolle des kleinen Christel am Burgtheater unter der Leitung Deinhardsteins selbst, der damals als Vice-Director des Burgtheaters fungirte, creirte! Sowohl dem Ehepaar Siege (Liese und Peter) wie dem kleinen Debutanten wurde nicht endenwollender, rauschender Beifall zutheil.²³

Adolf Siege wirkte gerne im heute slowenischen Teil der Monarchie. Er leitete, zunächst mit Ignaz, mit Unterbrechungen ab 1885 das Stadttheater in Marburg und Cilli/Celje, 1899 war er in Laibach/Ljubljana. Ab 1913 leitete er, zunächst gemeinsam mit seinem Sohn Gustav, das Stadttheater in Marburg.²⁴ Er starb 1925. Gelegentlich wird er mit seinem Sohn Adolf jun. verwechselt, der im Siege'schen Unternehmen als Kapellmeister und Vizedirektor in Trentschin-Teplitz wirkte.

Adolfs zweiter Sohn Gustav Siege (der Vierte) kam bereits im Alter von sechs Wochen im *Lumpazivagabundus* als Kind Knieriems, den sein Vater spielte, erstmals auf die Bühne²⁵ und wurde zum Sänger ausgebildet. Er verließ den elterlichen Betrieb angeblich wegen der Strenge seines Vaters²⁶ und wirkte als Bonvivant und Operettenkomiker, auch Regisseur und Theaterdirektor 1902–1904 in Krems, 1905 in Salzburg, in Braunschweig, Stettin/Szczecin usw. 1908 wurde er Fachnachfolger Hubert Marischkas in Brünn/Brno und ging nach Königsberg/Kaliningrad, wo er eine vielbeachtete Masseninszenierung des *Zigeunerbaron* auf der Naturbühne „am Grund“ ablieferte.²⁷ 1913 eröffnete er das Stadtkino in Marburg, wo er ab 1915 auch allein als Theaterdirektor wirkte und 1919/20 das Ende einer alten Kulturtradition erleben musste. Schon 1918 war er in *Wo die Lerche singt* als Regisseur und Darsteller in das Filmgeschäft eingestiegen: Bei *Früh übt sich* wirkte auch der Sohn Poldi mit. 1921 spielte er in dem Marischka-Film *Mozarts Leben, Lieben und Leiden*. Ab 1926 übernahm er das neuerbaute Löwenkino in Wien und feierte 1928 sein 30-jähriges Bühnenjubiläum. Er starb 1947 in Wien und liegt auf dem protestantischen Friedhof in Simmering. Als er die Sommerarena Trentschin-Teplitz aufgab, endete ein zumindest 120-jähriges Kapitel altösterreichischer Theater-

23 Si 309, *Mährischer Grenzboten*, 20. November 1890, S. 1 f.

24 Zu den Siege-Direktionen in Marburg vgl. Walter Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau. Typologie eines Provinztheaters*, Diss. masch. Univ. Wien 1982, bes. S. 112–136.

25 Si 4, Beer.

26 Ebd.

27 Vgl. Si 298, *Cillier Zeitung*, 1928, Nr. 100, S. 5, und Si 323–326.

geschichte. „Zahllose berühmte Schauspieler und Schauspielerinnen haben sich bei einem oder dem anderen Siege ihre Sporen verdient. Sie alle aufzuzählen, überlasse ich dem künftigen Erforscher des Archivs. Ich nenne nur: Stelzer, Schweighofer, Kracher, Charlé, Glawatsch, Haas, Hans Homma und Frau Werbezirk.“²⁸

Es ist immerhin bemerkenswert, dass sich in den Dokumenten der Sieges zwar Zeugnisse einer stets straffen Organisation, aber ganz selten Belege über finanzielle Schwierigkeiten oder „Weibergeschichten“ finden. Dies ist wohl eine Grundlage der im Theaterleben ungewohnten Kontinuität über vier Generationen gewesen. Josef Siege war zunächst einer der vielen fahrenden Prinzipale. Sieges Thespiskarren „[...] war wirklich ein Karren, manchmal eine für längere Zeit gemietete Diligence, in der die sechs bis acht Mitglieder des ‚Hauses‘ mitgeführt wurden,²⁹ einige Pflöcke, Bretter und etwas eintönige Dekorationen, zwischen und vor denen sich dann die grausamen und grauslichen Ritterstücke abspannen und -spielten ...“.³⁰

Diese spartanische Frühzeit lässt sich vielfach belegen: Am 15. September 1848 reist die Gesellschaft von Sobislau/Soběslav ab. „Reise nach Krumau Bei Rojau Brücke wegerisen große Pagage Wagen im Strom stecken geblieben und Stellwagen mit Vater und Ettrich“. Erwähnenswert ist ferner eine „Recognition“ vom 18. März 1829 aus Weißkirchen/Bílý Kostel nad Nisou mit folgender Liste von „deponirten Theaterrequisiten: Theaterböcke 7 Stück, Podiumsbretter verschiedener länge 33 Stück, Sitzbänke samt Stützen 12 Stück, 38 Latten verschiedener länge 38 Stück, Lehnstuhl 1 Stück, Bretterstiege von 3 Stufen 1 Stück.“ (Si 7) Eine Tagebuchnotiz Ignaz Sieges vom 26. April 1844 in Brüx/Most zeigt noch immer die Bescheidenheit der Bühne: „Um 11 Uhr Feuer ausgebrochen, neben Theater. Ich mit Pizziny das Theater abgerissen und zum Fenster hinausgeworfen“. Aus dem Oktober desselben Jahres stammt der einzige Hinweis auf echte Existenznot der Sieges aus Asch: „O Elend, keinen Kreuzer Geld, kein Kredit, zu viel Hunger und Durst. Maß Bier 8 [Kreuzer]“. Und man hatte Konkurrenz: „fremde Schauspieler samt Direktor aus Bairn waren da 6 Stük an der Zahl. 3 Stund zu Fuß aber der eine hat hohe Stiefel mit anschnallsporen gehabt“ (Eger/Cheb, 21. Dezember 1844). Unsere Sammlung enthält als besonderes Rarum sogar noch die Blechschablonen, mit denen Josef Siege seine Visitkarten und Theaterbillette händisch verfertigte (Si 12–34), und natürlich seine „Hausier-Steuerscheine.“ (Si 10 und 11)

Doch Josef Siege stieg auf. Ausgezeichnete Zeugnisse (Si 307) machten es möglich, dass er an gleiche Spielorte zurückkehren und von der Bude in feste Theater übersiedeln konnte, 1823 etwa auf drei Jahre in das Theater von Znaim

28 Si 3, Roda. Beer (Si 4) nennt noch Lewinsky, Korff, die Niese, Blasel, Giampietro und Streitmann.

29 Vgl. Si 307, Prag? Februar 1818; Si 302, Tagebuch Ignaz Siege 20. September 1848 (Reise nach Krumau).

30 Si 4, Beer.

(ebd.), womit sich auch die Programme ändern mussten (Si 8). Aber bereits 1815 war in einem eingangs zitierten Klosterneuburger Zeugnis von „Opern“ die Rede, 1833 bestätigte der Bürgermeister von Igau ein tadelloses Mehrspartenprogramm. Im Februar 1844 zählte die Truppe schon über 20 Personen. Sohn Ignaz setzte den sozialen Aufstieg fort. Allerdings wurden Spielgenehmigungen noch immer oft mit Ausschluss von Städten mit stabilen Theatern ausgestellt,³¹ und im Juli 1855 berichtet sein Tagebuch aus Tyrnau vom Versuch zweier Schauspieler mit Kind, „mir durch Bettelei den Ort für den Winter zu verderben, uns Schande zu machen“. In Krumau gastierte 1864 bereits eine „zahlreiche Theatergesellschaft“.³² Im Jahr davor war Ignaz mit der Sommerbühne in Trentschin-Teplitz sesshaft geworden. Die „Theatergesellschaft“ mutierte allmählich zum Ensemble, der Prinzipal zum Theatermanager. Als solcher wirkte er, was bisher unbekannt blieb, ab 1. Oktober 1879 ein Jahr unter Direktor Sigmund Feld am Harmonietheater in Budapest und engagierte Wiener Unterhaltungskünstler vom Rang einer Josefine Gallmeyer, eines Karl Blasel und Wilhelm Knaack. Dazu verpachtete er Feld seinen Fundus (Si 85 und 92). Schon zwischen 4. Juni und 15. August 1877 hatte er „bei der Ensemble Gesellschaft des Theaters an der Wien die Stelle des Kassirs und Geschäftsleiter [sic] angenommen“, um eine Tournee zu organisieren, die nach Tyrnau, Komorn/Komárom, Gmunden, Salzburg und Innsbruck führte (Si 304).

Von besonderem Interesse ist ein Brief des vielseitigen Wiener Theateragenten Carl Böhm, der ehemals die Theater in Meidling, Wiener Neustadt, Steyr und 1837/38 in Hietzing geleitet hatte und auch Possen schrieb.³³ Er entwickelte mit Carl Schwender das Projekt einer Sommerbühne in der dann 1867 eröffneten „Neuen Welt“ in Hietzing, vor allem aber eines großen, eleganten Rudolfsheimer Theaters, das nie verwirklicht wurde und nicht mit dem späteren „Colosseum“ in Schwenders Etablissement verwechselt werden darf. Böhm agierte aber schließlich unabhängig: Sein Gesuch an den Polizeiminister auf ein projektiertes, nun von ihm selbst zu erbauendes „Theater in Braunnhirschen“ wurde am 1. Dezember 1864 abgelehnt.

Böhms Brief an Ignaz Siege von 1862 geht von dessen allfälliger Übernahme des Olmützer Stadttheaters aus: Da Siege diesen Plan wohl aufgegeben habe, würde Böhm ihn einladen, als Schauspieler und Regisseur nach Wien zu kommen. „Meine beiden Theater werden prachtvoll und weit größer als das Theater an der Wien Kosten laut Überschlägen eine halbe Million das Unternehmen ist bereits gesichert nur noch die Baubewilligung weil ich er[st] jetzt die Pläne vorlegen konnte.“ Carl Schwender, der dann allein die Erlaubnis erhielt und nicht ausnützte, wird nicht erwähnt. Carl Böhms Schreiben ist leicht skurril, weil er im gleichen Zug Ignaz Siege um einen Wechsel von 100 fl. bittet, was

31 Vgl. etwa noch Si 99 und 100 von 1853/54.

32 Si 308, 17. Mai 1864.

33 Si 73. Zum Folgenden vgl. Franz Hadamowsky, *Wiener Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien 1994, S. 670 ff.

schon mehrere Male erfolgreich geschehen sein muss (vgl. Si 36). Erwähnt sei abschließend noch, dass Ignaz laut einer Tagebucheintragung vom Juni 1876 in Hütteldorf ein „Salontheater“ gebaut hat.

Die Erfolge der Familie setzten sich mit Adolf Siege (dem Dritten), dem langjährigen Budweiser Theaterdirektor fort, der durchaus auf Augenhöhe mit seiner Wiener Kollegenschaft stand. In Ratibor gastierte er mit 34 Mitgliedern.³⁴ Seine Frau und Kompagnonin Leopoldine, die er nicht ohne Schwierigkeiten gewann (vgl. Si 40), war Schülerin von Bernhard Baumeister und wurde – wie auch ihr Mann – von Pauline Metternich gefördert.³⁵ Außerdem war Adolf mit dem Theatermann Eduard Binder, dem Vetter des für Nestroy wichtigen Kapellmeisters Karl Binder, verschwägert (Si 42). Schon vor der Jahrhundertwende war die Arena von Trentschin-Teplitz zu einem führenden Sommertheater Österreich-Ungarns geworden. Hier sah Franz Gaul seine *Puppenfee*, Josef Kainz zählte zu den regelmäßigen Besuchern, es gastierten u. a. Agathe Barsecsu, Karl Streitmann, Karl Blasel oder Josef Lewinsky, die junge Werbezirk sammelte als Chorsängerin erste Bühnenerfahrungen.³⁶

Spätestens seit der Jahrhundertmitte erschienen übrigens Mitglieder der Familie Siege auf anderen Bühnen. Johann Nepomuk Siege (Weisskirchen 5. Februar 1829–1904) spielte in Prag, Josef, ein weiterer Bruder von Ignaz, war 1851/52 ein „Liebling des Publicums“ in Marburg/Drau. Vielleicht ist er jener Siege jun., der 1851 in Graz als Christophel im *Jux* debütierte: „Mimik und Sprache schmecken noch allzusehr nach Anfängerschaft“.³⁷ Adolf (der Dritte) erhielt 1872 sein erstes Engagement in Lemberg, war aber auch in anderen Städten als Bonvivant und Liebhaber engagiert.³⁸ Elisabeth Kasak, die Gattin Adolfs, hatte ein Engagement an das deutsche Theater im Budapester Stadtwaldchen, das sie allerdings nicht antrat (vgl. Si 145 und 146). Gustav (der Vierte), Sohn von Ignaz, hatte bereits eine Karriere als Operettentenor hinter sich, ehe er mit dem Stadttheater Marburg/Drau endgültig stationär wurde.

Erst die politischen Auswirkungen nach dem Ersten Weltkrieg haben eine im Bereich der altösterreichischen Provinzbühnen beispiellose Kontinuität beendet, die sich nicht nur in der Weitergabe von Vornamen äußerte. Immer wieder betonen die Zeugnisse jene hier durch Generationen mit der Weitergabe solider Theaterpraxis angesammelten Vorteile, die einen guten Theaterdirektor auch ausmachten: der Besitz eines reichen Theaterfundus und einer umfangreichen Theaterbibliothek. Noch am 25. März 1891 wird dies vom Bürgermeister von Iglau hervorgehoben (Si 309), und Roda Roda will in der Theatergarderobe sogar Kleider aus napoleonischer Zeit gesehen haben.

34 Si 309, 24. Februar 1885.

35 Si 4, Beer. Vgl. auch Si 147, 148 und die Korrespondenzen in Si 309.

36 Vgl. Siege, „Die alte Arena“ (Anm. 20).

37 Si 741, *Der Magnet. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Geschichte, Vaterlandskunde, Wissenschaft, Theater und Geselligkeit*, 1851, Nr. 45, S. 180.

38 Si 309, *Oesterreichischer Bühnen-Verein. Offizielles Organ des Vereines deutscher Mitglieder Oesterreichs*, 1. März 1897, S. 4.

2. Das Archiv Siege nach der Übergabe an die Theatersammlung der Nationalbibliothek

Anlässlich seines Bühnenjubiläums 1928 fasste Gustav, der letzte Siege, den Entschluss, das mehr als 100 Jahre umfassende Archiv seiner Familie der Wiener Nationalbibliothek zu überlassen. Das Übergabeprotokoll lautet:

Verzeichnis der Dokumente, Theaterzettel und Büchersammlung der Theaterdirektion Josef, Ignaz, Adolf und Gustav Siege, (1811–1919.) welche mit heutigem Tage der Wiener Nationalbibliothek vom Gefertigten gewidmet wurde.

No. 1. Zeugnisse der Direktion Siege:

A.) Josef Siege (1811–1857.)

B.) Ignaz Siege (1848–1876.)

C.) Ignaz & Adolf Siege (1879–1887.) Adolf Siege (1887–1918.) nebst Theaterzetteln Recensionen Dokumenten der jeweiligen Epochen.

No. 2. Theaterdirektion Gustav Siege (1913–1919.)

A.) Zeugnis, Auszugsweise Rezensionen, Theaterzettel Szenenbilder usw.

B.) Dank und Anerkennungsschreiben, Erinnerungsblätter Bilder und Zeitungsberichte.

C und D.) Theaterzettelsammlung der Marburger Theater-Saison: 1913/14.

No. 3. Gustav Siege, 30 Jahre Schauspieler, 1898–1928. Rezensionen usw.

No. 4.

A.) Alte Theaterzettel und Theaterdokumente.

B.) Original Figurinen zu Joh. Strauss Operette „Eine Nacht in Venedig“

C.) Tagebuch Ignaz Siege, 1881.

D.) Visitenkarten und Theaterbilletschablonen des Dir. Josef Siege.

No. 5. Photobildnisse von Josef, Ignaz, Adolf d. Ae. und d. J. Gustav, Leopoldine und Klein Poldi Siege, und Eduard Binder.

No. 6. Siebzehn Bände Bühnenwerke aus der Theaterbibliothek Theaterdirektion Siege.

Hierangeführte Stücke bilden den I. Teil der Theatersammlung Siege, der II. Teil befindet sich im Kurtheater in Trenčín Teplitz und kann im Juli 1929 übergeben werden.

In vollster Hochachtung: Gustav Siege

Wien, am 19. November 1928

Wie das Übergabeprotokoll steht auch der folgende Brief Gustav Sieges vom 24. August 1930 an Joseph Gregor, den Leiter der Theatersammlung, ohne Signatur am Schluss der heutigen Aufstellung Siege. Er belegt, dass die physische Übergabe noch nicht erfolgt war. Siege „habe sich auf dem Theater und Hausboden herumgetan und einiges Material (zum Teil im halbverwesten Zustand) gefunden“. Dazu wird ein beiliegendes Verzeichnis erwähnt, möglicherweise das oben wiedergegebene und vielleicht vordatierte Übergabeprotokoll. Er, Siege, habe die Papiere in eine Kiste getan, die Gregor sichten möge. „Ich habe einige orig[inale] Tagebücher meines sel[igen] Großvaters gefunden, ferner Korrespondenzen mit Verlegern Kontrakte Rechnungen, Steuer- und Versicherungsbogen u.s.w. – welche, zusam[m]en gefaßt, ein interessantes Bild über die kleinstädtischen Theaterverhältnisse aus dem Vormärz geben.“ Ein im Übergabeprotokoll angekündigter zweiter Teil der Sammlung Siege lässt sich nicht nachweisen.

Nach der Übernahme organisierte Joseph Gregor 1932 eine kleine Ausstellung in der Nationalbibliothek.³⁹ Doch erst mit 12. Dezember 1938 wurde dieses Material inventarisiert. Das Akzessionsbuch meldet unter Nr. 126774–127850 nur global „S[amm]l[ung] von Dok[umenten], Bildern, Büchern, Photos, Th[heater] Z[etteln], Aut[o]g[rafen] etc.“ Die „Spende“ von 1.078 Objekten sei „aufgestellt.“ Vielleicht hatte man mit der Inventarisierung zugewartet, bis eine weitere „Spende“ Gustav Sieges eingelangt war, offensichtlich sein cineastisches Vermächtnis, Inv. Nr. 127858–127914 vom 14. Dezember 1938, das im vorliegenden Aufsatz nur am Rand genannt werden muss.

Die Akzessionsangaben für unseren Fonds sind etwas verwirrend. Die 1.078 Nummern und möglicherweise der Sprung von Si 584 auf Si 729 sind nur dann einigermaßen nachvollziehbar, wenn man annimmt, dass das Legat nach der Aufnahme formalistisch auseinandergenommen worden ist, eine in Bibliotheken übliche Praxis. Die Fotos⁴⁰ wurden ja tatsächlich der Fotosammlung zugeordnet, die verschiedentlich genannten Theaterplakate der Plakatsammlung. Stichproben ergaben für die Lichtbilder Siege-Signaturen im Sechshunderter-, für die Theaterzettel usw. im Vierhunderterbereich.⁴¹ Die Bücher⁴² gingen offensichtlich in der allgemeinen Aufstellung unter. Es war etwa nicht möglich, das vorhin genannte Prager Zensurexemplar des *Wallenstein*-Erstdrucks zu orten, das nach Beer an die Nationalbibliothek geschenkt worden ist, ebenso wenig konnten die Bühnenbilder zum *Zigeunerbaron* verifiziert werden.⁴³ Diese Zerteilung eines organischen Bestandes könnte mit „aufgestellt“ gemeint

39 Vgl. Si 277, *Allgemeines illustriertes Wochenblatt*, 3. Dezember 1934, S. 7.

40 Übergabeprotokoll No. 5.

41 Vgl. dazu Si 404–584. Diese Theaterzettel haben sich im ursprünglichen Nachlass gehalten, weil sie in einem Band vereint sind.

42 Übergabeprotokoll No. 6.

43 Im Titel der Mappe Gustav Sieges ist „div. Theaterzettel, Szenenbilder“ ausgestrichen.

sein, denn ich fand in den 1980er Jahren nur die im Folgenden verzeichneten Archivalien zu einem Paket verschnürt in einem entlegenen Magazin.

Es ist mit alldem zu verstehen, dass die Familie Siege in ihrer theatergeschichtlichen Bedeutung auch in sehr speziellen Untersuchungen solange unbekannt blieb. Wilhelm Formann erwähnt sie nicht,⁴⁴ und Walter Taufars gründliche Forschungen mussten leider noch ohne das hier präsentierte Material in der damaligen Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek auskommen.⁴⁵ Daher sind auch die Angaben in Koschs *Deutschem Theaterlexikon* von 1992 so knapp wie fehlerhaft. Allerdings wurde schon 1987 ein Zitat Ignaz Sieges zum Motto der Nestroy-Personale im Österreichischen Theatermuseum.⁴⁶ Aber erst Christian Fastl hat in mehreren Siege-Artikeln im *Österreichischen Biographischen Lexikon* auf den Nachlass im Österreichischen Theatermuseum hingewiesen.⁴⁷

Doch zurück zum vorliegenden Material, welches ich sofort in gekennzeichnete Schachteln lagern ließ und in das Magazin noch nicht bearbeiteter Nachlässe einordnete. Die Stücke, meist in alten Mappen, deren Originalbeschriftungen in der folgenden Aufstellung durch Fettdruck gekennzeichnet sind, folgen dem Signaturschema Si in aufsteigender Nummerierung mit Rotstift in der linken oberen Ecke. Ohne Zweifel stammt dieses System noch von Gustav Siege selbst, womit kleinere Signaturlücken leicht erklärbar sind, denn der vorhin angeführte Brief Gustav Sieges ermöglichte ja eine „Sichtung“ durch Gregor. Unsere Aufstellung folgt Gustav Sieges sachlich nicht immer konsequenter Signierweise.

3. Katalog

Si 3 Zeitungsartikel Roda, ‚Die Familie Siege. Ein Beitrag zur Theatergeschichte‘, *Prager Tagblatt*, 11. 6. 1929.

Si 4 Zeitungsartikel Richard Beer, ‚Die Dynastie der Siege. Eine Familie von Theatergeneralen – 120 Jahre bei der Bühne. – Urahn, Großvater, Vater und Kind‘, *Volkszeitung* (Wien), 18. 5. 1930, S. 6.

Si 5 Brief Josef Sieges an den Neffen Adolf über seine Tätigkeit in Marburg, Prag 3. 1. [1853].

Si 6 Aufführungshonorar *Der Pfarrer von Kirchfeld* 15 fl, Teplitz o. D.

Si 7 Recognition der Theaterrequisiten Josef Siege, 18. 3. 1829.

44 Wilhelm Formann, *Der Vorhang hob sich nicht mehr. Theaterlandschaften und Schauspielerwanderungen im Osten* (Schriftenreihe der Künstlergilde, Bd. 13/14), München 1974.

45 Taufar, *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau* (Anm. 24).

46 Vgl. *Von der Bangigkeit des Herzens. Johann Nestroy 125 Jahre tot*. Begleitpublikation zur Ausstellung im Österreichischen Theatermuseum (Biblos-Schriften, Bd. 138), Wien 1987, S. 15.

47 ÖBL, Bd. 12 (2002), S. 233 f.

Si 8 „Ansichten über die Errichtung eines Theaters in Töplitz“, Dubnik 1. 2. 1823.

Si 9 „Bühnenordnung“, 20. 4. 1853.

Si 10 Erwerbssteuerschein, Korneuburg 29. 5. 1853.

Si 11 Erwerbssteuerschein, Iglau 29. 8. 1854.

Si 12–34 Schablonen von J. Sieges Visitkarten und Theaterbillette (circa 100 Jahre alt)⁴⁸

Si 35–45 Briefe⁴⁹

Si 35 Regisseur Carl Julius an Ignaz Siege in Budweis über einen mit einem Vorschuss durchgegangenen Schauspieler, Wiener Neustadt 20. 10. 1861.

Si 36 Bitte Carl Böhm's an Ignaz Siege um die Verlängerung eines Wechsels, Wien 28. 8. 1865.

Si 37/37a Ziehtochter Luise bittet um Verzeihung wegen Flucht in die Schweiz. Mit Brief ihres Freundes, Zürich 22. 4. 1867.

Si 38 Agentur Franz Kratz an Ignaz Siege. Voranschlag 15 fl. für Tyrnau/Tep-litz, Wien 22. 2. 1870.

Si 39 Agentur Eduard Mellin. Neues Angebot für Bergrs *Barmherziger Bruder* nach „Refüsirung“, Wien 12. 1. 1875.

Si 40 Anton Kasak an Ignaz Siege. Er soll die mit Sohn Adolf liierte Tochter zurückschicken, Hernal's 7. 1. 1880.

Si 41 Adolf an Ignaz Siege. Ablehnung der Bedingungen als Mitdirektor, Agram 1880.

Si 42 Glückwunsch Eduard Binders und seiner Frau Sofie (Tochter von Ignaz) zum 50-jährigen Bühnenjubiläum, 1. 4. 1884.

Si 42a–45 Weitere Glückwünsche. Einige Zeitungsartikel, 1. 4. 1884.

Si 46 Erwerbssteuerschein Ignaz Siege, Budweis 11. 1. 1859.

Si 47 detto, Budweis 20. 6. 1860.

Si 48 detto, Budweis 4. 1. 1861.

Si 49 detto, Leoben 9. 1. 1874.

[Si 50] detto, Teschen 23. 11. 1882.

Si 51 Erwerbssteuerschein Adolf Siege, Teschen 16. 9. 1884.

Si 52–61 Dokumente Ignaz⁵⁰

Si 52 Trauungsschein mit Julia Leopoldine Czerwenka aus Ungarn, Pisek 8. 1. 1849.

Si 53 Extractus Matricula Copulatorum Siege Ignatius – Weisz Barbara, Tyrnau 5. 4. 1855.

Si 54 Spielgenehmigung mit Taxquittung, Tyrnau 1. 2. 1854.

Si 55 Taufschein Franz de Paula Joseph Siege, Winterberg 24. 5. 1849.

48 Kuvert mit Inhalt.

49 Beschrifteter Umschlag mit dem folgenden Inhalt.

50 Mappe.

Si 56 Auszug aus dem Taufbuch Antonia Valentina Siege, Budweis 28. 12. 1858.

Si 57 Waffenpass, Budweis 14. 11. 1862.

Si 58 Spielgenehmigung für das Theater Trenčin (ung. mit Übersetzung), Buda 3. 2. 1865.

Si 59 Zeugnis über die Sommersaison „Ungarisch Teplitz“, Trenčin 10. 9. 1865.

Si 60 Glückwunsch des Ensembles zur Silberhochzeit Ignaz und Betti Sieges, Iglau 1879.

Si 61 Parte Ignaz Siege, Trenčin-Teplicz 30. 7. 1887.

Si 62–122 Div. Contract-Formulare & Theatergesetze. Budweis 1860–1878, Brünn 1880, Iglau 1879, Innsbruck 1867, Leoben 1874/75, Laibach 1899, Mähr. Ostrau 1900, Marburg 1882, Pressburg 1853, 1859, Raab 1858, Ratibor 1883, Teschen 1882–1884, Tírnaú 1854–1871, Znaim 1881⁵¹

Si 62 Circulare Österreich unter der Enns Autorenschutz für musikalische Werke innerhalb des Deutschen Bundes, Wien 8. 6. 1841.

Si 63 Theater-Polizei-Vorschriften, Bielitz 30. 9. 1887.⁵²

Si 64 Wien 16. 8. 1862.

Si 65–73 Budweis 1862. Si 73 Anfrage Carl Böhm's zum Rudolfsheimer Theater.

Si 74–75 Bruck/Leoben 1874.

Si 76 Iglau 29. 9. 1879.

Si 77 Znaim 1881.

Si 78–79 Ratibor 1883.

Si 80–82 Budweis 1864.

Si 83 Tírnaú 29. 9. 1856.

Si 84 Teplitz 1. 7. 1863.

Si 85 Tyrnaú 3. 10. 1878. Fundusverpachtung an Sigmund Feld, Budapest, fl 1.500.

Si 86 Iglau 10. 8. 1879.

Si 87–91 Znaim 1880/81.

Si 92 Budapest 23. 10. 1878. Übergabe der Theaterbibliothek an Sigmund Feld.

Si 93 Budweis 16. 4. 1878.

Si 94–95 Brünn 1880. Versicherung fl 5.000 für Fundus, 2 Jahre ab Mai 1880.

Si 96 Steuerbüchel Ignaz Siege seit Tírnaú 1853.

Si 97 Tyrnaú 1858.

Si 98 Pressburg 1853.

Si 98a Prag 1859.

51 Mappe mit weiteren Notizen auf der Rückseite: „Laibach, Pilsen, Steyr, Czernowitz“.

52 Bei dieser und den folgenden Korrespondenzen dieser Liste sind zu den Daten der Briefaufgaben die jeweiligen Adressen des Empfängers angegeben. Dies soll die Suche nach den jeweiligen Spielorten erleichtern.

Si 99 Spielgenehmigung Umkreis Pressburg 20. 2. 1854.

Si 100 Genehmigung Umkreis Ödenburg 23. 4. 1855.

Si 101 Raab 12. 4. 1858.

Si 102 Tirnau 23. 1. 1856.

Si 103 Tirnau o. D.

Si 104 Strafbogen (Teplitz) 1863.

Si 105 Innsbruck 7. 1. 1867.

Si 106–107 Tyrnau/Bielitz 1868.

Si 108 Marburg 21. 8. 1882. Sicherheitsinstruktion.

Si 110–122 diverse Aufgabe-Recipisse etc.

Si 123 bis 149 Adolf Siege Zeugnisse, Theaterverträge⁵³

Si 123 Carl Costa, Überlassung von *Franz Schubert*, Wien 27. 12. 1904.

Si 124 D. Ofner. Missverständnis im Österreichischen Bühnencomité, Wien 25. 11. 1902.

Si 125 Schulzeugnis, Budweis 8. 3. 1864.

Si 126 Schulzeugnis Nagyszombat, [Tyrnau] 13. 4. 1869.

Si 127 ebenso, 28. 4. 1870.

Si 128 Schulzeugnis Tyrnau und Ungarisch Teplitz 1870/71.

Si 129 Contract Reichenberg 20. 4. 1874.

Si 130 Contract Steyr 12. 3. 1877.

Si 131 Contract Volkstheater Rudolfsheim 15. 9. 1877.⁵⁴

Si 132 Vertrag Budapest 10. 9. 1878.

Si 133 Vertrag Teschen (Rathausaal) 14. 6. 1882.

Si 134 Vertrag über Georg Stummvolls Posse *Eine mit Talent* in Krems, Wien 13. 9. 1883.

Si 135 Bewerbung Bielitz, Troppau 30. 7. 1887.

Si 136 Spielgenehmigung Bukowina, Czernowitz 17. 9. 1891.

Si 137 Kontrakt mit dem Sängerkomiker Heinrich Peer, Marburg 15. 4. 1893.

Si 138 Genehmigung Trencsén-Teplicz, Budapest 3. 3. 1894.

Si 138 [sic] Laibacher Theaterverein Anfrage wegen Übernahme des Ensembles, Laibach 2. 11. 1899.

Si 139 Genehmigung Budweis 6. 8. 1888.

Si 140 Vertrag Landestheater Laibach, 9. 8. 1898.

Si 141 Bedingnisse einer Pacht des Salzburger Stadttheaters 1893/96.

Si 142 Dank für eine Witwen- und Waisenspende, Marburg 2. 3. 1916 / Vertrag Laibach 1898.

Si 143 Dank des Reservespitals Pettau für Theaterkarten, 24. 4. 1917.

Si 144 und 144a Zeitungsartikel 1914 40-jähriges Künstlerjubiläum Gustav Siege.

⁵³ Gebundene Mappe.

⁵⁴ Ein weiteres Zeugnis vom 26. April 1876 findet sich unter IN 71779 in der Wienbibliothek.

Si 145 bis 148 Dokumente Elisabeth Siege⁵⁵

Si 145 und 146 Budapester Vertrag mit Elisabeth Siege (3. 10. 1878) und dessen Auflösung (22. 10. 1878).

Si 147 und 148 Briefe Pauline Metternich-Sandors vom 6. 8. 1902 und 28. 7. 1903.

Si 149 bis 189 Theaterdirektion Gustav Siege Marburg a. d. Drau Stadttheater 1913–1919. Auszugsweise Rezensionen, Zeugnis⁵⁶

Si 190 bis 259 A Dankschreiben für Spenden a. d. rote Kreuz, Ausgabe von Freikarten an die Soldaten, Veranstaltung von Wohltätigkeitsvorstellungen, Verleihung der Silbernen Ehrenmedaille mit der Kriegsdekoration⁵⁷

Si 260 bis 277 B Dank- u. Anerkennungsschreiben – 1913/24 – Erinnerungsblätter, Bilder, Zeitungsberichte u. s. w. – hauptsächlich betreffend Theaterdirektion Gustav Siege

Si 278 bis 298 Künstler Jubiläum Gustav Siege**Si 299 Saaz Rollenrepertori des Johann Siege den 1ten December 1843⁵⁸****Si 301 Tage Buch 1843–47 Ignatz Siege**

Si 302 Tags-Buch und Anmerkung verschiedener Schreckens-Ereignisse für Ignatz Siege 10. Juni 1847–54

Si 303 Tagebuch Ignatz Siege 1862–68**Si 304 Tagebuch 1. 10. 1868–1881****Si 305 Tagebuch Ignaz Siege 24. 9. 1881–1887****Si 306 Tage-Buch Adolf Ignaz Siege 1854–62 bis 16. 7. 62⁵⁹****Si 307 Theaterdirektion Siege Josef Siege 1811–1857**

Znaim 10. 3. 1884 (für 1811), Iglau 24. 3. 1887 (für 1812), Klosterneuburg 13. 4. 1815, Raab 14. 4. 1815, Hollitsch 20. 2. 1817, Vágh? 1. 8. 1817, 20. 2. 1818, Holleschau 21. 7. 1818, Lubalschowitz 21. 8. 1818, Gewitsch 18. 1. 1821, Znaim 12. 10. 1821, Retz 9. 6. 1822, Zwittau/Hohenstadt 21. 3. 1822, Nikolsburg 12. 12. 1822, Mödling 11. 8. 1824, Haimburg/Schwechat/Bruck an der Leitha 1. 10. 1824, Strasznitz 6. 7. 1825, Iglau 10. 6. 1830, Neuhaus 5. 2. 1835, Lare-

⁵⁵ Mappe der Gattin Adolf Sieges.

⁵⁶ Gebundene Mappe. Enthält unter Si 149 ein Zeugnis über Gustav Sieges Tätigkeit in Marburg vom 13. September 1920; „div. Theaterzettel, Szenenbilder“ im Titel gestrichen.

⁵⁷ Die folgenden drei Mappen sind – jeweils mit nur einer Signatur – gebunden. Umschlagtitel in Goldprägung.

⁵⁸ Gesangseinlagen bis 1847. Mit eingelegten Notizen.

⁵⁹ Aufgrund des Inhalts eindeutig von Ignaz verfasst. Beigelegt drei Rechnungen zu Bühnenaufbau und Reisegesellschaft.

witz (?) 9. 7. 1838, Iglau 2. 1. und 15. 4. 1832, 24. 3. 1834, Hietzing 6. 10. 1834, Böhmen 12. 12. 1836, Krumau 20. 3. 1839, o. O. (Krumau?) 11. 1. 1840, Elbogen 26. 7. 1846, Pisek 1. 12. 1846, Franzensbad 11. 9. 1847, Neuhaus 13. 5. und 18. 6. 1850 (Budweiser Kreis), Iglau 14. 4. 1851, Gaudenzdorf 29. 9. 1851, Untermeidling 5. 10. 1852, Wien 6. 1. 1852 und 20. 4. 1853, Neuhaus 8. 1. 1855, Prag (Budweiser Kreis) 19. 1. 1856 und 25. 1. 1857.

Si 308 Theaterdirektion Siege, Ignaz Siege 1848–1876⁶⁰

(Zeugnisse)

Neuhaus 22. 6. 1848, Untermeidling 28. 1. 1853, Ungarisch Altenburg 25. 5. 1853, Gaudenzdorf 6. 10. 1853, Tirnau 20. 3. 1854, 6. 3. 1855 und 22. 3. 1856, Raab 4. 7. 1856, Tirnau 20. 3. 1854 und 22. 3. 1858, Raab 17. 9. und 19. 9. 1858, Budweis 11. 2. und 21. 2. 1859, Raab 10. 9. 1860, Budweis 10. und 26. 4., 2. 6. 1861, 27. 1. 1863 (Fundus!), Trenčsin 1. 9. 1863, Budweis 21. 3. 1864, Krumau 17. 5. 1864, Trenčin 2. 9. 1864, Innsbruck 26. 4. 1867, Tirnau 11. 3. 1872, Trenčin[-Teplitz] 4. 9. 1872, 9. 9. 1873, Leoben 5. 5. 1874, Wien (Rudolfsheim) 26. 4. 1876.

Si 309 Theaterdirektion Siege Ignaz und Adolf Siege 1879–1887 Adolf Siege 1887–1918⁶¹

Iglau 19. 2. und 15. 3. 1880, Znaim 2. 3. 1881, 11. 2. 1882, Teschen 11. 12. 1882, Ratibor 19. 3. 1883, Krems 15. 3. und 6. 4. 1884, Teschen 31. 3. 1890, Ratibor 24. 2. 1885, 19. 3. 1888, Bielitz 22. 3. 1885, Marburg 16. 3. und 2. 4. 1887, Bielitz 12. 12. 1887, Neutitschein 20. 1. 1888, Marburg 14./15. 4. 1889, Iglau 20. 11. 1890, 25. 3. 1891, Czernowitz 27. 3. 1892, Steyr 30. 3. 1893, Marburg 18. 3. 1894, 20. 2. und 12. 4. 1897, 5. 3. 1898, Budweis 6. und 27. 3. 1899, Trenčsin-Teplitz 1. 1. 1899, Neutitschein 6. 4. 1901, Mährisch-Ostrau 1. und 21. 3. 1901, Krems 23. 3. 1902, 17. 4. 1903, 6. 4. 1904, Trenčsin-Teplicz 5. 8. 1905, Krems 1. 8. 1905, Zeugnis und Gratulationen Pauline Metternich Sándors Trenčzen-teplicz 1901, 1910/11, Dank an Adolf Siege, der bis 8. 9. 1918 das Kurtheater leitete, Trenčanské-Teplice 12. 8. 1920.

Si 310 bis 322 Dokumente der Scha[uspieler]-Familie Weiss⁶²

Si 323 Repertoire und Tagebuch Gustav Siege 1898–1902⁶³

Si 324 1898/99 Budweis bis 1906 Laibach

Si 325 1906 Braunschweig bis 1908 Kiel – Nürnberg – Trenčzin Teplitz

Si 326 1908 Brünn bis 1911 Hamburg

60 Fast nur Zeugnisse. Eingelegt drei Quittungen.

61 Rezensionen, Zeitungsartikel (Bühnenjubiläen), Zeugnisse.

62 Mappe. Mit Barbara Weiss, Gattin Ignaz Sieges, Mutter Adolfs (des Dritten).

63 Die folgenden vier Hefte enthalten vorwiegend Zeitungsrezensionen.

Si 404 bis 491 Theaterdirektion Gustav Siege Marburg a/d Drau Saison 1913/14 I. Saisonhälfte⁶⁴

Si 492–584 Theaterdirektion Gustav Siege Marburg a/d Drau Saison 1913/14 II. Saisonhälfte

Si 729 bis 741 Tagebuchblätter Zeichnungen Gedichte Z[ei]t[un]g[en]⁶⁵

Objekte ohne Signatur

Übergabeprotokoll Gustav Sieges 19. 11. 1928.

Brief Gustav Sieges an Joseph Gregor 24. 8. 1930.

Brief Gustav Sieges an Joseph Gregor 15. 9. 1940.

Vertrag des Theaters Fünfkirchen mit Balthasar Bigl, erster Tenor in der Oper, Pesth 23. 8. 1839.

Ausschuss Deutsches Haus Mährisch-Ostrau, Flugblatt o. D.

Parte Gustav Sieges, 30. 4. 1947.

64 Die folgenden zwei gebundenen Mappen enthalten sämtliche Theaterzettel des Stadttheaters Marburg der Saison 1914.

65 Mappe mit meist unerheblichem Inhalt.

**Condottieri, Birnenperücken, Finanzblasen, Napoleon.
In Österreich verbotene französische Theaterstücke rund um Nestroy**

Die Geschichte der Überwachung von Druckerzeugnissen zeigt, dass Regierungen von der schriftlichen Kommunikation Störungen für das gesellschaftliche und/oder religiöse System bis hin zu seiner Zerstörung befürchteten (und in verschiedenen Teilen der Welt nach wie vor befürchten). Zensur versucht vermeintlich Schädliches und Bedrohliches von einer Gesellschaft fernzuhalten und damit psychische, politische und soziale Fehlentwicklungen zu verhindern. Sie bewegt sich dabei zwischen Anleitung zu einem glücklicheren Leben bzw. Aufklärung (das ist die Sichtweise der Zensoren) und intellektueller Disziplinierung der Untertanen (das ist die Sicht der von Zensurmaßnahmen Betroffenen).

Kommunikation mit Hilfe von Texten bedeutet nach Stephen Greenblatt „kulturelle Zirkulation sozialer Energie“,¹ unter negativen Vorzeichen betrachtet: die Infektion des Denkens, die zu Nachahmung und damit zu Handlungen führt, die als verderblich für das Individuum und/oder die Gesellschaft angesehen werden. Zensur trachtet danach, ebendiese Zirkulation zu verhindern. Die Assoziation mit dem Umgang mit Wahnsinn und Verbrechen, wie ihn Michel Foucault für das 18. Jahrhundert beschrieben hat, nämlich Lokalisierung durch Internierung, liegt nahe.²

Die Etablierung, Institutionalisierung und schrittweise Verschärfung der Zensur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verläuft parallel mit dem Prozess der Ausbreitung der Kommunikation infolge rasch wachsender Produktion von Büchern und Zeitschriften sowie zunehmender Bildung und Lesefähigkeit und der gleichzeitig um sich greifenden politischen (Revolutionen) und gesellschaftlichen (Religion, Moral) Unsicherheit. Während zwischen 1750 und 1780 nur ca. 4.600 Schriften in Österreich verboten wurden (also jährlich durchschnittlich etwas mehr als 150 Titel), verzeichnet die hier als Grundlage herangezogene Datenbank der verbotenen Schriften für den Zeitraum von 1790 bis 1848 ca. 46.000, also jährlich durchschnittlich 800 Titel. Im Vormärz übte die Zensur somit einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf das literarische Leben aus.

1 „Cultural circulation of social energy“. – Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, Los Angeles 1988, S. 13.

2 Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a. M. 1996, und ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1994.

Die Zensurgesetzgebung wurde dem nach der Französischen Revolution herrschenden Gefühl der Bedrohung angepasst. Sie wurde fortan von der Wiener Polizeihofstelle gelenkt, ein beachtlicher Beamtenapparat sorgte in dem eigens für diesen Zweck errichteten Bücherrevisionsamt für die Administration der Verbote. 1810 wurden erstmals konsistente Richtlinien für den Umgang der Zensoren mit den verschiedenen Arten von Druckwerken verkündet. Diese „Vorschrift für die Leitung des Censurwesens und für das Benehmen der Censoren, in Folge a. h. Entschließung vom 14. September 1810 erlassen“,³ blieb bis zur Abschaffung des Systems der Präventivzensur im Jahr 1848 gültig. Sie betonte, dass nützliche Literatur mit Großzügigkeit zu rechnen habe, aber „Herz und Kopf der Unmündigen vor den verderblichen Ausgeburten einer scheußlichen Phantasie, vor gefährlichen Hirngespinnsten verschrobener Köpfe gesichert werden“ sollten.⁴ Im Bereich der Dichtung konnten die ‚Klassiker‘ zwar mit einer gewissen Toleranz rechnen, aber nicht in jenem Ausmaß wie die ernsthafte wissenschaftliche Literatur, da sie nicht dem „Wohl der Einzelnen oder des Ganzen“ dienten. Das Theater bzw. dramatische Texte bildeten hier keine Ausnahme, die Überwachung der Aufführungen und der dort gesprochenen Texte fiel allerdings – wie in der Nestroy-Forschung allgemein bekannt – in die Zuständigkeit eigens dafür bestellter Zensoren und Kommissäre. Hier soll in der Folge ausschließlich von Verboten gedruckter Texte, die durch die Bücherzensur ausgesprochen wurden, die Rede sein.

Die Zensurverordnung von 1810 sah vier Beurteilungsgrade vor: „Admittitur“ für unbeschränkt zugelassene Schriften; „transeat“ für Werke, die zwar zum Verkauf zugelassen waren, aber nicht beworben oder in Zeitungen angekündigt werden durften; „erga schedam“ für Werke, die nur besonders verlässlichen Bürgern, und da insbesondere Diplomaten und Gelehrten („Geschäftsmännern und den Wissenschaften geweihten Menschen“⁵), vorbehalten waren; und „damnatur“ für Werke, die nur in Sonderfällen bei Vorliegen wissenschaftlicher Gründe bewilligt werden sollten. Alle in der Zensurstelle noch unbekannten Titel, die z. B. durch Bestellung eines Buchhändlers oder im Gepäck eines Reisenden in die Monarchie gelangt waren, wurden einem Zensor zugewiesen, der ein Gutachten darüber erstellte. Auf der Grundlage der Gutachten – der sogenannten Vota – wurden Verbote ausgesprochen, die sich in mit „erga schedam“ und „damnatur“ beurteilte Titel aufteilten. Auch zum Nachdruck oder für eine Neuauflage vorgesehene, gewissermaßen als „Manuskript“ eingereichte Druckwerke wurden zensuriert und gegebenenfalls verboten.⁶ Monatlich, später halbmonatlich wurden die verbotenen Titel

3 Zit. in Julius Marx, *Die österreichische Zensur im Vormärz*, Wien 1959, S. 73–76.

4 Zit. nach ebd., S. 73.

5 Zit. nach ebd., S. 75.

6 Zu Einzelheiten der Abwicklung der Zensurtätigkeit und des Umgangs mit den Büchern siehe Norbert Bachleitner, ‚Wiener Buchhändler und Polizei im Vormärz. Eine Visitation bei Gerold im Jahr 1843‘, *Gesellschaft für Buchforschung in Österreich. Mitteilungen* 1999, Nr. 2, S. 6–9, und ders., ‚Über das „Stehlen“ verbotener Bücher

in lithografierten Listen zusammengefasst, die an alle mit Büchern befassten Stellen (Bücherrevisionsämter, Buchhändlergremien, Bibliotheken) in der gesamten Monarchie gingen.

Die oben erwähnte Datenbank⁷ umfasst 1.268 theatralische Texte, davon 284, also ein gutes Fünftel, in französischer Sprache oder in Übersetzung aus dem Französischen. 170 davon stammen aus dem Zeitraum 1830 bis 1848. Dieses Corpus zwischen 1830 und 1848 verbotener französischer Dramatik setzt sich mehrheitlich zusammen aus:

– historischen Dramen (z. B. Titel wie Lucien Arnault, *Cathérine de Medicis aux états de Blois* und *Gustave-Adolphe, ou La bataille de Lutzen*; Michael Beer, *Struensée*; Henri Bonnias, *Le 9 Thermidor*; Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*; Charles Désiré Dupeuty, *Napoléon, ou Schoenbrunn et Sainte-Hélène*; Joseph Philippe Lockroy, *Un duel sous le cardinal de Richelieu*; Joseph-Bernard Rosier, *Charles IX* u. v. a.; in dieser Kategorie finden sich auch Werke bekannter Autoren, die der Romantik zugeordnet werden können, wie Casimir Delavigne, *Marino Faliero* und *Louis XI*; Victor Hugo, *Le roi s’amuse*; Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*; Alfred de Musset, *Lorenzaccio*; George Sand, *Les Mississipiens* und *Cosima ou la haine dans l’amour* u. a.) und

– Vaudevilles (z. B. Jean-François-Alfred Bayard und Louis-Emile Vanderburch, *Le gamin de Paris*; Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, dit Mélesville, *Michel Perrin*; Adolphe d’Ennery, *L’idée du mari*; Paul de Kock, *Dupont mon ami*; Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, *La fille du cocher* u. v. a.).

Darüber hinaus finden sich

– Dramen aus dem Leben der Gegenwartsgesellschaft (z. B. Honoré de Balzac, *Vautrin*),

– Operntexte (z. B. Victor-Joseph Etienne de Jouy/Hippolyte Bis, *Guillaume Tell*; Eugène Scribe/Germain Delavigne, *Robert le diable*; Eugène Scribe, *Les Huguenots* und *La Juive*) sowie

– dramatisierte Romane (Paul Féval, *Le fils du diable*; Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*).

Die hier behandelten Beispiele repräsentieren die beiden größten Gruppen, also die historische Dramatik und das Vaudeville, ein Beispiel vertritt die Gegenwartsdramatik.

Casimir Delavigne wird manchmal den Ausläufern der französischen Klas-

aus dem Wiener Revisionsamt. Eine Miszelle zur Zensur im Vormärz’, *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich* 2000, Nr. 2, S. 15 f.

7 Siehe <http://www.univie.ac.at/censorship>. Vgl. dazu: Norbert Bachleitner, ‚Die Zensur der Habsburger. Zur Datenbank der in Österreich zwischen 1750 und 1848 verbotenen Bücher‘, in: *Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher*, hg. von Bernd Kortländer und Enno Stahl, Bielefeld 2012, S. 255–267.

sik zugerechnet, meist aber als Romantiker gehandelt. Jedenfalls war er sowohl in seinen Gedichten wie auch im Theater spezialisiert auf (nationale) historische Themen. Sein Stück *Marino Faliero* (1829)⁸ wurde im Jänner 1830 mit dem Urteil „erga schedam“, d. h. dem milderen der beiden Verbotsgrade, bedacht. Die Gründe für den historischen Staatsstreich des Dogen Marino Faliero gegen die Polyarchie des venezianischen Adels im Jahr 1355 sind dubios geblieben. Die literarische Legende, die neben Delavigne auch E. T. A. Hoffmann, Byron und Donizetti, der Delavignes Text in bearbeiteter Fassung benützte, veranlasste, den Stoff zu verwenden, will es, dass Faliero eine Schmähung seiner Frau rächen wollte. Ein Aristokrat hatte ihr Untreue nachgesagt und war dafür von dem Staatsrat („Großen Rat“) allzu milde bestraft worden. Faliero versucht die Autorität des Dogen und damit die Monarchie mit Hilfe unzufriedener Angehöriger der Unter- und Mittelschichten (Gondolieri, Künstler, ... auch Condottieri) wieder herzustellen. Der Anschlag wird aber verraten und Faliero hingerichtet.

Der Aufstand, auch wenn er paradoxerweise im Sinne der Monarchie stattfindet, bringt viele Nebentöne hervor, die in Österreich als gefährlich erachtet werden mussten. Israel, Falieros ehemaliger Mitstreiter bei militärischen Unternehmungen, berichtet zum Beispiel über die Ausbreitung der Unzufriedenheit im ‚Volk‘:

Israel.

Si le peuple murmure
Du joug dont on l'accable et des maux qu'il endure,
Est-ce moi qui l'opprime?

Faliero.

Il comprend donc ses droits?

Israel.

La solde que l'armée attend depuis deux mois,
Si d'autres, la payant, tentent par ce salaire
De nos condottieri la bande mercenaire,
Puis-je l'empêcher, moi?

Faliero.

Vous avez donc de l'or?

Israel.

Si de vrais citoyens, car il y en est encor,
Des soldats du vieux temps, du vôtre, et qu'on méprise,
Par la foi du serment sont liés dans Venise;
Aux glaives des tyrans, qu'ils veulent renverser,
Suis-je un patricien, moi, pour les dénoncer? (S. 52)

Die Verschwörer sind wankelmütig und bereit zu töten, wenn ihnen jemand im

⁸ Die hier verwendete und in der Folge zitierte Ausgabe ist: Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, Paris 1829.

Weg steht oder reiche Beute verspricht. Strozzi möchte den Dogen beseitigen, weil er einen Bischof beleidigt hat, im Allgemeinen folgt er aber einfach dem Lockruf des Goldes.

Strozzi.

J'apprête, aux pieds d'un oppresseur,
Le stylet qui tûra [!] son dernier successeur.
[...]
L'intérêt est ma loi, l'or, mon but; ma patrie,
Celle où je suis payé; la mort, mon industrie. (S. 96 f.)

Die Condottieri steigern sich geradezu in einen verbalen revolutionären Rausch:

Pietro.

Fais trêve à tes leçons,
Leurs palais sont à nous; j'en veux un: choisissons.

Bertram.

Il en est qu'on épargne.

Pietro.

Aucun.
[...]

Strozzi.

Pas un!

Pietro.

Guerre au puissant!

Strozzi.

A son or!

Pietro.

A ses vins de Grèce et d'Italie! (S. 98)

Der Doge entwirft, um sich die Unterstützung des Pöbels zu sichern oder aus Überzeugung – das ist schwer zu entscheiden –, die Zukunftsvision eines egalitären Staates, in dem das Recht regiert und soziale Ordnung auf Verdiensten und Tugenden beruht.

D'un état incertain, république ou royaume,
Qui n'a ni roi, ni peuple, et n'est plus qu'un fantôme,
Formons un état libre où règneront les lois,
Où les rangs mérités s'appuieront sur les droits,
Où les travaux, eux seuls, donneront la richesse;
Les talens, le pouvoir; les vertus, la noblesse. (S. 105 f.)

Auch solche demokratischen Visionen wurden in Österreich umgehend mit einem Verbot belegt. Dass das Motiv des Faliero-Aufstands prinzipiell ein Verbot nach sich zog, bestätigt sich dadurch, dass auch Byrons „historical tragedy“

in verschiedenen Versionen (englisch, italienisch, deutsch) sowie das Libretto für Donizettis Oper von Giovanni Emanuele Bidera in Österreich verboten wurden.

Nun zu dem zweiten Beispiel eines historischen Dramas, George Sands *Les Mississipiens* (1840),⁹ das im Juli 1840 ebenfalls mit dem Decisum „erga schemdam“ auf die Verbotsliste gesetzt wurde. Dieses Stück variiert das alte und bei George Sand in zahlreichen Romanen abgehandelte Thema des Scheiterns der Liebe an materialistischem Denken vor dem Hintergrund von Finanzspekulationen im frühen 18. Jahrhundert. Julie de Puymonfort heiratet auf Betreiben ihrer Mutter und deren früheren Liebhabers, der nur als „Le duc, ami de la maison“ in Erscheinung tritt, den reichen Juden Samuel Boursset, dessen Onkel König Ludwig XIV. und den französischen Staat finanziert. Julies Geliebter, der Chevalier de Puymonfort, wird mit Hilfe eines Haftbefehls wegen einer geringfügigen nicht beglichenen Schuld gezwungen, das Feld zu räumen. Er wandert nach Amerika aus und kehrt erst 16 Jahre später, das ist 1719, inkognito unter dem Namen George Freeman zurück nach Frankreich. Julie hegt Rachedgedanken, arrangiert sich aber mit Boursset und unterstützt ihn bei seinen Finanzspekulationen, weil sie annimmt, sie dienen dem Staat und damit dem Allgemeinwohl. Puymonfort/Freeman trifft nach seiner Rückkehr auf Julies 15-jährige Tochter Lucette und bringt sie, da das Mädchen von Boursset als matrimonialer Lockvogel für reiche Aristokraten eingesetzt wird, in einem Kloster vor solchen Machenschaften in Sicherheit. Als führendes Mitglied der Compagnie der „Mississipiens“, einer Gesellschaft zur Erschließung der französischen Besitzungen am unteren Mississippi, weiß Puymonfort bestens Bescheid über die dortigen Vorgänge und droht, die Anleger, die in Aktien dieser Gesellschaft investiert haben, davon zu unterrichten, dass es dort kein Gold gebe, wodurch Boursset als Betrüger demaskiert würde. Lucette kehrt aufgrund der falschen Nachricht, ihre Mutter sei erkrankt, aus dem Kloster zurück. Sie soll mit dem greisen Duc verheiratet werden, um ihn ehebaldigst zu beerben. Puymonfort rät Boursset, die infolge des Wertverfalls ihrer Aktien aufgebrachten Anleger damit zu beruhigen, dass er ihnen das Bargeld in seinen Tresoren zeigt, das er entgegen einem königlichen Mandat gehortet hat, und ihnen die Auszahlung mit Metallgeld anbietet. Die Anleger verzichten daraufhin auf den Umtausch ihrer Aktien, weil sie neues Vertrauen in Boursset fassen. Boursset versucht Puymonfort nun als Geschäftspartner zu gewinnen und bietet ihm die Hand Lucettes an. Puymonfort verzichtet aber und geht zurück nach Amerika. Julie erkennt spät, aber doch, dass Bourssets Unternehmungen auf Diebstahl hinauslaufen, trennt sich von ihm und zieht sich mit ihrer Tochter in ein Landhaus zurück. Der unverbesserliche Boursset wird sich in neue Spekulationen stürzen, von Puymontfort hat er die Anregung aufgeschnappt, fortan besser in landwirtschaftlichen Grundbesitz zu investieren.

⁹ *Les Mississipiens. Proverbe*, in: *Œuvres de George Sand*, Bd. 25, Paris 1841, S. 177–386. Die folgenden Seitenangaben im Haupttext beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Verfasserin bringt am Ende ihres Stücks zwei Fußnoten an, in denen sie von ihr erwähnte Details als authentisch bezeichnet. Tatsächlich beruht der gesamte Hintergrund des Stücks, die Vorgänge um Staatsschulden und Finanzspekulationen, auf historischen Tatsachen. Die Staatsschulden hatten um 1715, gegen Ende der Herrschaft Ludwigs XIV., enorme Ausmaße angenommen. Der exilierte Schotte John Law, ein glühender Verfechter des Papiergeldes, ließ die Notenpresse anwerfen und das Metallgeld mehr oder weniger zwangsweise in Aktien und Staatsanleihen umtauschen. Das zweite Standbein des Law'schen Finanzsystems war die Compagnie d'Occident, die die französischen Besitztümer am Mississippi durch Ausgabe von Staatsanleihen in eine Quelle des Reichtums verwandeln sollte. Nachrichten von Goldfunden zogen zahlreiche Anleger an, die 1720, angeregt durch die hohen Kurse, die Aktien der Compagnie zu verkaufen und anderswo (in Grundbesitz) anzulegen begannen. Durch den Kursverfall verlor die Mehrzahl der Anleger große Summen, auch die Geldpresse musste angehalten werden, um das Papiergeld zu stabilisieren, kurz: eine frühe Finanzblase war auf spektakuläre und zu dieser Zeit unerhörte Art und Weise geplatzt.

Das Stück musste aus österreichischer Sicht in mehrfacher Hinsicht als äußerst bedenklich erscheinen. Im Mittelpunkt stehen Finanzspekulationen, in die Ludwig XIV. und sein Nachfolger, der ‚Regent‘ Duc d'Orléans, verwickelt sind. Die Spekulationen dienen, sofern sie denn gelingen, der unkontrollierten Bereicherung der Aristokraten und neureichen Roturiers, dem Staat und dem ‚Volk‘ gereichen sie dagegen zum Nachteil. Aber auch die Anleger sind unzufrieden; so erhebt der Duc in ihrem Namen schwere Vorwürfe gegen die staatliche Geldpolitik:

Si ce papier est meilleur que l'argent, qu'on nous le reprenne quand nous n'en voulons plus, et qu'on nous rende ce vil métal dont nous voulons bien nous contenter. Que diable! Ceci est une plaisanterie de fort mauvais goût, monsieur Bourset! (S. 342)

Die Teilnahme an den Mississippi-Spekulationen wird als fahrlässige Dummheit bezeichnet: „En votre âme et conscience, Bourset, vous ne pensez pas que la France et le régent fassent de compagnie la plus grande sottise du monde?“ (S. 235) Schließlich ist auch von einander bekämpfenden Fraktionen in der Regierung und von dem Umstand, dass sich das Volk für den finanziellen Ruin an den Regenten rächen könnte, die Rede. Innere Konflikte und daraus hervorgehende Aufstände waren ein von der österreichischen Zensur besonders intensiv bekämpftes Motiv.

Auch die Ehe wird von George Sand als Feld der Spekulation dargestellt, auf dem junge Mädchen wie Aktien als Instrumente der Bereicherung eingesetzt werden. Das solchen Vorgängen zugrunde liegende Bild der Frauen bzw. ihre Rolle als „Lockvögel“ wird gleich zu Beginn klargestellt:

Autrefois les femmes valaient mieux; c'est un fait, elles nous aimaient

quelquefois pour nous-mêmes; pas souvent, mais enfin ça se voyait, tandis qu'aujourd'hui il n'y a pas un regard qu'il ne faille payer au poids de l'or ... La Maintenon, et avec elle la dévotion, a introduit cet usage ... (S. 182)

Nicht zuletzt werden der Kirchenbesuch und das Klosterleben äußerst despektierlich in Szene gesetzt. Der Duc, ein alter Lebemann, bemerkt über die Hochzeit in der Kirche: „C'est ça! ... je vais aller m'enrhumer dans vos diables d'églises! [...] C'est bien assez qu'il faille avaler la messe du roi quand on va faire sa cour.“ (S. 180 f.) Was das Klosterleben betrifft, so befindet die Marquise, dass ins Kloster zu gehen keinen angemessenen Zeitvertreib für ein hübsches Mädchen darstellt: „Mais tu es donc folle, jolie comme tu l'es, de songer à prendre le voile?“ (S. 290)

Schließlich werden auch antisemitische Töne laut: Samuel Bourset ist der verachtete „ignoble traitant“ (S. 187) und „Shylock moderne“ (S. 274), der die Oberschichten zwar mit Geld bzw. Aktien versorgt, sie aber (bei George Sand noch dazu mit voller Absicht) zugleich finanziell ruiniert. In Österreich versuchte die Zensur, Antisemitismus wie alle potenziellen inneren Konflikte in Schach zu halten; überdies drängten sich für ein österreichisches Lesepublikum Assoziationen zu dem für das Land bedeutsamen Finanzier Salomon Rothschild auf.

Die Stoffe aus der Gegenwart behandelnde Dramatik vertritt hier Honoré de Balzacs *Vautrin* (1840),¹⁰ das im selben Monat wie Sands *Mississipiens*, nämlich im Juli 1840, mit dem Urteil „erga schedam“ belegt wurde. Die titelgebende Hauptfigur ist zum Zeitpunkt der Erstaufführung des Stückes bereits aus dem Roman *Le père Goriot* (1834) bekannt, sie wird ferner in *Illusions perdues* (1837–43) und *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838–47) vorkommen. Der aus der Verbannung unerlaubt zurückgekehrte Vautrin ist ein ehemaliger Bagno-Sträfling, der sich zwar in kriminelle Machenschaften verwickelt, aber damit (zumindest seiner Ansicht nach) Gutes tut und für Gerechtigkeit sorgt.

Das Stück verwendet das um die Mitte des 19. Jahrhunderts so beliebte Motiv des unter falscher Identität aufwachsenden Kindes, dessen wahre Abstammung am Ende gelüftet wird. Die Beliebtheit dieses Motivs, zum Beispiel bei Dickens und nicht zuletzt auch bei Nestroy, wo die Enthüllung der wahren Abstammung meist vorhandene Eheschranken beseitigt, wird auf den Zerfall des Ancien régime und die allseitige soziale Mobilität zu dieser Zeit zurückgeführt, durch die viele Menschen sozialen Abstieg erfahren (Aristokraten, aber auch kleinbürgerliche Familien, etwa Handwerker, die der Industrialisierung ihres Gewerbes weichen müssen, ganz zu schweigen von der proletarisierten ländlichen Bevölkerung).

In Balzacs Stück gebiert Louise de Vaudrey nach sieben Monaten Ehe mit

10 Im Folgenden wird im Haupttext nach dieser Ausgabe zitiert: *Vautrin, Drame en 5 actes, et en prose*, in: *Œuvres illustrées de Balzac*, Paris 1853, S. 92–112.

dem Duc de Montsorel einen Sohn. Wegen der Kürze der Schwangerschaft bezweifelt der Ehemann, dass das Kind von ihm stammt, verdächtigt wird Louise früherer Geliebter Langeac. Der Duc zwingt Louise, auf die Anerkennung des Kindes zu verzichten und es in die Fremde zu schicken. Anstelle Fernands, des legitimen Sohnes, wird ein von Montsorel mit einer spanischen Kurtisane gezeugtes Kind als legitimer Sohn aufgezogen. Zu Beginn des Stückes taucht der Verschollene unter dem Namen Raoul de Frescas wieder auf und bewirbt sich um die Hand der schönen Inès de Christoval; die Ehe scheitert aber vorerst am fehlenden Stammbaum Raouls. Er ist nämlich von einem entlassenen Sträfling namens Jacques Collin alias Vautrin im Alter von zwölf Jahren am Straßenrand aufgelesen und zu einem vollendeten Edelmann erzogen worden. Der einzige Schönheitsfehler an der Angelegenheit ist, dass das nötige Kapital für diese Erziehung und den luxuriösen Lebenswandel Raouls aus kriminellen Unternehmungen einer von Vautrin befehligten Bande stammt. Inès soll statt Raoul Albert de Montsorel, den Bastard des Duc, heiraten. Vautrin erfindet nun eine respektable Abstammung und einen zwingenden Grund für die Heirat von Raoul und Inès: als mexikanischer General verkleidet berichtet er Inès' Mutter, dass ihr Mann, der das Königtum in Mexiko gegen die Revolutionäre verteidigt hat, im letzten Moment von einem reichen Minenbesitzer namens Amoagoas vor der Hinrichtung durch die Revolutionäre gerettet worden sei. Als Dank für die Rettung habe Christoval Amoagoas' Sohn die Hand seiner Tochter Inès versprochen. Aus Bescheidenheit und weil er nicht wegen seines Reichtums, sondern nur um seiner Tugenden willen geliebt werden wolle, sei er unter dem Namen de Frescas in Paris aufgetreten. Vautrins ingenieüser Plan scheitert einerseits an der Integrität Raouls, der Inès seinen wahren Lebenslauf gebeichtet hat, andererseits an der Mutter, die ihren Sohn nicht durch eine abenteuerliche Abstammungsgeschichte in Misskredit bringen möchte. Sie bringt Vautrin dazu, auf den Ziehsohn Raoul zu verzichten. Damit nicht genug: Vautrin übergibt ihr zudem Papiere, die ihre Unschuld beweisen. Das Ehepaar Montsorel versöhnt sich, Raoul/Fernand heiratet Inès, nur Vautrin, eigentlich der ‚gute Geist‘ des Plots, muss zurück ins Bagno, verspricht aber baldige Flucht aus dem Gewahrsam.

Da Vautrin, der hier die Rolle des Schicksals spielt, ein verurteilter Verbrecher ist und sich krimineller Mittel bedient, kann das Stück als vordergründig unmoralisch aufgefasst werden, wie schon die Reaktionen der Pariser Kritik auf die Erstaufführung beweisen. Vautrin klärt einen ‚Mitarbeiter‘ über die Motive für die soziale Erhöhung Raoul de Frescas' auf: „*En échange de la flétrissure que la société m'a imprimé, je lui rends un homme d'honneur: j'entre en lutte avec le destin; voulez-vous être de la partie? Obéissez!*“ (S. 101) Damit nicht genug, vergleicht Vautrin seine Position jenseits aller Gesetze auch noch mit der Position des Königs sowie mit der Gottes und des Teufels:

Vautrin. *Enfant, il y a deux espèces d'hommes qui peuvent tout.*
Raoul. *Et qui sont?*

Vautrin. Les rois, ils sont ou doivent être au-dessus des lois; et ... tu vas te facher ... les criminels, qui sont au-dessous.

Raoul. Et comme tu n'es pas roi ...

Vautrin. Eh bien! Je règne en dessous.

Raoul. Quelle affreuse plaisanterie me fais-tu là, Vautrin?

Vautrin. N'as-tu pas dit que le diable et Dieu s'étaient cotisés pour me fondre? (S. 103)

Diese Anmaßung einer Figur, die die göttliche und irdische Gerechtigkeit verspottet und sich über sie erhaben fühlt, wird für die Zensur in Österreich ein Verbotsgrund gewesen sein. Darüber hinaus enthält das Stück aber auch einige zweifellos unerwünschte politische Anspielungen, so z. B. einen Hinweis auf Ludwig XVIII., der nach dem Fall Napoleons auf der Grundlage einer Verfassung, zum Leidwesen vieler radikaler Royalisten also nicht mehr absolut regierte. Eine Kritik an der laxen Moral unter Ludwig XV. enthält die Szene, in der Vautrin einen mit ihm verbündeten Diener auffordert, ihm nächstens den Hintereingang zum Schloss zu öffnen. Vautrin bemerkt dazu unter Anspielung auf die laxen Moral unter Ludwig XV.: „On est vertueux ici, les gonds de cette porte sont bien rouillés; mais Louis XVIII ne peut pas être Louis XV.“ (S. 93) Ferner wirkte vermutlich die von Vautrin erfundene Episode aus der Mexikanischen Revolution mit dem Ziel der Absetzung des Königs anstößig. Vautrin zieht daraus im Dialog mit der Duchesse den verallgemeinernden Schluss, dass Revolutionen überall in der Luft liegen:

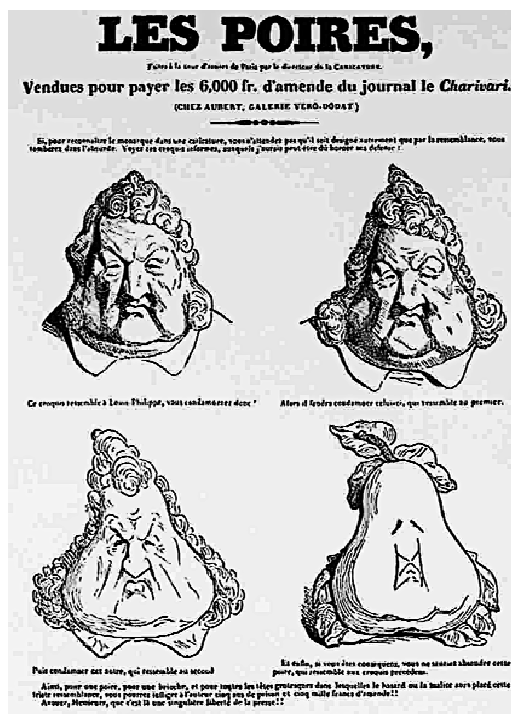
La Duchesse de Christoval. Dans quel siècle étrange vivons-nous!

Vautrin. Les révolutions s'y succèdent et ne se ressemblent pas. Partout on imite la France. Mais, je vous en supplie, ne parlons pas politique, c'est un terrain brûlant. (S. 106)

Unter solchen Umständen werden Einschätzungen wie „Hochverräter“ oder „Befreier“ sehr unsicher und von einem Tag zum nächsten austauschbar. Raoul weiß nicht, ob er wegen seiner angeblichen mexikanischen Deszendenz verdammens- oder bewundernswürdig ist. So entschuldigt Vautrin die Verschleierung seines Namens gegenüber Inès: „Mais, mademoiselle, il ignore encore si le nom de son père est celui d'un coupable de haute trahison ou celui d'un libérateur de l'Amérique.“ (S. 107)

Dazu kam noch ein spezielles Motiv für das Verbot des Stückes. 1834 war erstmals ein Robert-Macaire-Stück aufgeführt worden; in dieser bald sehr beliebten freien Dramenform brillierte die Hauptfigur mit zynischen Vergleichen zwischen ehrbarer Gesellschaft und Kriminellen sowie mit improvisierten Scherzen aller Art, bevorzugt auch über die Religion. Als der Robert Macaire verkörpernde Schauspieler Frédéric Lemaître eines Abends mit einem deutlich als birnenförmige Perücke à la Louis-Philippe erkennbaren Kopfschmuck auftrat, wurde das Stück von der Polizei verboten. Gleiches wiederholte sich nun mit Balzacs Vautrin. Derselbe Schauspieler trat wieder mit birnenförmiger

Perücke auf. Zudem hatte der Leiter des Théâtre de la Porte Saint-Martin werbewirksam, aber letztlich unvorsichtig vor der Premiere in Paris das Gerücht von einem bevorstehenden politischen Skandal austreuen lassen. Als in der Uraufführung Frédéric Lemaître als Vautrin tatsächlich die berühmte birnenförmige Perücke trug, die das Publikum aus zahlreichen Karikaturen nur allzu gut kannte (vgl. Abbildung), schritt der König ein und verbot alle weiteren Aufführungen. Als offizieller Grund wurde freilich die Immoralität des Stückes vorgeschoben. Balzac konnte den Verlust zweifellos verschmerzen, aber das Theater musste bald danach, nämlich im März 1840, geschlossen werden.¹¹ Vermutlich waren die Vorgänge an den französischen Theatern auch bis nach Österreich durchgedrungen. Auch wenn es sich dabei um ein Phänomen der Aufführung und nicht des Texts handelt, mag diese Episode zum Verbot beigetragen haben. Fest steht, dass die österreichische Monarchie jede Kritik an regierenden Staatsoberhäuptern hintanzuhalten versuchte.



Zeitgenössische Karikatur des ‚Bürgerkönigs‘ Louis-Philippe.

11 Vgl. dazu Louis-Henry Lecomte, *Un comédien au XIXe siècle. Frédéric-Lemaître. Etude biographique et critique d'après des documents inédits*, Deuxième partie 1840–1876, Paris 1888, S. 4–9.

Nun zu zwei Beispielen für verbotene Vaudevilles. Liest man die zweiaktige Comédie-vaudeville *Le gamin de Paris* (1836) von Bayard und Vanderburch¹² durch, so fehlt auf den ersten Blick jedes Motiv für ein Verbot des Stückes, das im Dezember 1836 gar mit dem strengeren Decisum „damnatur“ aus dem Verkehr gezogen wurde. Großmutter Meunier zieht ihre beiden Enkel Joseph, den frechen Gamin (Gassenjungen), der diverse Abenteuer erlebt, und Elisa auf. In dem Haus, in dem sie wohnen, hat sich ein geheimnisvoller junger Maler namens Amédée eingemietet, der Madame Meuniers Porträt malt und sich auffällig für die hübsche Elisa interessiert. Joseph findet heraus, dass Amédée der Sohn des Generals de Morin und ein reicher Lebemann ist, der zudem nach dem Willen seiner Familie eine andere, standesgemäße Frau heiraten soll. Der Gamin sucht den General auf und klärt ihn über das unlautere Doppelleben seines Sohnes auf. Der General, ein Ehrenmann, befindet, dass man Elisa nicht einfach fallen lassen darf. Joseph vertritt das ‚Volk‘, auch verbal, gegenüber der anmaßenden Aristokratie, die von Amédées Tante repräsentiert wird. Er weist das Ansinnen, eine Geldsumme als Entschädigung für die Entehrung seiner Schwester anzunehmen, empört zurück. Daraus ergibt sich eine offene Auseinandersetzung zwischen den Klassen: Joseph verabscheut ihr arrogantes Gehabe („je me moque des grands airs“, S. 89), Madame de Morin sieht in ihm nur einen ungezogenen Proleten („un ouvrier mal appris“, S. 94). Der General ist sich zwar bewusst, dass er und seine Schwester selbst aus einfachen Verhältnissen stammen und ihren gesellschaftlichen Rang nur dem Glück und Napoleon verdanken. Eine Ehe zwischen den Klassen scheint aber dennoch unmöglich. Ein Ausweg aus dieser Pattstellung ergibt sich erst, als sich herausstellt, dass Elisas und Josephs Vater ein tapferer Offizier, und zwar zuletzt Capitaine, unter Napoleon war. Und hier ist nun auch endlich der Punkt erreicht, aus dem sich ein Verbotgrund erschließt. Denn der General erkennt, dass er Elisas und Josephs Vater von der Schlacht von Wagram gegen Österreich her kennt und er ihn sogar persönlich dekoriert hat. Auch sehnt er sich, unter der Gicht leidend, nach der Zeit der Schlachten unter Napoleon zurück: „Je regrette Napoléon, et je n’ai pas tort ... il m’aurait fait tuer sur un champ de bataille, lui ... cela valait mieux que de venir mourir en détail sur un canapé ...“. (S. 72) Aufgrund der gemeinsamen militärischen Vergangenheit mit Josephs und Elisas Vater beschließt der General, Elisas Familie in sein Landhaus aufzunehmen. Amédée soll zum Militär gehen, um sich endlich zu bewähren und moralisch für eine spätere Heirat mit Elisa zu qualifizieren. Um seine versnobte Schwester zu ärgern, stimmt er im letzten Moment aber der sofortigen Ehe der beiden zu.

Der doch etwas überraschende Befund, dass das Lob Napoleons und seiner Offiziere das einzige ersichtliche Motiv für das Verbot des Vaudevilles von

12 [Jean-François-Alfred] Bayard und [Emile Louis] Vanderburch, *Le gamin de Paris, comédie-vaudeville en deux actes*, Dessau 1836. Auf diese auf den Verbotslisten genannte, im selben Jahr wie die französische Erstausgabe (Paris) erschienene Edition wird in der Folge im Haupttext in Klammern verwiesen.

Bayard und Vanderburch darstellt, wird durch das zweite für diese dramatische Subgattung herangezogene Beispiel erhärtet. In *La fille du cocher* (1834) von Rougemont,¹³ das im Juni 1834 ebenfalls mit dem strengeren Verbotsgrad „damnatur“ belegt wurde, ist das Lob Napoleons und seiner Militärs im Vergleich noch viel ausführlicher ausgestaltet. Auch hier bildet es das einzige mögliche Motiv für das Verbot.

Durch einen Kutschenunfall kommen der Comte de Morville und ein Colonel der Kavallerie der Napoleonischen Armee, der gerade für einen Familienbesuch beurlaubt ist, miteinander in Verbindung. Der Kutscher Durand hat 1794 dem zum Tod verurteilten Morville das Leben gerettet und dessen Tochter Julienne aufgezogen. Nun benötigt Morville Geld und möchte sein Schloss verkaufen und überdies seine Tochter standesgemäß verheiraten, wobei sich insbesondere die Generäle Napoleons als ‚gute Partien‘ anbieten. Morville ist von Napoleon nach der Rückkehr aus dem Exil äußerst gut behandelt worden, er hat ihm seinen gesamten Besitz zurückerstattet und ihn zu seinem Kämmerer ernannt. Auch glaubt der Graf, dass Napoleon Anteil an der vorteilhaften Verheiratung seiner Tochter nimmt. Durand ist erbost darüber, dass er seine Ziehtochter nun nicht mehr sehen darf, und lässt sich unerkant als Kutscher des Grafen anwerben. Er möchte Julienne mit seinem Sohn verheiraten, der niemand anderer als der zurückgekehrte Colonel ist. Da er nach der Revolution durch Assignatenkäufe und Spekulationen mit Getreide reich geworden ist, kann Durand seiner Ziehtochter Morvilles Schloss als Mitgift kaufen und als Draufgabe seinem Sohn 200.000 Francs schenken. Als die Nachricht eintrifft, dass Napoleon den zum General ernannten und baronisierten Colonel als Juliennes Gatten vorschlägt, stimmt auch der starrsinnige Comte der Liebesheirat zu.

Der Adel wird in dem Stück nicht gerade schmeichelhaft behandelt. Als eine reiche Braut die Heirat mit einem adeligen Freier zugunsten eines erfolgreichen Geschäftsmannes ausschlägt, wird das mit der Bemerkung bedacht: „Ecoutez donc, le vilain a l'air noble, / Et franchement le noble est fort vilain.“ (S. 5r) Der Colonel schätzt den neuen Verdienstadel höher ein als den alten Geburtsadel, der sich lediglich auf historische Verdienste berufen kann: „en fait de noblesse, n'avons-nous pas aussi la nôtre, la nouvelle ... qui doit ses titres à son courage, à ses exploits ... et qui, dans cent ans, ne vaudra pas mieux que l'autre?“ (S. 10r) Sein Vater, der Kutscher, stimmt ihm zu, die alten Adligen halten das Volk für minderwertig, „pêtri d'une autre pâte“. (S. 11r) Auch wird wiederholt auf die Vertreibung der Aristokratie durch die Revolutionäre hingewiesen. Der Hauptgrund für das Verbot war aber zweifellos das Lob Napoleons. Zu seinen Gunsten spricht in dem Stück, dass er den Adel wieder in seine Rechte

13 [Michel-Nicolas Balisson de] Rougemont, *La fille du cocher, comédie-vaudeville en deux actes*, Paris 1834. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Haupttext zitiert. Da der Text zweispaltig gedruckt ist, wird neben der Seitenzahl jeweils die Spalte (l, r) angegeben.

eingesetzt hat, was durch seine eigene Ehe untermauert wird: „Les rangs se classent ... Le mariage de Napoléon avec une archiduchesse d’Autriche est une preuve qu’il est décidé à rétablir l’ancienne noblesse.“ (S. 6r) Die Erwähnung dieser taktischen Heirat war in Österreich wohl kaum erwünscht. Napoleon wird überdies als „sa majesté l’empereur et roi“ (S. 15r) angesprochen, was aus österreichischer Sicht zweifellos zu viel des Guten darstellte, weil er sich selbst zum Kaiser gekrönt hatte und auch von einem legitimen Königtum keine Rede sein konnte. Gegenüber seinen erfolgreichen Offizieren ist Napoleon äußerst großzügig, wie der Colonel zu berichten weiß:

Partout j’ai combattu sous les yeux de Napoléon ... et jamais il ne laisse une action sans récompense? ... Aussi on le sert! ... Mon avancement, mes croix ... j’ai tout reçu des mains de l’empereur, et sur les champs de bataille! [...] Encore une campagne avec lui, et j’étais général de brigade! (S. 10r)

Andererseits kritisiert der Colonel die Einmischung Napoleons auf dem Heiratsmarkt; er findet, dass sie einen Machtmissbrauch darstelle, solche Ehen seien „actes de tyrannie“:

Forcer une jeune fille à épouser un habit brodé ... deux épaulettes qu’elle n’a jamais vues! [...] c’est un supplice et non pas un mariage! et quand ces caprices de pouvoir s’attaquent à deux cœurs dont ils brisent les espérances, alors c’est un meurtre, c’est un crime impardonnable. (S. 12l)

Und Julienne beteuert, dass ihr weder Napoleon noch der preußische König oder der österreichische Kaiser, ja nicht einmal die vereinigten europäischen Herrscher ein Jawort aufzuzwingen vermöchten. Nun durfte Napoleon laut den Grundsätzen der österreichischen Zensur keineswegs verherrlicht, aber auch nicht kritisiert werden.¹⁴ Als er ihr den Geliebten zuspricht, akklamiert aber auch Julienne den Kaiser: „Ah! vive l’empereur!“ (S. 16l)

Vergleichen wir abschließend die ausgewählten französischen Theaterstücke mit Nestroys Dramen, so liegen bei den beiden Vaudevilles die Ähnlichkeiten vor allem im Bereich der Plotstrukturen, während der Verbotsgrund, der Napoleon-Kult, ein französisches Spezifikum bildet. Die Liebenden sind zunächst durch Klassenunterschiede getrennt, diese relativieren sich aber am Ende, weil sich bürgerliche Tugenden wie Ehrlichkeit, Tüchtigkeit und Arbeitsamkeit (bzw. in diesen Beispielen ausnahmsweise auch militärische Tugenden wie Tapferkeit und Unterwerfung unter die Interessen der Nation) gegen formale soziale Unterscheidungsmerkmale wie die Herkunft durchsetzen. Bei den übrigen ausgewählten Stücken finden sich Ähnlichkeiten sowohl bei den verwendeten literarischen Motiven wie auch bei den Verbotsgründen, die

¹⁴ Vgl. dazu Norbert Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert“, *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, Nr. 5 (Nov. 2010), S. 71–105, bes. S. 82 f. (http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_05.html).

mit Nestroys Schwierigkeiten mit der Zensur korrelieren. Mangelndes oder auch überreichlich vorhandenes Geld stellt ein Hindernis für das erfolgreiche Ausleben von Emotionen in Form von Liebesheiraten dar. Es ist zwar lebensnotwendig und kann Gutes stiften, wenn der Besitzer philanthropisch veranlagt ist, in der Regel verdirbt es aber den Charakter. Das Aufwachsen unter falscher Identität repräsentiert die Ungerechtigkeit der Welt, aber auch die fast spielerische Veränderlichkeit gesellschaftlicher Positionen (den traditionellen ‚Glückswechsel‘, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend alltägliche gesellschaftliche Realität geworden ist). Die Wiederherstellung der ‚wahren‘ Identität ist ein Akt der (poetischen) Gerechtigkeit, ein zunehmend märchenhaft und illusorisch erscheinendes Eingreifen höherer Mächte. Ferner drehen sich die Stücke jeweils um Vorgänge aus der Rubrik „Skandale in höheren und höchsten Kreisen“. Schließlich ist die mögliche Identifikation von Charakteren mit prominenten lebenden Persönlichkeiten (des Duc mit dem Régent, Vautrins mit Louis-Philippe) durch Kostüm, Gesten und andere Parameter der Aufführung ein von Nestroys Stücken her nur allzu vertrautes Phänomen. Die Ähnlichkeiten überwiegen ohne Zweifel, allerdings musste Nestroy bei der Gegenüberstellung von Aristokratie und ‚Volk‘ größere Vorsicht walten lassen als die französischen Autoren.

W. Edgar Yates

Gustav Ritter von Franck als Rezensent im Jahr 1845

Infolge der polemischen Attacken, die Moritz Gottlieb Saphir gegen Nestroy als Schauspieler und als Dramatiker richtete und die die 1840er Jahre hindurch einen Schatten auf seine Rezeption warfen, konzentriert sich die Nestroy-Forschung generell zu sehr auf Saphir und seine 1837 gegründete Zeitschrift *Der Humorist* und lässt dabei die wahre Stimmenvielfalt der Presse außer Acht. Unter den anderen langlebigen Blättern wird auch Bäumlerles *Theaterzeitung* in der Forschung viel zitiert; sie ist zwar sehr informativ, Bäumler stand aber bekanntlich Carl nahe und wurde der Bestechlichkeit verdächtigt.¹ Die Qualität der Rezensionen war natürlich bei jedem Blatt unterschiedlich, hinsichtlich des Niveaus der ästhetischen Ansprüche sollten aber wohl unter den wichtigsten Blättern der Biedermeierzeit und des Vormärz das von Nicolaus Oesterlein gegründete *Österreichische Morgenblatt* (1836–1849), das die Lokalposse als Gattung verteidigte, und die *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, die sogenannte *Modezeitung* (1816–1848), nicht übersehen werden.²

In der *Wiener Zeitschrift* berichtete in den frühen 1840er Jahren der langjährige Herausgeber des Blatts, Friedrich Witthauer, regelmäßig über das Programm des Hofburgtheaters, Emanuel Straube (stbe.) schrieb über die Vorstadttheater. Wegen seiner „körperlichen Beschwerden“ nahm Witthauer am 31. Dezember 1844 in der letzten Nummer des 29. Jahrgangs „auf lange, vermuthlich für immer, Abschied“ von seinen Lesern (er sollte nur bis Ende September 1846 am Leben bleiben); sein Nachfolger als Herausgeber und Redakteur war bis zum 4. Februar 1847 Dr. Gustav Ritter von Franck [oder Frank]. Francks Interesse als Theaterkritiker galt vor allem den Vorstadttheatern, zunächst Pokornys Theater in der Josefstadt, das seinem etwas konservativen Geschmack zusagte: „Wir leben in der Zeit der Opposition, der Negation, der Diskussion“, hieß es schon am 13. Jänner 1845, das Theater in der Josefstadt aber „hat noch sein Publikum aus der guten alten Zeit, ein Publikum, das sich unterhalten, erhohlen, freuen will, das die Sache will und nicht die Beurtheilung, das die Frucht will, aber nicht den Zankapfel.“

1 Siehe etwa Ferdinand Ritter von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien 1864, S. 83 f.; vgl. Walter Obermaier, „Nestroy und die Presse“, in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières, Paris 1991, S. 109–118.

2 Zur Gründung der *Wiener Zeitschrift* siehe Josef Leitner, „Die Anfänge der Wiener Theaterkritik und der Kritiker Wilhelm Hebenstreit“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 31 [1932], S. 115–137, bes. S. 126–137.

In dieser Passage spielt Franck auf die aktuelle Theaterdebatte an, die seit Carls Übernahme des Theaters in der Leopoldstadt 1838 tobte und die sich um Carl und Nestroy drehte. Bekanntlich ging es im Wesentlichen um die Entwicklung des Spielplans der Vorstadttheater, vor allem um den Kontrast zwischen der einheimischen Lokalposse und dem Pariser Vaudeville, seit 1840 auch dem ‚Lebensbild‘, mit dem eine moralisierende Tendenz verbunden war. Ein paar Tage nach seinem Lob des Theaters in der Josefstadt fiel dem neuen Redakteur – seine erste Rezension über eine Premiere im Theater an der Wien – die Besprechung eines der umstrittensten aller Nestroy-Stücke zu, *Die beiden Herrn Söhne*.

Der Zerrissene, fast ein Jahr zuvor am 9. April 1844 uraufgeführt, war ein Riesenerfolg gewesen; die Erwartungen beim Publikum und bei der Kritik waren umso höher, als die nächste Novität so lang auf sich hatte warten lassen, und wurden insbesondere von der Ankündigung in Bäuerles *Theaterzeitung* (8. Jänner 1845) geschürt: Das Stück sei „eine mit Witz und geistreichen Einfällen so reich dotierte Arbeit“, dass es „in den gleichen Rang“ mit dem *Talisman* und dem *Zerrissenen* „gestellt zu werden“ verdiene. Diesen Vergleich hielt es nicht aus: Das Publikum war vom II. Akt an enttäuscht, die Kritiker lehnten das Stück ab, nicht alle aber in der gleichen Weise.

In *Der Humorist* hatte Saphir 14 Monate zuvor am 20. November 1843 in seiner Besprechung der Posse *Nur Ruhe!* Nestroy mit Charles Dickens („Boz“) verglichen:

In was aber Nestroy am meisten Aehnlichkeit mit Boz hat, ist seine Vorliebe zur Karrikatur, seine Herzhinziehung zum Gemeinen, seine innige Vorliebe für das Häßliche, seine Leidenschaft für das Niedrige und Triviale im Leben, in der Gesellschaft, seine Anhänglichkeit an den moralischen Trotteln und Cretins in den Spelunken des Volkslebens! Bei Nestroy und bei Boz sind die Scheußlichkeit und die Gräulichkeit der Figuren und der Lokale nicht symbolische Behelfe, sondern sie sind um ihrer selbst willen da, sie sollen sich darstellen als absolut scheußlich, als die unausweichlichen lebendigen Wegweiser auf dem Wege der Gesamtmenschheit!

Hier wird Nestroy ausdrücklich bezichtigt, „Gemeinheit“, das „Häßliche“, „Scheußlichkeit“ und „Gräulichkeit“ nicht als Gegenstand der Satire, sondern „um ihrer selbst willen“ dargestellt zu haben. Die gleiche Begrifflichkeit findet sich in der Rezension über *Die beiden Herrn Söhne*, die am 19. Jänner 1845 in den von Ludwig August Frankl herausgegebenen *Sonntagsblättern* erschien: Der Kritiker protestiert gegen die Wirkung, „wenn uns Herr Nestroy, wie in diesem Stüke, die Gemeinheit bloß der – Gemeinheit halber bringt“:

Noch in keinem Nestroy'schen Stüke, ja vielleicht nicht in Allen zusammen, ist eine solche Masse von Gemeinheiten angehäuft, wie in diesem seinem allerneuesten. Nirgends ist die Sucht Nestroy's, Alles in seiner

naktesten Blöße, in seiner derbsten Derbheit, in seiner häßlichsten Häßlichkeit zu zeigen, so handgreiflich hervorgetreten, wie in dieser Posse.

In ihrer Ablehnung des neuen Realismus folgten Frankl und Saphir dem Beispiel Julius Seidlitz', der Nestroy 1837 als „den Napoleon der Gemeinheit“ bezeichnet hatte.³ Auch Frankl hatte Nestroy mit Dickens verglichen,⁴ Saphir geht aber einen Schritt weiter: Er stellt in seiner Rezension über *Nur Ruhe!* fest, bei Nestroy fehle im Gegensatz zu Dickens „das rückkehrende Gleichgewicht der Gestalten, die wiedererrungene Harmonie“ – Effekte, die im Kontext des Wiener Theaters eher mit dem achteinhalb Jahre zuvor verstorbenen Raimund, vielleicht auch mit dem neuen ‚Lebensbild‘ verbunden waren. Saphir selbst berichtete nicht über *Die beiden Herrn Söhne*, seine Zeitschrift *Der Humorist* brachte aber am 18. Jänner einen weiteren Verriss: Es sei „gewissermaßen, als hätte Hr. Nestroy in Bezug auf Gemeinheiten in dieser Posse nachholen wollen, was er in seinen letztern in Etwas versäumt“.

Gustav von Franck, der aus einer vielseitig begabten Familie stammte, entsprach nicht der Norm der Wiener Stammkritiker. Sein Großvater war 1785 in den Ritterstand erhoben worden; sowohl Gustav als auch sein um ein Jahr jüngerer Bruder Alfred Ritter von Franck dienten als Offiziere beim Militär: Alfred beim 12. Infanterie-Regiment, Gustav im 2. Ungarischen Infanterie-Regiment. Beide waren aber vor allem für ihre künstlerischen Tätigkeiten bekannt. Alfred – Radierer, Altertumsammler und Professor an der Theresianischen Militärakademie in Wiener Neustadt – wurde ein Schwiegersohn von Wenzel Scholz (er war mit Scholz' Tochter Caroline verheiratet).⁵ Gustav von Franck wurde Advokat in Wien, war als Kunstmaler, Dichter und Übersetzer tätig und war auch im Theater aktiv.⁶ Er übernahm 1841 die Leitung des deutschen Theaters in Pest gemeinsam mit dem Schauspieler Josef Forst;⁷ unter den erhaltenen Briefen Nestroys findet sich ein Schreiben vom 28. Dezember 1841 an Franck im Zusammenhang mit einer bevorstehenden Vorstellung von *Das Mädl aus der Vorstadt* (*Sämtliche Briefe*, S. 44). Die Kodirektion in Pest scheiterte an Streitigkeiten mit Forst; als Grillparzer Ende 1843 das Theater

3 Julius Seidlitz, *Die Poesie und die Poeten in Oesterreich im Jahre 1836*, 2 Bde., Grimma 1837, 1. Bd., S. 185. Zum literaturgeschichtlichen Kontext siehe Ritchie Robertson, ‚Nestroy's Dickensian Realism‘, *Oxford German Studies* 40 (2011), S. 270–284.

4 ‚Nekrolog der Wiener Volksmuse‘, *Sonntagsblätter*, 23. Jänner 1842, S. 57 ff., hier S. 58.

5 Siehe *Sämtliche Briefe*, S. 199.

6 Zur Biografie Gustav von Francks siehe Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 60 Bde., Wien 1856–1891, Bd. 4 (1858), S. 317, und Bd. 11 (1864), S. 408, sowie die Homepage <http://www.gustavvonfranck.com/> (Zugang zuletzt 20. Jänner 2014).

7 Das Theater brannte 1847 nieder. Zur Geschichte seiner letzten Jahre siehe Wolfgang Binal, *Deutschsprachiges Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)* (Theatergeschichte Österreichs, Bd. X, H. 1), Wien 1972, S. 181–196 (Abbildungen: Tafel I und Tafel VIII).

besuchte, war, wie eine Tagebuchaufzeichnung festhält, Franck gerade „abgetreten“.⁸ (Franck war als geistreicher Gesellschafter bekannt, und Grillparzer hatte sich offensichtlich darauf gefreut, ihn in Pest zu sehen.) Die kritische Richtung der *Wiener Zeitschrift* war konservativ, Franck war aber alles andere als *politisch* konservativ: Er nahm 1848 als Mitglied der Akademischen Legion an der Revolution teil und musste über Leipzig nach London flüchten.

Was den Durchfall von *Die beiden Herrn Söhne* betrifft, räumt er in seiner Rezension, die am 18. Jänner 1845 erschien, ein, dass das „Urtheil des Publikums [...] ein strenges aber gerechtes“ war; er stellt fest, Nestroys neueste Posse trage „fast alle Fehler zur Schau, die wir an unseren Volksstücken beklagen“. In seinem Fall ist das jedoch wohl nicht als persönlicher Angriff auf Nestroy zu verstehen, sondern als besorgte Zusammenfassung der gängigen kritischen Bedenken über die Entwicklung des Volkstheaters. Er hebt vor allem zwei Punkte hervor. Erstens kritisiert er, wie auch die Kritiker des *Österreichischen Morgenblatts* und des *Humoristen* am selben Tag, Nestroys Verwendung einer fremden Vorlage im Gegensatz zur „originalen“ Erfindung: Franck tadelt Nestroy, dass er zu einem der „Be- und Umarbeiter“ geworden sei, und betont den Wert „ursprünglich[er] Conzeptionen“:

Es gibt Specialitäten, die sich nicht generalisiren lassen, und darin liegt die große Schwierigkeit, mit welcher unsere allzuleichtfertigen Be- und Umarbeiter zu kämpfen haben. Nicht genug, daß sie die gut gepflegten, ja verhätschelten Personen vor allem vollständig entkleiden müssen [...], so müssen sie auch in der kürzesten Zeit für neue Kleider sorgen, die dann, wie begreiflich, nicht immer passen. [...] Das ist der große Vorzug der u r s p r ü n g l i c h e n Conzeptionen, daß sie die von der Natur gelegten Gleise der Zeugung gleichsam verfolgen m ü s s e n, und keine Phase der Entwicklung so leicht überhüpfen können.

Zweitens kritisiert er in der Charakterisierung der Hauptfigur den Mangel an einem moralischen Gehalt. Roger Bauer hat die Aufnahme von *Die beiden Herrn Söhne* im Kontext des Zeitgeschmacks im weitesten Sinn gedeutet: In der Rolle des Vincenz komme ein „Zynismus“ zum Ausdruck, der im Gegensatz zum großen Wert stehe, den man zu dieser Zeit auf Erbauung gelegt habe.⁹ Franz Mautner hat die Frage gestellt, ob in der ganzen kritischen Debatte der 1840er Jahre nicht „aufrichtige Besorgnis für die Moral der Bevölkerung“ zum Ausdruck kam.¹⁰ Das Bedürfnis der Zeit nach einer unverkennbaren „moralischen Tendenz“ spiegelt sich in Francks Rezension:

8 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Ausgabe, hg. von August Sauer und Reinhold Backmann, Wien 1909–1948, Abt. II, Bd. 11, *Tagebücher und literarische Skizzenhefte*, 5. Teil, hg. von August Sauer (1924), S. 26 (Tagebucheintragung vom 31. August 1843).

9 Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, München 1965, S. 226.

10 Franz H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 270.

Ich meine die Bemühungen des bereits verarmten Vinzenz (Nestroy), die schwebenden Verhältnisse seines guten Vetters Moritz durch seine Vermittlung auszugleichen, Bemühungen, deren Resultat des Vetters Ruin ist. Diese Situation, die einzige, also auch gewiß die beste des Stückes, hat diesem eigentlich den Hals gebrochen. Warum? – weil sie im Charakter des Vinzenz keine moralische Begründung findet, und weil sie trivial gebracht ist.

Mit anderen Worten: Die Konzentration auf den „grundverdorbenen“ Vincenz, ein „herzloses Subject“,¹¹ als Hauptfigur des Stückes wirkte geschmacklos und abstoßend. *Die beiden Herrn Söhne* dürfte übrigens zu den Stücken gehört haben, in denen sich Nestroy einer „naturalistischen“ Darstellungsweise¹² und einer aggressiven Gebärdensprache bediente, die zur „befremdenden“ Wirkung auf das bürgerliche Publikum beitrugen. So nahmen Teile dieses Publikums Anstoß an dem derben Benehmen und der Anschauungsweise der Figur, wie früher an Gundlhuber in *Eine Wohnung ist zu vermietthen* und Rochus Dickfell in *Nur Ruhe!*. In allen drei Stücken fungiert die Hauptfigur in den Couplets wenn nicht als Sprachrohr des Satirikers, dann als satirischer Kommentator – am klarsten in Gundlhubers Auftrittlied mit dem Refrain „Wenn man so den stillen Beobachter macht“ (*Stücke 12, Eine Wohnung ist zu vermietthen*, I, 7) –, erscheint aber in der eigentlichen dramatischen Handlung als Gegenstand der Satire und wirkte 1845 im Gegensatz etwa zu Schnoferl, Weinberl und Lips nicht (oder nicht nur) lächerlich, sondern geradezu unsympathisch.

Das neue Stück erfüllte wenigstens im I. Akt, der positiv aufgenommen wurde, das Versprechen der Ankündigung, es sei „mit Witz und geistreichen Einfällen [...] reich dotirt“. Es war das erste Werk, in dem Nestroy Formulierungen aus seiner „Reserve“ verwendete. Und das Publikum hat sicherlich nicht erkannt, dass mehrere der „geistreichen Einfälle“ auf Dickens zurückgehen.¹³ Insbesondere die Couplets und Monologe enthalten viele witzige Anspielungen auf Merkwürdigkeiten der Zeit. Man muss sich aber den Einwand des Blasius gegen Leichts Stück in der 2. Szene von *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* vergegenwärtigen, „Aber es hat witzige Gedanken“ – oder die Ablehnung, etwa in Wilhelm Schlesingers Rezension über *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*, von Wortspielen – „bloß Witz und Bonmots“ im Gegensatz zum „gesunde[n] Spaß“. ¹⁴ Diese Unterschätzung des „bloßen“ Witzes ist charakteristisch für jene Kritiker, die sich mit der Schärfe von Nestroys Satire nicht abfinden konnten und den „Humor“ und das „Gemüt“ vorzogen: so Saphirs

11 J. Märzroth, *Theaterzeitung*, 20. Jänner 1845, S. 70.

12 Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, München 1992, S. 139. Noch nach Pokornys Übernahme des Theaters an der Wien kontrastierte Saphir das Spiel Nestroys mit der „Reinlichkeit“ von Carl Rott und Carl Treumann, siehe z. B. *Der Humorist*, 10. Juli 1849, S. 658.

13 Siehe *Nachträge II*, 349 f. (I.N. 162.724), 353, 358 (*Reserve*).

14 ch I—, *Der Humorist*, 14. März 1838, S. 167.

Kritik an Nestroys Behandlung des „Niedrigen“ in der Gesellschaft, der Darstellung seiner Figuren als „moralische Trottel“ im Unterschied zu der „wiedererrungenen Harmonie“, die bei Dickens „erquickend“ wirke.

Auch in Berlin war Nestroy 1844 der Beschuldigung begegnet, er „vergifte“ durch Witz und Satire die „Moralität des Volkes“.¹⁵ Er muss gewusst haben, dass Direktor Carl sich Sorgen um die Zukunft der Lokalposse machte und im Pariser Vaudeville ein potenzielles „Gegengewicht“ sah.¹⁶ Seine Reaktion auf die allgemeine Ablehnung von *Die beiden Herrn Söhne* war mit seiner Reaktion auf die Ablehnung von *Eine Wohnung ist zu vermieten* acht Jahre zuvor vergleichbar: In *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt*, wie 1838 in *Das Haus der Temperamente*, flüchtete er in eine ganz andere, möglichst stilisierte Art der Charakterzeichnung. Die Formulierung in dem Aufsatz Andreas Böhns über „Geometrisierung“ bei Nestroy, „Typisierung auf der Figurenebene und Wiederholung auf der Handlungsebene“,¹⁷ passt genauso gut zum *Gewürzkrämer-Kleeblatt* wie zum *Haus der Temperamente*. Während aber *Das Haus der Temperamente* hinreichend positiv aufgenommen wurde, um 21-mal en suite gegeben zu werden, blieben die Kritiker 1845 unerbittlich; schadenfroh meldete *Der Humorist* am 28. Februar, Nestroy habe „seiner letzten matten Posse nur noch eine mattere folgen lassen“. Der Rezensent des *Wanderers* stellte in seinem Bericht über *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* fest, der „Mißerfolg dieser wirklich guten Posse“ bleibe ihm ein „Räthsel“; und auch Gustav von Franck wies überrascht auf die unterschiedliche Aufnahme des Originals in Paris und der Bearbeitung in Wien hin: es habe sich schließlich um „ein und dasselbe Stück“ gehandelt, von Nestroy „gewandt“ bearbeitet. Gerade die *Wiener Zeitschrift* hatte am 6. Februar 1845 darauf aufmerksam gemacht, dass *Die beiden Herrn Söhne*, „von dem Theater an der Wien auf das Theater in der Leopoldstadt verpflanzt, [...] hier ein viel günstigeres Schicksal erlebt“ habe – „eine auffallende Erscheinung in einer und derselben Stadt.“ Es war aber zu spät; das Stück war nicht mehr zu retten, und während *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* im 20. Jahrhundert von Gustav Manker ‚wiederentdeckt‘ wurde, mussten *Die beiden Herrn Söhne* auf das 21. Jahrhundert und die überzeugende Inszenierung durch Peter Gruber im Juli 2013 in Schwechat warten. Gustav von Franck hat nur zwei weitere Nestroy-Stücke in der *Wiener Zeitschrift* besprochen: *Unverhofft* am 25. April 1845 und *Der Unbedeutende* am 5. Mai 1846. In beiden Fällen geizte er nicht mit Lob.

15 *Sämtliche Briefe*, S. 57: Brief vom 24. August 1844 an Marie Weiler.

16 Siehe Margaretha Carl, Brief vom 25. März 1844 an Charlotte Birch-Pfeiffer, in: „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?“, – *Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6), Wien 2004, S. 107 f.

17 Andreas Böhn, ‚Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy‘, *Nestroyana* 21 (2001), S. 26–33, hier S. 26.

Buchbesprechungen

Volker Klotz [Konzeption, Grundriss, Zweckbestimmung], Andreas Mahler, Roland Müller, Wolfram Nitsch, Hanspeter Plocher: *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2013. 816 Seiten. ISBN 978-3-10-039330-2. € 24,99 (D), € 25,70 (A).

Genau genommen sollte der Titel des vorliegenden Bandes *Europäische Komödie* lauten, denn nicht nur „[e]rheiternde Bühnenkunst [...] außerhalb des Abendlandes“ (S. 11) bleibt ausgeblendet, sondern ebenso die der Neuen Welt. Auch Filme werden nicht berücksichtigt, es geht ausschließlich um die Komödie auf der Bühne. Bleibt somit der Fokus der Untersuchung einerseits eingeschränkt, wird andererseits der Begriff der Komödie weit genug gefasst, um Farcen und Possen miteinzubeziehen. So finden etwa Franz und Paul von Schönthans *Der Raub der Sabinerinnen*, Georges Feydeaus *Floh im Ohr* und Johann Nestroy's *Einen Jux will er sich machen* ihren verdienten Platz in den Untersuchungen. Es war nicht die Absicht der Autoren, die Geschichte der Komödie als „lückenloses Kontinuum“ zu erzählen, sondern „[i]n sinnvoller zeitlicher Reihenfolge [...] prägnante Werke tonangebender Autoren“ in den Blick zu rücken (S. 10). Sechs Kapitel enthalten Einzelinterpretationen von Stücken aus verschiedenen Epochen und nationalen Traditionen: Antike, Renaissance, Barock, Klassik, Avantgarde; England, Frankreich, Spanien, Italien und Dänemark, Komödie auf Deutsch und Russisch, Irland. In die Auswahl aufgenommen wurden Bühnenwerke, die ein „unverwechselbares Eigenprofil“ besitzen, „Einfluss auf den weiteren Verlauf der Gattung Komödie“ ausgeübt haben, „fürs heitere Theater seiner Zeit und fürs Gesamtœuvre seines Autors“ als beispielhaft gelten können, von „fortdauernde[m] ästhetischen Gebrauchswert“ sind und „bis heute über belangvolle[] Treffsicherheit“ und „szenische[] Heiterkeitsbrisanz“ verfügen (S. 12). Dass beispielsweise August von Platen's *Romantischer Ödipus* oder Arthur Schnitzler's *Professor Bernhards* in der Auswahl fehlen, da „deren sinnfällige Ereignisse und Redegefechte“ nicht „in erster Linie ungebrochen auf heitere Bühnenaktion hin entworfen sind“ (S. 12), leuchtet ein, man mag sich aber doch fragen, warum Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*, dessen Heiterkeitspotenzial nicht gerade umwerfend ist, einen Platz im Kapitel V (*Komödie als Farce, Satire, Melodrama*) findet und nicht etwa Schnitzler's *Reigen*, der den von den Autoren geforderten Kriterien wesentlich besser entspricht. In das Kapitel VI (*Komödie und szenische Avantgarde*) hätte meines Erachtens zumindest ein Stück von Schnitzler sehr gut gepasst: entweder die „Groteske“ *Der grüne Kakadu* oder die „Burleske“ *Zum großen Wurstel*. Mit diesen Einwänden soll das Verdienst des Buchs jedoch in keiner Weise geschmälert werden. Die Autoren sind sich bewusst, dass die notwendigerweise „rigorose[] Auswahl“ (S. 12) Probleme aufwirft. Eine gute

Wahl ist zweifellos Nestroys *Einen Jux will er sich machen*, das im Kapitel IV (*Verzögerte Komödie auf Deutsch und Russisch*) einer ausführlichen Analyse unterzogen wird.

Komik kommt, so wird postuliert, „nirgends sonst in poetischer, auch nicht in anderer Kunst [...] so unmittelbar zum Zug wie im Theater“ (S. 9). Das Lachen ist eine sinnliche Aktion (man lacht mit dem Körper!), und man lacht besser in Gesellschaft (z. B. im Theater) als bei stiller Lektüre eines Buchs (S. 16 f., 26). Während die kultischen Vorläufer des Theaters, die dionysischen Festaufzüge, die Trennung „in Ausführende und Aufnehmende der Schauveranstaltung“ noch nicht kannten, erweist sich die Trennung „von Bühnen- und Zuschauerraum“ für das Theater als konstitutiv (S. 15). Obwohl dies im Großen und Ganzen zutrifft, lässt sich doch einwenden, dass man mitunter bei stiller Lektüre ebenso herzlich lachen kann wie im Theater oder im Kino. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass sich der Leser eine mitlesende und mitlachende Gemeinschaft in seiner Vorstellung erschafft. Auch die Trennung von Schauspielern und Publikum (Bühne und Zuschauerraum) muss keineswegs physisch real sein, damit Theater entstehen kann. In Schnitzlers *Reigen* spielen die Schauspieler nicht nur dem Publikum etwas vor, sondern ebenso einander und sogar sich selbst. Das moderne Theater unterläuft einerseits häufig die Zerteilung von Bühne und Publikum, und andererseits hat sich unter Soziologen, Psychologen und Anthropologen die Erkenntnis durchgesetzt, dass wir nicht nur im Theater, sondern auch im täglichen Leben andauernd spielen, dass also die barocke Formel von der Welt als Theater nicht bloßes Klischee ist. Wenn man sich der Tatsache, dass man immer spielt, bewusst wird, ist es nicht mehr weit zu einem Theater ohne reales Publikum, einem Theater, in dem die Schauspieler Zuschauer und die Zuschauer Schauspieler sind. Was die Trennung in „Ausführende und Aufnehmende“ betrifft, gibt das Passionspiel ein besonderes Problem auf. Steht es dem festlichen Ritus näher, in dem man sich „mit Haut und Haar“ verliert (S. 15), oder dem Theater? Die am Passionspiel partizipierenden Besucher sind Zuschauer und Mitspieler zugleich und begreifen sich wohl auch in dieser Doppelfunktion. Auf diese und ähnliche Fragen gehen die Autoren allerdings nicht ein.

Abgesehen von der Geselligkeit profitiert die Komik im Theater davon, dass Komik und Theater „an umweglose Anschauung von Ereignissen hier und jetzt ohne raumzeitlichen Abstand zwischen Herstellern und Empfängern“ gebunden sind (S. 25). Weiters tragen zur Komik die „Entstellung gewohnter Abläufe und Handlungsweisen“ (S. 25), vor allem in Form der Täuschung, sowie das „Widerspiel von Verlachen und Erlachen“ (S. 27) bei. Diese vier Grundbehauptungen werden mittels kritischer Auseinandersetzung mit den Theorien von Ludovico Castelvetro (1570), Henri Bergson (1900) und Michail Bachtin (1965) weiter präzisiert und an Einzelbeispielen getestet.

Von besonderer Relevanz für die Geschichte der Komödie ist die *Commedia dell'Arte*, der das *Intermezzo 1* gewidmet ist. Die *Commedia*, die von der

Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts blühte, schließt an die Theatertradition des Mittelalters und der frühen Renaissance an, von der nichts schriftlich überliefert ist, von der wir aber wissen, dass antike Autoren wie Plautus und Terenz bekannt waren. Ihre Handlungsschemata und Figuren leben weiter in den Komödien, Vaudevilles und Possen der folgenden Jahrhunderte sowie in der opera buffa (Molière, Goldoni, Mozart, Rossini, Richard Strauss u. a.). Als einzige Theaterform „huldigt“ sie „einer strikt unliterarischen Poetik des Ad-hoc“ (S. 92), und sie „vollführt tatsächlich oder doch beinahe das, was Theater sonst immer nur als Illusion ergaukeln kann. Auf der Bühne bringt sie augenblicks etwas hervor, das vorher nicht da war, auch nicht in andrer, in schriftlicher Verfassung“ (S. 92). Die Commedia ist „die Utopie absoluter Bühnenkunst“ (S. 97) und nimmt damit voraus, was auf ganz andere Weise Richard Wagner anstrebte. So vermag sie noch spätere „Gegenbewegungen zu Wagners wuchtigem Überwältigungstheater“ zu beflügeln, aus denen z. B. Strauss' *Ariadne auf Naxos* oder Busonis *Arlecchino* hervorgingen (S. 90). Indem sie „improvisatorisch, aus dem Stegreif“ (S. 92) ein Bühnengeschehen entstehen lässt, das ungeachtet aller Spontaneität aus einem vorgegebenen Reservoir von Handlungsabläufen und Figuren schöpft, lebt die Commedia von der „reizvollen Spannung zwischen festem Schematismus einerseits und freiem Spielraum andererseits“ (S. 93), mit anderen Worten von der Spannung zwischen Zwang (Notwendigkeit, Schicksal) und Freiheit, die den Nährboden sowohl der Komödie als auch der Tragödie bildet.

Hier ergibt sich die Gelegenheit, einige grundlegende Gegensätze zwischen Komödie und Tragödie herauszuarbeiten: In jener herrscht „[k]omischer Nahblick“, in dieser „tragische[r] Fernblick“ (S. 99). Die Tragödie ist „straff, lückenlos und unerbittlich durchkonstruiert aufs heillose Ende hin. Sie kann ihrem Helden keinerlei Spielraum lassen zu plötzlichen Hakenschlägen auf dem Weg ins Unglück. Ablenkungsmanöver, um durch plötzliche Einfälle dem katastrophalen Ende zu entgehen oder auch nur eine andere Art von Katastrophe herbeizuführen, wären der Tragödie zuwider“ (S. 99 f.). „Ananke“, unausweichliches Schicksal, so lautet das griechisch antike Motto der Tragödie. Die Komödie dagegen hat gleich zwei: nicht nur ‚Tyche‘, den unversehnen Zufall, sondern auch ‚Kairos‘, den glücklichen Augenblick, der prompt zu nutzen ist, keine Sekunde zu spät oder zu früh“ (S. 100).

Letzten Endes, so könnte man zusammenfassen, unterscheiden sich Komödie und Tragödie in ihrem Verhältnis zu Freiheit und Zwang und zum Pfeil der Zeit. Die Autoren sprechen diese Fragen an, berücksichtigen aber dabei weder Spiel- noch Chaostheorie, die deutlicher gemacht hätten, dass die Komödienhelden Spieler sind, die versuchen, die Gesetze des Zufalls (des Chaos) zu nutzen und sich dadurch über sie zu erheben. Der Spieler steht dem Wissenschaftler nahe, der sich durch die Beherrschung der Naturgesetze Gott (dem göttlichen Spieler) annähert. Die Komödie will uns davon überzeugen, dass der Pfeil der Zeit reversibel ist, die Tragödie hingegen demonstriert seine Irreversibilität.

Die Frage der Reversibilität oder Irreversibilität rührt an das Verhältnis des Dramas zum Tod. Während die Tragödie unerbittlich auf die tödliche Katastrophe zusteuert, wendet die Komödie das schlimme Ende ab und hält den Tod somit auf Distanz. Wo die Komödie den Tod thematisiert, nimmt sie ihn „durchaus ernst“ (S. 790). „Aber sie verschafft jener ärgsten destruktiven Macht immer nur deshalb Einlass ins eigene Bühnengeschehen, um sie letztlich produktiv zu unterlaufen oder zu überlisten, abzulenken oder zu umgehen“ (S. 791). Als Beispiele dafür dienen insbesondere die Stücke *Volpone oder Der Fuchs* (Ben Jonson), *Der Held der westlichen Welt* (John Millington Synge), *Die Dame ist nicht für's Feuer* (Christopher Fry) und *Die Irren von Valencia* (Lope de Vega).

Zum komödiantischen Spiel gehört auch der Bluff oder, wenn man so will, die Lüge. Das *Intermezzo 3: Lustspiel und Lüge* geht auf die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Lüge ein und demonstriert anhand von Franz Grillparzers *Weh dem, der lügt*, dass die beiden eigentlich nicht klar zu trennen sind. Schade, dass die Autoren nicht Robert Musils *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* herangezogen haben. Dieses Stück, von Musil als „Posse“ bezeichnet, handelt in geradezu exemplarischer Weise vom Ineinander von Lüge und Wahrheit und vom spielerischen Umgang mit dem Tod.

Nestroys „Posse mit Gesang“ *Einen Jux will er sich machen*, im Kapitel IV ausführlich analysiert, erfüllt alle von den Autoren geforderten Auswahlkriterien: Sie besitzt „unverwechselbares Eigenprofil“, hat „Einfluss auf den weiteren Verlauf der Gattung Komödie“ ausgeübt, kann für Nestroy und das Theater seiner Zeit als „beispielhaft“ gelten, ist bis heute bühnenwirksam und bringt immer wieder zum Lachen. In sie ist vieles von der Commedia dell'Arte und von anderen Traditionen des komischen Theaters eingegangen (typische Figuren, Aspekte des Handlungsschemas, Täuschungen, Verkleidungen), der Zufall spielt in die Handlung hinein und wird von Weinberl virtuos gemeistert, so dass sich die Komödienwelt „Zug um Zug“ „konstruiert“ (S. 446). Nestroys Wortkunst lässt die Worte eigenmächtig werden, und wie später bei Oscar Wilde „wird das gesprochene Wort beständig Fleisch“: „Kaum ist etwas gesagt, schon ist es auf komische Weise wahr“ (S. 444). Das glückliche Einmünden der Verwirrungen in die Ehe zwischen Weinberl und Frau von Fischer rechtfertigt Lügen und Täuschungen und erhebt sie gewissermaßen zur Wahrheit. Man mag hinzufügen, dass auch der Tod eine wesentliche Rolle in dieser Posse Nestroys (und nicht nur in dieser!) spielt. Weinberl ist eine von vielen Hauptfiguren Nestroys, die dem tödlichen Einerlei des Alltags (im *Talisman* ist vom „Vegetieren“ die Rede) zu entkommen suchen. Was stellt denn das Kellergewölbe, dem Weinberl und Christopherl in die Stadt entfliehen, anderes dar als den Tod, den es hinauszuschieben gilt, indem man wenigstens einmal im Leben ein verfluchter Kerl ist?

Das Buch fasst eine Fülle vorhandenen Wissens zusammen, ohne allerdings wesentlich Neues zur Theorie der Komödie beizusteuern. Weder findet Erving Goffmans wichtiges Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* Eingang

in die Diskussion des Verhältnisses zwischen Komödie auf dem Theater und in der Wirklichkeit, noch werden beispielsweise die Arbeiten von László Mérö oder Manfred Eigen und Ruth Winkler über Spieltheorie bzw. von Ilya Prigogine, John Briggs und F. David Peat zur Chaostheorie herangezogen. Harald Fricke hat sich in seinem grundlegenden Werk *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst* und zahlreichen anderen Arbeiten sehr ausführlich sowohl mit dem Spiel im Spiel als auch mit dem Verhältnis von Kunst und Theater zum Tod beschäftigt. Er wird ebenso übergangen wie Harald Weinrich, dessen Büchlein *Linguistik der Lüge* für das *Intermezzo 3: Lustspiel und Lüge* zur Frage des Verhältnisses zwischen Lüge und Wahrheit in der Dichtung Wesentliches zu sagen hat. Nichtsdestoweniger haben Volker Klotz und Kollegen ein sehr lesbares Buch vorgelegt, das nicht nur eine beachtliche Menge von Wissen vermittelt, sondern dessen zahlreiche Einzelinterpretationen zur Weiterarbeit anregen.

Herbert Herzmann

Matthias Manský: *Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2013. 269 Seiten. ISBN 978-3-86525-335-4. € 29,50.

Die Theatergeschichtsschreibung des deutschsprachigen Theaters im 18. Jahrhundert ist noch immer durch eine starke Konzentration auf das norddeutsche Literaturtheater geprägt. Das mag damit zusammenhängen, dass sich für dieses Gebiet eine teleologische Geschichte der Modernisierung und Verbürgerlichung erzählen lässt, die sich auch durch die flankierenden poetologischen Texte als zusammenhängender Diskurs präsentiert. Die deutschsprachige Produktion im heutigen Österreich kommt hier höchstens am Rande vor, lässt sie sich doch nur schwer in diese Geschichte integrieren. Zwar wird die Theatergeschichte Österreichs, der Schweiz oder Süddeutschlands in jüngster Zeit verstärkt aufgearbeitet, aber für die Analyse der Verflechtungen zwischen den beiden literaturgeschichtlichen Räumen fehlt es noch an entsprechenden Studien. Mit Matthias Manskys Monografie zum wichtigsten Dramatiker des frühen Wiener Burgtheaters, Cornelius von Ayrenhoff, liegt nun seit letztem Jahr eine Studie zu einem Theaterdichter vor, der sich, wie übrigens einige seiner Wiener Literatenkollegen, bestens mit den mittel- und norddeutschen theatralischen Produktionen und poetologischen Diskussionen auskannte und in vielerlei Hinsicht auf sie reagierte. Zugleich ist seine literarische Produktion aber auch untrennbar mit den Wiener Bühnen und Debatten verknüpft.

Manský beginnt seine Arbeit mit einem biografischen Abriss und stellt diesem die berechtigte Klage darüber voran, dass man nicht nur Ayrenhoffs Namen schon häufig falsch geschrieben, sondern auch seine Lebensdaten zumeist

fehlerhaft wiedergegeben habe. Wider Erwarten ist der biografische Abriss Manskys dann allerdings lückenhaft. So lässt sich zum Beispiel nur indirekt, über die Erwähnung des Friedens von Hubertusburg, das Ende der zweiten preußischen Kriegsgefangenschaft Ayrenhoffs auf den Februar 1763 datieren. Auf diese Weise bleibt unklar, wie lange vor der erwähnten Versetzung nach Hildburghausen im Februar 1769 Ayrenhoff in Wien in Garnison war und ab wann er somit selbst am literarischen Leben in Wien teilnahm. Ebenso bleibt unklar, wann genau Ayrenhoffs Italienreise stattfand und ab welchem Zeitpunkt er anschließend wieder dauerhaft in Wien lebte. Auch welche Posten er dort genau in welcher Reihenfolge bekleidete, erfahren wir nicht. Besonders bedauerlich ist, dass der Abriss nicht mit Ayrenhoffs Todesumständen und Sterbedatum endet. Da diese Informationen auch sonst im Buch nicht erwähnt werden, muss sich der Leser darauf verlassen, dass das im Klappentext angegebene Todesdatum Ayrenhoffs, 1819, korrekt ist.

Die Darstellung von Ayrenhoffs militärischer Karriere, die ihn von Kampfbeteiligung und Befehlshabertätigkeit im Siebenjährigen Krieg über Regimentskommandanturen, unter anderem auch im Bayerischen Erbfolgekrieg, schließlich ins Militär-Invalidenamt und in eine Militärhofkommission in Wien führt, ergänzt Mansky um eine Zusammenfassung des literarischen Werdegangs. Ayrenhoffs reformaufklärerische Mitarbeit an einer Verbesserung der Situation der Bauern im Rahmen seiner militärischen Anstellung wird von Seiten des literarischen Schaffens von einer Funktionalisierung der Literatur für aufklärerische Zwecke flankiert.

Im 3. Kapitel referiert Mansky die dramenpoetologischen Positionen Ayrenhoffs, rollt dann im 4. Kapitel die Wiener Theaterdebatte auf und analysiert jeweils eine Tragödie und ein Lustspiel Ayrenhoffs in diesem Kontext. Hier wäre es möglicherweise sinnvoller gewesen, diese beiden Kapitel zusammenzuziehen und Ayrenhoffs Ansichten direkt im Rahmen der thematisch geordneten Darstellung des 4. Kapitels zu referieren, zumal Mansky auch die dramenpoetologische Position nicht Schrift für Schrift, sondern vorwiegend thematisch referiert. Einige Bemerkungen zu den Publikationsorten und zur Rezeption der theoretischen Schriften wären ebenso wünschenswert gewesen wie die Information, dass Ayrenhoff wichtige poetologische Aussagen auch in Werkvorreden unterbrachte, wie es für die Zeit üblich war.

Ayrenhoff beschäftigt sich in seinen kurzen, unzusammenhängend erschienenen theoretischen Schriften mehr mit der Tragödie als mit dem Lustspiel. Tragödien sollen würdige und interessante Stoffe behandeln, eine einfache, wahrscheinliche Handlung haben, die den drei Einheiten folgt und Anteilnahme ermöglicht. Die Charaktere haben edel zu sein, die Sprache einfach, aber durch Versifizierung ästhetisch sublimiert. Mit diesen Forderungen befindet sich Ayrenhoff in Einklang mit den Positionen weiterer Wiener Theoretiker wie etwa Ernst Gottlieb von Petrasch, Joseph von Sonnenfels oder Christian Gottlob Klemm. Diese stellten dem nord- und mitteldeutschen Plädoyer für eine Ersetzung der

versifizierten Bewunderungsdramaturgie durch eine Mitleidsdramaturgie in natürlicher Sprache einen Anschluss an das regelmäßige französische politische Tragödienmodell entgegen. Ayrenhoffs erstes Werk, die Verstragödie *Aurelius oder Wettstreit der Großmuth* (1766), entspricht ganz diesen Forderungen, ist es doch formal klassizistisch gestaltet und endet es doch mit der Belohnung der tugendhaften, humanen und pflichtbewussten Herrscherfigur.

Bei Lustspielen erwartet Ayrenhoff eine klare Distanzierung von niedrig-komischen Possen, die der Darstellung von Lastern zu viel Raum geben. Rührendes Lustspiel und bürgerliches Trauerspiel lehnt er aufgrund der Mischung von Affekten ebenso ab wie die Dramen Shakespeares. Nachahmenswert sind dagegen seiner Meinung nach die Dramen Molières. Auch hier befindet sich Ayrenhoff im Einklang mit der zeitgenössischen Debatte in Wien: Seit den 1760er Jahren wird das Theater in der Kameralistik und in den moralischen Wochenschriften zunehmend als Mittel der Erziehung verstanden. Um die Kanzel ersetzen bzw. Staatsdiener ausbilden zu können, eignete sich das Trauerspiel jedoch wenig, weil in ihm die Lasterhaften oftmals über die Tugendhaften siegen. Dagegen ermöglicht das Lustspiel eine Belohnung der Tugend. Das rührende Lustspiel wird zunächst zur Leitgattung, weil in ihm positives Verhalten gezeigt und eine möglichst große Nähe hergestellt werden kann. Abgelehnt wird die Posse, die auf komische Distanz und eine Belustigung ohne Nutzen abzielt. In der Praxis zeigt sich jedoch schnell, dass man mit solchen – komikarmen – Stücken gegen die Produktion der Wanderbühnen nicht ankommt. In den theoretischen Schriften schwenkt man deshalb um und konzipiert die Bühne schon bald nicht mehr als Tugendschule, sondern als Ort der Erholung. An geeigneten Stücken fehlt es jedoch. Ayrenhoffs Lustspiele, die sich durch Satire und Zynismus zwar der Posse annähern, aber dennoch im Rahmen des Sittlichen bleiben und sprachlich auf hohem Niveau und dramaturgisch regelmäßig gestaltet sind, stoßen hier in eine Lücke. Insbesondere die Lustspiele entsprechen allerdings nicht nur den theoretischen Ansprüchen, sondern kommen auch beim Publikum sehr gut an. Am deutlichsten wird das bei Ayrenhoffs erfolgreichstem Lustspiel mit dem Titel *Der Postzug oder die noblen Passionen*, dem Mansky den meisten Raum in seiner Monografie widmet. Während heute die bekannteste deutschsprachige Komödie aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Lessings *Minna von Barnhelm* ist, war Ayrenhoffs heute fast ganz vergessenes Lustspiel eine der erfolgreichsten Komödien der Zeit. Es handelt sich um eine Adelssatire, die keine bürgerlichen Werte vermittelt und in ihrer Überzeichnung kein erzieherisches Potenzial, aber offenbar einen hohen Unterhaltungswert besitzt. Der Graf Reitbahn, der die Tochter des Hauses Forstheim heiraten soll, ist bei seinem ersten Besuch so fasziniert von den Pferden des Geliebten der Tochter, dass er schnell einen Handel vorschlägt, in dem er seinen Anspruch auf die Tochter des Hauses im Tausch gegen diese Tiere aufgibt. Der jagdbesessene Vater stimmt gerne zu, schenkt ihm doch sein neuer Schwiegersohn zwei Jagdhunde. Mansky erwähnt zahlreiche Aufführungen in Wien, Ber-

lin, London und an einigen anderen Orten und gibt Rezeptionszeugnisse wieder. Leider sind Informationen zu diesem Lustspiel auf viele Stellen des Bandes ohne Querverweise verteilt (S. 33 ff., S. 77–82, S. 125, S. 209, S. 225–233).

Im Kapitel „Theaterkritik und Literatursatire“ werden Ayrenhoffs Sturm- und Drang-Kritik, seine Gegenkonzepte zum rührenden Lustspiel, seine Versuche auf dem Gebiet der Posse und der Parodie, sein Beitrag zum Wiener Ballettstreit und seine Schiller-Kritik in seinen *Briefen über Italien* (1789) behandelt. Ayrenhoffs besondere Produktivität zeigt sich darin, dass er – bis auf die Schiller-Kritik – seine theoretischen Postulate immer auch umgehend in Werke umsetzt. In manchen Dramen werden Theaterstücke selbst zum Gegenstand. 1804 richtet er sich in seiner Satire *Das Neue Theater der Deutschen* zum Beispiel gegen die Stürmer und Dränger, indem er in dieser Komödie eine Theatertruppe auftreten lässt, die eine Lösung für das Problem sucht, dass die ‚Kraftstücke‘ der Stürmer und Dränger einen ruinösen Personal- und Ausstattungsaufwand erfordern. Auch die übertriebene Gefühlsbetonung und der unwahrscheinliche Handlungsaufbau werden in Gesprächen zwischen den Theaterleuten thematisiert. In *Erziehung macht den Menschen* (1785) geht Ayrenhoff beispielsweise von der typischen empfindsamen Vater-Tochter-Beziehung des rührenden Lustspiels aus, überzeichnet diese jedoch satirisch, indem der Vater nicht nur ein untergeschobenes Bauernkind fälschlicherweise als seine Tochter erzieht, sondern diese dann auch noch heiratet, so dass er einen Bauern zum Schwiegervater bekommt. In seinem Einakter *Das Nachspiel zur berühmten Komödie, Erklärte Fehde oder List gegen List* parodiert Ayrenhoff Dumanians Komödie *Guerre ouverte* (deutsche Erstaufführung 1787), weil er zeigen möchte, dass die von der Kritik als ästhetisch besonders hochrangig eingestufte Komödie auf den vielfach verwendeten Handlungsmustern des italienischen Stegreiftheaters basiert. Ayrenhoff legt dieses Muster offen, indem er die Figuren seines Stückes die Analogien ihrer Situation und ihrer Handlungen zu denjenigen der Commedia dell’Arte thematisieren lässt. In ebenso parodistischer Absicht wendet er sich in *Maskeraden, oder der neugriechische Theatertanz* (1796) gegen den allzu leidenschaftlich-expressiven Tanzstil der Maria Josefa Viganò.

Im 6. Kapitel wird gezeigt, wie Ayrenhoff gezielt mittels zweier Trauerspiele auf die Shakespearomanie und auf Lessings *Emilia Galotti* antwortete. Während die Dramen Shakespeares außerhalb Österreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer beliebter werden und als Vorbild für einen besonders natürlichen, gefühlsbetonten Stil gelten, kreidet man Shakespeare in Wien die Vernachlässigung der Handlung gegenüber den Charakteren, die Missachtung der drei Einheiten, die sittliche Verdorbenheit und die Gattungsmischung an. Auch Ayrenhoff äußert sich in seiner dramentheoretischen Hauptschrift *Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstrichterey* von 1782 in diesem Sinne. Mit seinem Alexandriner-Trauerspiel *Kleopatra und Antonius* (1783) setzt er Shakespeares *The Tragedy of Antony and Cleopatra* (erschieden

1623) eine gemäß den klassizistischen Idealvorstellungen verbesserte Version entgegen. Kleopatra ist bei Ayrenhoff nicht von Widersprüchen zerrissen und von ihren Gefühlen geplagt, sondern einzig von der Liebe beseelt, tugendhaft und edel. Auch zu Lessings *Emilia Galotti* verfasst Ayrenhoff eine dramatische Erwiderung. Bekanntlich hatten Lessings Stücke in Wien wenig Erfolg, und mit der Gestaltung des Schlusses der *Emilia Galotti* war man aufgrund seiner Unwahrscheinlichkeit ganz besonders unzufrieden. Ayrenhoff legt in seinem Gegenentwurf *Virginia oder das abgeschaffte Decemvirat* (1790) besonderen Wert auf eine wahrscheinliche Motivierung und die strikte Trennung von Gut und Böse. Virginia wird hier von ihrem Vater durch den ToTERMord davor bewahrt, als Sklavin verkauft zu werden.

Das 7. Kapitel erschließt weitere dramatische Produktionen Ayrenhoffs gegliedert nach den Themenbereichen Geschlechterdiskurs, Staatsverbundenheit, Patriotismus und Adels- und Religionskritik. Alle diese Themen weisen eine reformaufklärerische Stoßrichtung auf und sind im Bemühen um ein künstlerisch niveauvolles deutschsprachiges Drama gestaltet. Am häufigsten hat Ayrenhoff wohl das Geschlechterverhältnis thematisiert. In Komödien wie *Die gelehrte Frau* (1775), *Das Reich der Mode oder das künftige Jahrhundert* (1781) oder *Die Freundschaft der Weiber nach der Mode* (1782) sind zu meist die Frauen die satirisch überzeichneten Figuren. Adelskritik findet sich beispielsweise in Ayrenhoffs Lustspiel *Die große Batterie* (1770). Ayrenhoff kritisiert die mangelnde Identifikation des Adels mit militärischen Zielen und positioniert sich so im Genre des Soldatendramas im Gefolge der *Minna von Barnhelm*. Während dort allerdings der schuldlose, vorbildlich ehrenhafte Soldat im Mittelpunkt steht, hat man es in *Die große Batterie* mit Opportunisten zu tun, die je nach Situation die familiären bzw. militärischen Pflichten oder eben ihre eigenen Interessen in den Vordergrund stellen. Im Gegensatz zu diesen Themenkreisen werden zwei weitere von Ayrenhoff nicht komisch, sondern nur tragisch behandelt: „Staatsverbundenheit und Patriotismus in den Trauerspielen“ zeigt sich insbesondere bei der Behandlung des Arminius- und Antiope-Stoffes. Mit seinen beiden Arminius-Trauerspielen gibt Ayrenhoff ein Musterbeispiel für ein Nationaltrauerspiel, wie es zu diesem Zeitpunkt anlässlich des Engagements einer französischen Schauspieltruppe am Hofburgtheater verschiedentlich gefordert wird. Im *Antiope*-Drama schreibt er einen Fürstenspiegel mit einer tugendhaften Herrscherfigur, die den geltungssüchtigen, leidenschaftsgetriebenen Figuren entgegengestellt wird. Religionskritik, der letzte von Minsky behandelte Themenkreis, spielt im Werk Ayrenhoffs eine untergeordnete Rolle. Lediglich ein Drama, die Tragödie *Irene* von 1781, in der es darum geht, ob eine Christin zum Islam konvertieren soll, um ihr Volk zu retten, oder lieber ihrem Glauben treu bleiben soll, lässt sich so rubrizieren.

Im 8. und 9. Kapitel werden auch Ayrenhoffs Bardendichtung, sein Singspiel *Der Nationenstreit* und seine *Briefe über Italien* in den Kontext des Werkes und in die literarischen Strömungen der Zeit eingebettet. Am Ende

des Bandes geht Mansky noch kurz auf Ayrenhoffs wegweisende Rolle für das Konversationsstück in Wien ein. In einem Anhang gibt er Aufschluss über die Aufnahme der Komödie *Der Postzug oder die noblen Passionen* am Londoner Haymarket Theatre unter dem Titel *The Swop*.

Mit der Studie von Mansky liegt nun seit der Monografie von Walter Montag von 1908 die erste Auseinandersetzung mit Cornelius von Ayrenhoff in Buchstärke vor.¹ Die gut lesbare Autorenmonografie integriert die aktuelle Forschung und wird durch eine gründliche Primär- und Sekundärbibliografie zu Ayrenhoff abgerundet. Sie liefert einen wichtigen Beitrag zur Erschließung der Tendenzen der österreichischen Aufklärungsdramatik, der Theaterdebatten im josephinischen Wien und zu den zahlreichen Facetten von Ayrenhoffs Werk.²

Leider gibt Mansky keinen zusammenfassenden Forschungsüberblick zur Ayrenhoff-Forschung und lässt es an einer inhaltlichen Begründung für eine neue Monografie fehlen. Auch im Laufe der Arbeit macht Mansky nur selten deutlich, wo er auf welche Weise zu anderen Ergebnissen als Montag kommt. Der wesentliche Unterschied zu Montags Monografie besteht neben der Berichtigung einiger Daten und Zusammenhänge und einer Auseinandersetzung mit der aktuellen Forschung darin, dass Mansky die Werke Ayrenhoffs nicht chronologisch, sondern thematisch behandelt. Wer sich also für eine Einbettung der Werke in die Werkchronologie interessiert, wird weiterhin parallel die ältere, chronologisch geordnete Arbeit von Montag heranziehen. Eine tabellarische biografische Übersicht, ergänzt um eine Spalte mit Werken nebst den Uraufführungs- und Erstdruckdaten wäre wünschenswert gewesen und würde einen schnellen Überblick über die Verknüpfung von Lebensweg und schriftstellerischem Schaffen ermöglichen. Da eine solche fehlt, muss man sich diese Daten mühsam aus den ansonsten inhaltlich überzeugenden und literatursoziologisch äußerst aufschlussreichen Kapiteln herausuchen.³ Für die Anregung weiterer Forschungsarbeiten zu Ayrenhoff wäre ein Namens- und ein Werkregister sicherlich ebenfalls hilfreich gewesen.

Katrin Dennerlein

1 Walter Montag, *Kornelius von Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften*, Münster 1908.

2 Mansky hat sich einen Namen als Kenner der josephinischen Aufklärung gemacht, indem er in den letzten fünf Jahren auf weitere vernachlässigte Autoren hingewiesen und einige Stücke neu ediert hat. Vgl. Matthias Mansky, 'Tobias Philipp von Gebler. Ein Staatsmann als Dramatiker', *Nestroyana* 29 (2009), S. 8–22; ders., 'Komik und Satire im „feineren“ Lustspiel. Zu August von Steigentesch', *Nestroyana* 31 (2011), S. 5–18; Gottlieb Stephanie der Jüngere, *Der Deserteur aus Kindesliebe*. Mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 30), Hannover 2011; Tobias Philipp von Gebler, *Der Minister*. Ein Theatralischer Versuch in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 27), Hannover 2011; Cornelius von Ayrenhoff, *Die gelehrte Frau*. Mit einem Nachwort hg. von Matthias Mansky (Theatertexte, Bd. 40), Hannover 2014.

3 Befremdlich wirkt im Übrigen, dass Mansky wiederholt die Tautologie ‚Hauptprotagonisten‘ verwendet.

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: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2013. 624 Seiten. ISBN 978-3-552-06176-7. € 39,90 (D), € 41,10 (A).

Die letzte Gesamtausgabe von Ferdinand Raimunds Werken war die Anfang der 1970er Jahre von Franz Hadamowsky veranstaltete zweibändige, die antiquarisch immer noch gut erhältlich ist und als Leseausgabe auch heute noch von vielen Lesern genutzt wird, die sich mit dem österreichischen Theatermann und „Vollender des Zauberstücks“¹ beschäftigen möchten. Davor und weiterhin parallel zu jener war es die zwischen 1924 und 1934 erschienene, am genauesten dokumentierende *Historisch-kritische Säkularausgabe in sechs Bänden*, herausgegeben von Eduard Castle und Fritz Brukner, auf die man sich stützte. Beide Herausgeber befanden sich bereits in dem Dilemma, dass in dem „Nach-, Durch- und Ineinander“² der zahlreichen Hand- und Abschriften letztlich ein „Fixpunkt“³, also ein verbindlicher Text als Grundlage einer Edition, nur willkürlich zu setzen war. Castle (nebst der für den 1. Band als Mitherausgeberin genannten Margarethe Castle) und Brukner entschieden sich damals für den „Wortlaut der ersten Aufführung, der dem der durchgesehenen Urabschrift entspricht“,⁴ womit bereits eine Interpretation vorausgesetzt war: die eines um „ästhetische Vervollkommnung und Vermeiden von ‚Gemeinheiten‘ der Volkstheater-Tradition“ bemühten, ständig an der „Besserung“⁵ seiner Texte arbeitenden Theaterautors. Mag Raimund sich selbst als solcher betrachtet haben, die Forschung hat diese Auffassung nur allzu oft gegen Raimund gewandt, wo sie sie beim Wort genommen hat.

Brukner und Castle waren bereits zu dem Schluss gekommen, dass die der Textkritik zur Verfügung stehenden Mittel der „verschiedenen Schriftarten und diakritischen Zeichen“⁶ in Anbetracht des „in beständigem Fluß“⁷ begriffenen Raimund’schen Textes „höchst unzulänglich“ seien und es letzten Endes nur

1 Otto Rommel, *Ferdinand Raimund und die Vollendung des Alt-Wiener Zauberstücks* (Der Bindenschild. Darstellungen aus dem Kultur- und Geistesleben Österreichs, H. 7), Wien 1947.

2 Margarethe Castle und Eduard Castle, „Einleitung. Zur Textgeschichte von Raimunds Dramen“, in: Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934, Bd. 1: *Dramatische Dichtungen*, hg. v. Margarethe Castle und Eduard Castle, Wien 1924, S. XIII–XXXVI, hier S. XXXIII.

3 Ebd., S. XXXV.

4 Ebd.

5 Jürgen Hein, „Textkritische Probleme der Edition von Ferdinand Raimunds Zauberspielen“, in: *Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft*, hg. von Gertraud Mitterauer u. a. (Beihefte zu editio, Bd. 28), Tübingen 2009, S. 161–170, hier S. 161.

6 Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe (Anm. 2), S. XXXIII.

7 Ebd., S. XXXV.

einer „photographischen Wiedergabe der wertvollsten Handschrift“⁸ – wobei hier eine Entscheidung zu treffen bereits wieder ein Politikum gebildet hätte – gelingen könnte, Ordnung ins Chaos der Varianten zu bringen. Auch mit den Notierverfahren moderner Editionsgepflogenheiten seien Raimunds Überarbeitungen nicht ganz einzuholen.

Castle und Brukner und auch Hadamowsky waren davon ausgegangen, dass der eigentliche Bezugstext der Raimund'schen Dramen jeweils das „Bühnenmanuskript“ sei, das den „Wortlaut der ersten Aufführung“ wiedergebe.⁹ Es handelte sich also um die Abschrift, die Raimund als Grundlage für die Aufführung, zur Vorlage bei der Zensur usw. anfertigte bzw. anfertigen ließ. Die vorausgegangenen Raimund'schen Handschriften wurden als „Konzepte“ betrachtet, deren Abweichungen in einem Apparat wiedergegeben werden sollten, der aus ökonomischen Gründen nicht zustande kam.¹⁰

Sicher spricht bei einem Theaterautor vieles dafür, denjenigen Text als verbindliche Grundlage zu betrachten, der tatsächlich bei der Premiere gespielt worden sein mag. Gerade das Theater als „kollektiver Prozess“¹¹ lässt ja eine Instanz wie eine ursprüngliche Autorenintention eigentlich nicht zu. Bei Raimund kommt insbesondere noch die tradierte Auffassung ins Spiel, dieser auf Umwegen zum Schreiben gekommene Schauspieler habe erst nach und nach und im Zuge beständiger Selbstkorrekturen zu einem eigenen Stil gefunden, erst die jeweiligen Theatermanuskripte lieferten einen „fertigen Text“. Der früheste Herausgeber einer Werkausgabe, Johann Nepomuk Vogl, hatte sich 1837 daher sogar auf die Manuskripte der Gastspiele der 1830er Jahre bezogen, weil er hier so etwas wie die Fassung letzter Hand konstatierte.¹²

Raimund aber, der zum Theater in einem sehr zwiespältigen Verhältnis zwischen Hass und Hingabe steht, wird zum Autor eigentlich gerade aus der Spannung zwischen Inspiration, literarischem Anspruch, Zensur und Selbstzensur und dem Wissen um die Möglichkeiten des Theaterapparats. Diese Spannung abzubilden, wäre, statt der Entscheidung für eine bestimmte Textgrundlage, vielleicht die am meisten zu wünschende Option für eine kritische Ausgabe gewesen.

Eine solche wurde durch die Herausgeber der vorliegenden Edition vor einigen Jahren in Aussicht gestellt, als Jürgen Hein eine „Wiedergabe der Originalhandschrift und (evtl. synoptisch) Wiedergabe der autorisierten Bühnenumfassung (Prinzip: Text in der für die Premiere von Raimund intendierten Gestalt)“¹³ ankündigte. An einer Gegenüberstellung der Szene, in der Aladin im *Diamant des Geisterkönigs* das Land der Sittsamkeit vorstellt, das in der

8 Ebd., S. XXXIII.

9 Ebd., S. XXXV.

10 Ebd., S. 413.

11 Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften, theatrale Kreativität* (Theater, Bd. 13), Bielefeld 2009.

12 Vgl. Hein, 'Textkritische Probleme' (Anm. 5), S. 162.

13 Ebd., S. 163.

Bühnenfassung dann zum Land der Wahrheit und der strengen Sitte wird, zeigte Hein anschließend auf, wie augenfällig eine synoptische Wiedergabe die Veränderung auch kleinster Nuancen im Hinblick nicht nur auf das Verständnis von Raimunds Arbeitsweise, sondern auch der zeitgenössischen Theaterpraxis und Zensur sein würde: „Was Raimund in H [der ersten Handschrift] intendiert, sind also nicht die Zustände in einem Reich, in dem die Bewohner vorgeben, sittlich und wahrhaftig zu sein, sondern die Unmenschlichkeit und Grausamkeit eines Reiches, in dem alle Bewohner tatsächlich sittsam sind. Dies nimmt sich gegenüber dem Sittenkodex der Biedermeierzeit und den realen Zuständen provokant aus.“¹⁴

Eine derartige synoptische Darstellung bietet der 1. Band der neuen *Historisch-kritischen Ausgabe* nun nicht, da die Herausgeber sich gegenüber dem ursprünglichen Plan offensichtlich einschränken mussten. Hinter der Ausgabe steht „keine subventionierte Institution oder Forschungsstätte“ (S. 149). Eigentlich unfassbar, dass für ein österreichisches Monument wie das Werk Ferdinand Raimunds nicht mehr Gelder zur Verfügung gestellt werden können. Erklärbar ist dies vielleicht nur aus der Marginalisierung Raimunds seit dem Zweiten Weltkrieg in Reaktion auf die (völlig abwegige) Überhöhung zu einer Art Dichter des Anschlusses im Nationalsozialismus. Dass „bei der heute herrschenden Richtung des öffentlichen Lebens und des wissenschaftlichen Betriebes“, wie Castle klagte, der sein ursprüngliches ambitioniertes Editions-vorhaben ebenfalls aus ökonomischen Gründen hatte einschränken müssen, „die Zeit für kritische Ausgaben abgelaufen“¹⁵ sei, lässt sich dagegen bei der derzeitigen allgemeinen editorischen Regsamkeit wirklich nicht behaupten.

Mit dem 1. Band der *Historisch-kritischen Ausgabe* liegen jetzt Raimunds Erstling, die „Zauberposse“ *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* von 1823, und sein zweites Stück, das „Zauberspiel“ *Der Diamant des Geisterkönigs* von 1824, vor. Beide bilden zugleich in nuce den „gesetzmäßigen Wechsel“ im Werk Raimunds ab, den Heinz Kindermann konstatiert hatte, dessen tief in der Ideologie des Nationalsozialismus verwurzelte volkshaft-symbolistische Lesart Raimunds, so abstoßend sie ist, dennoch Impulse für die Beschäftigung mit Raimunds Werk bietet, da sie dessen welttheaterhaften Anspruch ganz beim Wort und ernst nimmt. Kindermann liest Raimunds Werk nicht als ein Fortschreiten vom Volkstheater hin zur realistischen Komödie, sondern sieht ihn sich abwechselnd der „volksunmittelbaren Tragikomödie“ und dem „pathosgeladenen Weltanschauungsdrama“ nach dem Vorbild der *Zauberflöte* zuwenden.¹⁶ Wir müssen also nicht auf den *Alpenkönig* und den *Verschwen-der* warten, sondern hätten schon hier Yin und Yang des Dichters Raimund in einem Band vereint.

¹⁴ Ebd., S. 167.

¹⁵ Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe (Anm. 2), S. XXXV f.

¹⁶ Heinz Kindermann, *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien ²1943, S. 390.

Die Ausgabe kommt auf den ersten Blick bescheiden daher und beruft sich lakonisch auf die „Authentizität“ der ursprünglichen Handschriften, die sie im Lesetext wiedergibt. Im umfangreichen Anmerkungsteil sind dann erstmals alle Varianten und Lesarten der anderen vorliegenden Textgrundlagen aufgeführt, so dass sich mit einigem Blättern doch ein Überblick über alle in den Varianten angelegten Möglichkeiten ergibt. Nicht nur im Hinblick auf der Selbstzensur zum Opfer gefallene Provokationen – die man bei Raimund, das ist kein Geheimnis, weit seltener finden wird als bei Nestroy – ist dieser Überblick aufschlussreich. Im Falle des *Barometermachers* versetzt der 1. Band der *Historisch-kritischen Ausgabe* den Leser in die glückliche Lage, dieses Stück zu weiten Teilen in der ursprünglichen Handschrift – abgesehen von den verschollenen Anfangsszenen – lesen zu können. Die Abweichungen vom bisher gängigen Text sind zwar nicht zahlreich, lassen aber durchaus ein von der Fassung der Erstaufführung abweichendes Konzept insbesondere der Hauptfigur erkennen. An einem der ersten Auftritte Quecksilbers lässt sich bereits aufweisen, wie Raimund von Anfang an über die Grenzen eines aus der Konfrontation von lokalen und exotischen Figuren und Szenerien entspringenden Witzes hinaustritt. In der 11. Szene des I. Akts referiert Quecksilber gegenüber der Tochter des Inselherrschers, Zoraide, seine Schulbildung. 200 Schulen habe er besucht, und

in sehr kurzer Zeit. Warum. Aus zu großen Fortschritten hat man mich in der Parva früher ausgestoßen, dadurch bin ich an den andern Schulen vorbei, und gleich in die Poesie hineingeflogen, dort haben sie mir wieder einen neuen Wurf gegeben der mich der Philosophie in die Arme geworfen hat. Weil ich aber dort mit meinen Professooren etwas unartig war, so hat man mich eingesperrt[,] da hab ich das Jus absolviert[,] Dann hab ich die Gymnasien am Alsterbach verequentirt, vor der Sankt Marxer Linie hab ich mich examiniren lassen und meine Premien hab ich dann erhalten, beym Schotten auf den Stein. (S. 25 f.)

In der Bühnenfassung, die wir von Castle und Hadamowsky kennen, ist dieser wortspielerische Überschwang erheblich zusammengekürzt. Es beginnt mit den Gymnasien am Alsterbach, die dann noch um ein Studium der Tierheilkunde, Botanik im Krautgassel und Sternkunde bei den zwölf Himmelszeichen ergänzt werden. Man darf vermuten, dass es sich um Wiener Vergnügungsorte handelt, an denen Quecksilber seine Ausbildung erfahren hat. Auf den ersten Blick erscheint die Kürzung als Gewinn. Die Figur bekommt klarere Kontur über den lokalen Hintergrund, in den sie sich über die genannten Orte auch milieuhaft einordnet. Es gehört in die Komödientradition, Außenwelt in derlei Anspielungen zu evozieren und damit der Figur komisch-realen Gehalt zu geben und gleichzeitig auch die Umwelt des Publikums in die Welt der Bühne einzubeziehen. Von Terenz über Ben Jonson bis zu Lessing finden wir das. Es passt zum Bild Raimunds als Volkstheaterdichter, der über das Lokale Inti-

mität mit seinem Publikum herstellt und lebendige Volkstypen auf die Bühne bringt. Castle und Brukner hatten Raimunds Werk aus dem Fluchtpunkt der Charakterkomödie gelesen. In Bezug auf den *Verschwender* etwa legen Margarethe und Eduard Castle dar, wie im Zuge der Überarbeitungen der Figur des Valentin „an die Stelle der traditionellen, feststehenden Charaktermaske eine Charaktergestalt [tritt], die aus dem Leben gegriffen zu sein scheint, ein wirklicher Mensch mit allen seinen kleinen Fehlern und Schwächen“. ¹⁷ Einem solchen Konzept steht die erste wortspielerisch ausufernde Hälfte der Passage entgegen. Hier wird mit den Bezeichnungen der Klassenstufen des Gymnasiums – Parva, Poesie, Philosophie – nicht nur der Scherz etwas über Gebühr ausgedehnt, er bricht auch mit der realen Verankerung der Figur, setzt er doch immerhin ein Wissen um eine Form von Schulbildung voraus, die Quecksilber gar nicht besitzt. Im Sinne einer Komödie als Spiegel alltäglicher Lebensweltlichkeit ist die Kürzung nachvollziehbar. Doch in der hier zugänglich gemachten ursprünglichen Fassung verrät diese kleine Stelle viel über die Ambitionen Raimunds, seinen Hang, in der Figurendarstellung eine Duplizität und Gespaltenheit der Figuren anschaulich zu machen, die ihre Diesseitigkeit in eine zweite, fantastische Ebene aufricht. In Quecksilbers fantastischem Flug von der Poesie zur Philosophie formuliert sich auch bereits etwas, was Otto Rommel erst im „Kampfstück“ ¹⁸ der *Gefesselten Phantasie* verortet hat: die enge Verzahnung von Posse und Poesie, das Ineinanderschreiben von Witz und Ideal, das die aufmerksamsten unter Raimunds Zuschauern und Lesern immer wieder bei ihm gefunden haben.

Quecksilber – dem das proteische Prinzip über die Standes- und Ortsgebundenheit hinaus im sprechenden Namen ja schon eingeschrieben ist – macht sich durch Wortverdreherei eben auch zu einem Zugehörigen des Bereichs der Poesie und Philosophie. Raimund zeigt sich hier auf dem Weg zur *Commedia erudita* wie zugleich als Anhänger einer Duplizität, die alle seine Figuren, Bühnenerfindungen und Plots widerständig macht gegen das Prinzip des geschlossenen „Dramas“, das ihm selbst dabei durchaus als Autorität vorschweben mag. Auch in seinen Szenenanweisungen changiert Raimund immer merkwürdig zwischen pantomimenhafter Maschinentheaterkunst mit den wildesten Erfindungen, die die Maschinenbühne hervorzubringen vermag – das Meer von Pudeln, der Flug auf dem Hahn im *Barometermacher* etc. –, und ist auf der anderen Seite wieder ängstlich bemüht, bestimmte Vorstellungen des Anständigen nicht zu überschreiten. So macht die seltsame Anweisung, dass die große Nase, die Prinzessin und Quecksilber jeweils vom Feigenbaum angezaubert bekommen, „noch proportionirt bleibt, und nicht zur Karikatur wird“ (S. 55, 64), eigentlich keinen Sinn, wird das Requisit doch ganz karikatur- und possenhaft eingesetzt. Hier scheint es, als sei der Autor mit sich selbst uneins

17 Raimund, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe (Anm. 2), S. XXX.

18 Rommel, *Ferdinand Raimund* (Anm. 1), S. 32.

im Bekenntnis zu bestimmten Vorstellungen des Aufklärungstheaters, die er immer wieder unterläuft.

Die Duplizität des Quecksilber gibt der Figur neben dem heimatlich-behaglichen – „Das sollst du schon wissen / Das ist ja bekannt. / Am sichersten ruht man / Im Oestereicher Land“ (S. 49) – jenes zweite Standbein in einer anderen Welt, durch die die Konfrontation mit der Zauberwelt schon im ersten Stück mehr ist als nur die volkstheatertypische Konfrontation der komischen Figur mit der Zauberwelt zum Zweck der Kulissenstürmerei. Halb ist Quecksilber doch selbst ein Zauberwesen, und wenn Raimunds realistisches Spiel immer wieder gelobt wurde, hieß es doch auch, die Figuren, die er verkörpere, lebten wie etwas, das „nicht auf der Welt vorkommt, aber jeder schwört doch, wenn es existierte, so müsse es gerade so existieren, denn es ist alles Wahrheit, Leben.“ (Willibald Alexis im *Sammler* vom 26. April 1832, im vorliegenden Band S. 472)

Eine enorme Bereicherung für den Leser stellen die zahlreichen ausführlich wiedergegebenen Zeitungsrezensionen und Tagebucheinträge zu den Aufführungen dar. Wer hier früh herausragt, sind der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble, der von Anfang an das Besondere und Unverwechselbare des Raimund'schen Genius erahnt (S. 229), und der Journalist und Satiriker Moritz Gottlieb Saphir, der ebenfalls eine wirklichkeitstranszendierende Kraft im Schauspieler Raimund konstatiert, den er gegenüber seinen mit Historienmalern verglichenen Kollegen einen „epigrammatische[n] Portraitdichter“ (S. 227) nennt; seine Kunst beruhe auf blitzschneller Verwandlung, die die Komik geradezu überflüge.

Nicht ohne Grund recurriert in den 1830er Jahren Willibald Alexis, dessen Rezension zu Raimunds Berliner Gastspiel die Herausgeber dankenswerterweise im Anhang vollständig abdrucken, in seiner Reflexion in Bezug auf Raimund auf Shakespeares Caliban, denn unter der Hand übernimmt er dabei auch einen Gedanken, den der von ihm verehrte Ludwig Tieck in seinem Nachwort zu Shakespeares *Sturm* formuliert hatte:

durch diesen seltsamen Charakter verknüpft der Dichter wieder auf die geschickteste Weise das Wunderbare und Komische seines Stücks. Caliban selbst ist nur halb komischer Charakter, aber er bringt Trinkulo und Stephano in den Gesichtspunkt, in welchem sie komisch erscheinen, er ist zugleich die Person, die uns unaufhörlich in die Welt voller Seltsamkeiten und Wunderwerke versetzt, die uns der Dichter nie will aus den Augen verlieren lassen.¹⁹

Caliban ist für Tieck das Exempel zur Erzeugung des Wunderbaren durch

19 Ludwig Tieck, ‚Ueber Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren‘, in: *Der Sturm: Ein Schauspiel von Shakspeare, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck. Nebst einer Abhandlung über Shakspeares Behandlung des Wunderbaren*, Berlin, Leipzig 1796, S. 25.

Komik. Hier findet Alexis den Knackpunkt, der ihn an Raimund interessiert. Die Rezensionen im Anhang des vorliegenden Bandes der *Historisch-kritischen Ausgabe* machen deutlich, wie die romantische Lesart erst relativ spät und hauptsächlich in der Rezeption während der Gastspiele in Deutschland aufzukommen beginnt (vgl. das Lob von „Phantasie und Humor“, einer „wahrhafte[n] Komik, bis auf's Höchste gesteigert“ in der Rezension der Hamburger Aufführung, S. 453). Alexis sieht in Raimund den „schöpferische[n] Geist“, den „dramatische[n] Märchendichter“ (S. 472). Während Raimund in Wien allmählich in den Schatten Nestroys tritt und wegen seiner altmodischen Leidenschaft für „Allegoristik“ getadelt wird (Moritz Gottlieb Saphir, 1835, S. 488), lobt ein Münchner Korrespondent der *Theaterzeitung* den sich aus der „barocken Zusammenstellung des Ungereimten“ entwickelnden Scherz (S. 451).

Ohne auf eine bestimmte Lesart hinaus zu sein (ein längeres einführendes Vorwort hätte einem Großprojekt wie diesem gleichwohl gut zu Gesicht gestanden), breiten die Herausgeber im den Textteil um ein stattliches Vierfaches überragenden Apparatteil ihr reiches Material vor der Leserin und dem Leser aus und lassen sie sich selbst ihren Reim darauf machen. Dazu werden sogar jeweils die wichtigsten Quellen beider Stücke aus Wielands *Dschinnistan* und aus *Tausendundeiner Nacht* im Anhang wiedergegeben. Hilfreich sind auch die kultur- und lokalgeschichtlichen Erläuterungen, die man sich allerdings sogar noch ausführlicher hätte wünschen können. Nicht jeder deutsche Leser zumindest wird wissen, dass eine „Crida“ (S. 31) ein Bankrott ist, und beim auffällig häufigen Vorkommen von Züchtigungsinstrumenten und den offenbar ein feststehendes Strafmaß bezeichnenden herabzumessenden „25“ (z. B. S. 35, 83) würde man sich vielleicht einmal eine Ausführung über Bestrafungsmethoden der Metternich-Zeit wünschen (Matthias Mansky hat auf die „abgründige Brutalität“²⁰ von Raimunds Komödien hingewiesen).

Schön kommt der Band nicht daher. Der Schutzumschlag verbindet einen irgendwie gelblichen Kopfstreifen mit einem Kunstleder imitierenden Dunkelrot und gemahnt an Amtliches mehr als an die sich dahinter auftuenden Zaubерwelten – aber wie dem auch sei: der Wert des hier Gebotenen ist unermesslich und lässt zusammen mit den noch ausstehenden Bänden bedeutende Impulse für die Raimund-Forschung erwarten.

Roman Lach

20 Matthias Mansky, ‚Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie‘, in: *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein, Wien [2008], S. 70–86, hier S. 71.

Les relations de Johann Nestroy avec la France. Hg. von Irène Cagneau und Marc Lachenay. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2013 (= *Austriaca*. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, No. 75). 269 Seiten. ISBN 978-2-87775-562-7. ISSN 0396-4590. € 16.

Zum 150. Todestag von Johann Nestroy und zum 150. Geburtstag von Arthur Schnitzler fand 2012 an der Universität von Valenciennes ein Symposium über die Beziehungen der beiden Wiener Schriftsteller zu Frankreich statt. Die Vorträge über Nestroy sind nun, herausgegeben und mit einem Vorwort von Irène Cagneau und Marc Lachenay, in der Zeitschrift *Austriaca* erschienen, teils auf Deutsch, teils auf Französisch.

Jürgen Hein erhebt in seinem Beitrag den bedeutenden Einfluss des französischen Theaters auf den deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert, besonders auf die Wiener Bühnen. Über ein Drittel von Nestroys Gesamtwerk entstand nach französischen Opern, Dramen und Romanen, oft wenige Monate nach Erscheinen des Originals. In der spezifischen Wiener Situation, für die der Streit zwischen den Anhängern der alten Lokalposse und den Befürwortern des Vaudevilles charakteristisch ist, schuf Nestroy durch „Überschreibung“ der Vaudeville-Vorlagen „so etwas wie eine Synthese von internationalem Vaudeville und ‚heimischer‘ Lokalposse“, wodurch ein neuer Possentyp entstanden sei. Zeitgenössische Kritiker geißelten das fabriksmäßig betriebene „widerliche Unwesen“ des Übersetzens aus niedriger Gewinnsucht; Nestroy selbst war sich der Übersetzungs- und Bearbeitungsproblematik sehr wohl bewusst. Abschließend gibt Hein eine Reihe von Beispielen aus der HKA, um unterschiedliche Verfahren von der Dokumentation der Quelle bis zur Kommentierung der Vorarbeiten vorzuführen. Eine Liste von „Johann Nestroys französischen Vorlagen“, die sehr viele seiner bekanntesten Stücke umfasst, vom *Talisman* über *Das Mädl aus der Vorstadt* bis zu *Häuptling Abendwind*, beschließt diesen substantiellen Artikel.

W. Edgar Yates untersucht die Gastspiele französischer Truppen in Wien, von denen zwischen 1826 und 1846 sieben stattfanden, die bis zu sieben Monate lang dauerten. Dabei wurden – mit unterschiedlichem Erfolg – Vaudevillekomödien und Ballette dargeboten. Die Vaudevillekomödien beeindruckten die Wiener Kritiker wenig, während die Stückeschreiber von der komischen Wirkung angesprochen wurden. Die Internationalisierung des Theaters um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte sich darin, dass Stoffe nicht nur von Stadt zu Stadt, sondern auch von Sprache zu Sprache weitergereicht wurden: So wurde z. B. die Pariser Vorlage zum *Zerrissenen*, *L'homme blasé*, im November 1843 dort uraufgeführt, im Februar 1844 im Londoner Theatre Royal, Haymarket die englische Bearbeitung *Nantouillet* und im November 1844 Nestroys Stück in Wien. Die Gründe für den Misserfolg mancher Nestroy-Bearbeitungen, z. B. des *Gewürzkrämer-Kleeblatts* oder der *Beiden Herrn Söhne*, die beide auf französischen Vorbildern beruhen, sieht Yates im konservativen kulturellen

Klima, das die Schärfe von Nestroys Satire ablehnte und die vermeintliche Anlehnung an das Pariser Vaudeville als Verrat am Wiener Volksstück empfand.

Walter Obermaier widmet sich der Frage, ob und inwieweit Nestroy auf den deutschen Text von Offenbachs Operette *Orpheus in der Unterwelt* Einfluss genommen hat, und gibt ein Bild von der Aufführung und den zeitgenössischen Kritiken: Das Stück war ein Erfolg für Nestroy und Offenbach, sowohl künstlerisch als auch materiell. Obermaier kommt zu dem Ergebnis, dass man den Wiener *Orpheus* „bestenfalls teilweise Nestroy zuschreiben können [wird] und teilweise – was die Lieder betrifft – Carl Treumann“.

Norbert Bachleitner untersucht die beiden Anleihen, die Nestroy bei dem Romancier Eugène Sue gemacht hat: einerseits für *Zwey ewige Juden und Keiner*, andererseits für *Kampl*. Dabei gehe es nicht nur um Fragen der Adaptation fürs Theater, sondern auch um die unterschiedliche Bewertung der sozialen Ideologien, die sich um 1840 verbreiteten. Möglicherweise hatte Nestroys Hang zur Parodie und Ironie eine Abmilderung oder sogar Neutralisierung der Sozialkritik zur Folge. Nach der Analyse von *Kampl* kommt Bachleitner zu dem Schluss, dass es schwer sei, die soziale Tendenz bei Nestroy festzustellen, da er „weder konservativ noch revolutionär“ sei. Er sei aber wegen seiner grundsätzlichen Kritik der menschlichen Natur trotzdem subversiver als Sue, der nur oberflächlich gesellschaftliche Übelstände nachbessere.

Sigurd Paul Scheichls Beitrag mit dem originellen Titel „Tonnerre et Tunnöl“ widmet sich stilistischen Fragen. Scheichl zeigt, dass viele der für Nestroy so typischen Sprachspiele schon in den französischen Vorlagen vorhanden waren. Scheichl schließt sich der Ansicht von Fred Walla an, Nestroy sei wahrscheinlich nicht imstande gewesen, die französischen Vaudevilles im Original zu lesen und von deren geglückten Formulierungen zu profitieren. Es stehe aber fest, dass die Komödien, die Nestroy adaptiert hat, tatsächlich literarische Qualität besaßen und reich an Sprachspielereien und Wortspielen aller Art waren. Am Beispiel von *Eisenbahnheiraten* untersucht Scheichl die Veränderungen der Wortspiele von der französischen Vorlage zu Nestroy: Er hat zwar von den Details der Vorlage für seine Dialoge profitiert, konnte aber wegen des Lokalkolorits, der Zensur und unterschiedlicher sprachlicher Gegebenheiten nicht alle Pointen übernehmen. Neu bei Nestroy im Vergleich zu seinen französischen Hypotexten sei vor allem die Autonomie der Sprache.

Maria Piok untersucht die Veränderungen, die Nestroy an den von ihm selbst gespielten Rollen vorgenommen hat, von Bonaventure zu Titus Feuerfuchs, Nantouillet zu Lips oder Durozel zu Schnoferl. Obwohl die Vorlagen durchaus ästhetische und komische Qualitäten besaßen, übertrifft Nestroy sie vor allem durch die sprachliche Ausgestaltung seiner Rollen, deren rhetorische Brillanz, satirischer Witz und sprachliche Virtuosität in den französischen Vorlagen nicht vorkommen. Die Nebenpersonen werden hingegen oft durch unfreiwillige Komik charakterisiert.

Die „französischen“ Rollen bei Nestroy, die alle bloße Nebenrollen sind,

werden von Marion Linhardt nichtsdestotrotz einer klugen und theoretisch fundierten Analyse unterzogen, indem Linhardt an das Auftreten dieser Figuren einerseits Fragen der Alteritätsforschung stellt, andererseits das System der im 19. Jahrhundert geläufigen Rollen- und Typenfächer auf sie anwendet. Die französischen Figuren dienten oft auch als „soziale Indikatoren“ in Bezug auf den Charakter und die Motive der Hauptfiguren, wie etwa Madame Chaly in *Eine Wohnung ist zu vermieten*. Interessant ist die Beobachtung, dass Nestroy ein hinsichtlich der Nationalität homogenes Personal in den Vorlagen durch die Einführung der französischen Rollen aufbricht. Linhardt sieht darin ein Indiz dafür, dass Nestroy „damit eine Debatte über die zeitgenössische Bedeutung dessen führt, was sich lange Zeit als französische Kulturhegemonie in Wien, insbesondere als Vorbildlichkeit der französischen Adelskultur dargestellt hat.“ Generell wolle Nestroy nicht „Fremde“ den „Einheimischen“ gegenüberstellen, sondern anhand der „Franzosen“ die Satire auf seine Mit-Wiener schärfen.

In seinem Aufsatz über den Gebrauch des Französischen im Theater von Nestroy stellt Gerald Stieg die Frage, ob es sich dabei um eine reine Konvention handelt oder ob sich Nestroy des Französischen bewusst zur Figurencharakteristik und zur Erzeugung komischer Effekte durch den Zusammenprall verschiedener stilistischer Ebenen bedient. Anhand von kurzen Vergleichen mit Kurz-Bernardon, Hafner und Bäuerle zeigt Stieg, dass Nestroy in anspruchsvolleren Stücken wie dem *Talisman* oder *Mein Freund* das Französische konsequent als Stilmittel eingesetzt hat, während er etwa in *Der Zauberer Sulphur...* und anderen sich kaum von seinen Vorgängern unterscheidet. Stieg betont, dass bei Nestroy die kulturell (aber nicht unbedingt sozial) überlegene Figur mit der Sprache spielt, während die unterlegene Figur Opfer sprachlicher Fallen wird.

Marc Lacheny untersucht die Probleme bei der Übertragung Nestroys ins Französische: In jüngerer Zeit wurden *Der Zerrissene*, *Der Talisman*, *Einen Jux will er sich machen*, *Frühere Verhältnisse* und *Häuptling Abendwind* teils übersetzt, teils frei bearbeitet. An erster Stelle stehen die sprachlichen Probleme, wobei die Übersetzer unterschiedliche Wege gehen: Schwarzingen/Besson haben für ihren französischen *Zerrissenen* z. B. die sprechenden Personennamen übersetzt, während Kreissler sie für seinen *Jux* auf Deutsch beibehalten hat. Wie nicht anders zu erwarten, stellt die Übertragung von Nestroy jeden Übersetzer vor extreme Schwierigkeiten, schon wegen der Differenz zwischen Hochdeutsch und Wienerisch und der zahlreichen Wortspiele. Für Lacheny stellt sich nach seinem gründlichen Vergleich die Frage, ob eine Übersetzung im strengen Sinn überhaupt möglich sei und ob man nicht zu Bearbeitungen gezwungen ist. Nach einem Überblick über verschiedene theoretische Positionen zu dieser Frage kommt er zum Schluss, dass im Falle von Nestroy die möglichst präzise Wiedergabe der intensiven Spracharbeit des Autors vorrangig sein muss.

Den Abschluss des wissenschaftlichen Teils bildet ein höchst erstaunlicher Fund: das Mimodrame *Les Trois Perruques* von Marcel Marceau (1953), eine stumme (!) Version des *Talisman*, das Kerstin Haus bei einer fundierten dramaturgischen Analyse unterzieht.

Im zweiten Teil, einem Dossier zum Thema „Johann Nestroy und/in Frankreich“, folgen ein unveröffentlichtes Gespräch mit dem Nestroy-Übersetzer Heinz Schwarzingler, ein erstmals 1987 in den *Nestroyana* erschienenes Gespräch mit dem Regisseur Peter Gruber, Auszüge aus verschiedenen französischen Nestroy-Übersetzungen im Vergleich und eine überraschend umfangreiche kommentierte Bibliografie zum Thema von Marc Lacheny, u. a. mit allen Übersetzungen und Bearbeitungen Nestroys für die französische Bühne.

Alles in allem ein facettenreicher und fundierter Band über ein Thema, das nicht im Mittelpunkt der Nestroy-Forschung steht, aber erhellende Einblicke in die kulturellen Verflechtungen zwischen Frankreich und Österreich und in Nestroys Arbeitsweise ermöglicht. Hoffentlich wird er auch zu einem Impuls für die Beschäftigung von französischen Germanisten oder Germanistikstudenten mit Johann Nestroy!

Ulrike Längle

Regina Standún: *Das österreichische und irische ländliche Volksstück des 20. Jahrhunderts als Ausdruck nationaler Selbstdarstellung auf der Bühne: Ein Vergleich* (Germanistik in Ireland, Schriftenreihe, Bd. 2). Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2013. 241 Seiten. ISSN 1865-8075, ISBN-10: 3-86628-465-9, ISBN-13: 978-3-86628-465-4. € 20.

Standúns Dissertation von 2009 (National University of Ireland, Maynooth) versteht sich als typologischer Vergleich zwischen irischen und österreichischen ländlichen ‚Volksstücken‘ unter dem Gesichtspunkt ähnlicher oder unterschiedlicher gesellschaftlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen (S. 8 f.). Textgrundlage sind Stücke aus beiden Ländern, die jeweils zur etwa gleichen Zeit entstanden sind: Schönherrns *Erde* (1908) und Synges *Playboy of the Western World* (1907); Billingers *Rosse* (1931) und Murrays *Michaelmas Eve* (1932); Turrinis *Sauschlachten* (1972) und Murphys *Bailegangaire* (1985). Besonderen Wert legt Standún dabei zu Recht auf die Realisierung der Dramen auf der Bühne.

Gerade da übersieht die Verfasserin einen gravierenden Unterschied, den zwischen dem Abbey Theatre und dem Burgtheater. War jenes als Nationaltheater konzipiert, mit einer wichtigen Funktion für die Renaissance der irischen Kultur, so war dieses ein Hoftheater, eine repräsentative Bühne, aber

nicht – weder von den Schauspielern noch vom Spielplan her – eine Bühne mit einer spezifisch ‚österreichischen‘ Aufgabe. (Erst nach 1945 hat es mit seiner Nestroy- und Raimund-Pflege zeitweise ein wenig diese Aufgabe übernommen.) Weil das Burgtheater nie eine österreichische ‚Nationalbühne‘ (S. 44, 81 u. ö.) und sein Spielplan kanon-orientiert gewesen ist, sind dort ‚Volksstücke‘ mit ländlichem Schauplatz selten gespielt worden (vgl. dagegen S. 36); die Uraufführung von *Erde* ist eher eine Ausnahme. Die ein paar Mal erwähnte Exl-Bühne und die Telfer Volksschauspiele (seit den 1980er Jahren) hätten dagegen mehr Beachtung finden müssen.

Massive Unterschiede zwischen den beiden Ländern bestehen wohl auch in der Einschätzung des ‚Ruralen‘. In Österreich sind solche ‚Volksstücke‘ zunächst eingebettet in eine ‚gesamtdeutsche‘ Heimatkunstabewegung, wobei es auch Berührungspunkte mit dem Naturalismus gibt (u. a. über den hier zu wenig beachteten, für die Traditionsbildung sehr wichtigen Anzengruber); Turini ist vor dem Hintergrund der Sprach- und Formartistik in Österreich seit den 1950er Jahren und vor dem des ‚Antiheimatromans‘ (z. B. Innerhofer) zu sehen, *Sauschlachten* weniger als Text über das Leben auf dem Land, mehr als Metatext gegen die verkitschenden Texte über das Leben auf dem Land (z. B. die auch von Standún erwähnten Stücke der Löwinger-Bühne). In Österreich sind ferner die Unterschiede zwischen den Ländern zu beachten; zumal für Schönherr hat der spezielle Tiroler Hintergrund größte Bedeutung.

Auch die gesellschaftlichen Entwicklungen sind in Österreich anders abgelaufen als in Irland; das Bäuerliche war schon zu Schönherrs Zeiten nicht mit dem ‚Österreichischen‘, allenfalls noch mit dem ‚Tirolischen‘ zu identifizieren. Die katholische Kirche hatte ihre in Irland so dominante Rolle in Österreich schon früher ausgespielt (trotz der Ständestaats-Episode); zum Teil ist das österreichische Volksstück schon um die Jahrhundertwende antiklerikal. Die Verfasserin, die Schuschnigg den Vornamen „Karl“ gibt (S. 104), bewegt sich in der österreichischen Geschichte jedenfalls nicht sehr sicher; sogar in ihrem Literaturverzeichnis fehlen Bruckmüller, Hanisch und Sandgruber.

Einige Belege für Unsicherheiten Standúns: Bruno Brehm war zwar ein rechter Autor, schrieb aber keine Heimatliteratur (S. 104); die Dialektologie steht in wissenschaftlichen Zusammenhängen, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen und nicht spezifisch österreichisch sind (S. 99 f.); der zu Billinger zitierte Kurt Becsi ist nicht ernst zu nehmen (S. 139).

Das Verschwinden des Volksstücks mit ländlichem Hintergrund in Österreich ist nicht nur damit zu erklären, dass seine Förderung durch den Nationalsozialismus es desavouiert hat, sondern mindestens ebenso mit dem Bedeutungsverlust der ländlichen Welt, mit dem Dominieren eines süßlichen Bilds vom Land in Trivialfilm und Trivialliteratur und mit ästhetischen Mängeln der entsprechenden Texte (bei Billinger deutlicher als bei Schönherr).

Diese Unterschiede zwischen Irland und Österreich merkt man bei der Lektüre des Buchs; insofern ist der typologische Vergleich schon irgendwie ge-

lungen. Aber eigentlich scheint Standún doch mehr nach Gemeinsamkeiten als nach Unterschieden zu suchen; diese dürften jedoch gewichtiger sein als jene.

In Irland kennt sich Standún sowohl geschichtlich und sozialgeschichtlich als auch literarisch und theatergeschichtlich gut aus. Dass dort alles ziemlich anders und in mancher Hinsicht politischer ist als in Österreich, ist der Arbeit durchwegs zu entnehmen.

Gegen die Einzelanalysen der Stücke ist wenig einzuwenden; mit vielen guten Beobachtungen leistet Standún einen Beitrag zur Geschichte des österreichischen ländlichen Volksstücks. Auch sonst ist das Buch reich an interessanten Informationen, z. B. über irisches Interesse an Andreas Hofer (S. 40) oder über einen ‚Österreichischen Abend‘ am Berliner Lessing-Theater 1912 (S. 34 f.). Trotz dem oben gemachten Einwand überzeugt mich der Abschnitt über Turrini am meisten.

Wenn der typologische Vergleich auch nicht so ergiebig ist, wie die Verfasserin es erhofft haben mag, so bleibt das Buch doch eine solide und anregende textnahe Untersuchung teils wichtiger, teils typischer ‚Volksstücke‘.

Sigurd Paul Scheichl

Berichte

Hilde Sochor – zum 90. Geburtstag

Am 9. Februar 2014 fand um 11.00 Uhr zu Ehren von Hilde Sochor eine festliche Matinee in „ihrem“ Wiener Volkstheater statt. An dieser Festveranstaltung, die von ihrem Sohn Paulus Manker glänzend arrangiert wurde, wirkten viele Kollegen, mit denen die Jubilarin zusammengearbeitet hatte, aktiv mit: Dirk Stermann und Christoph Grisseemann, Andreas Vitasek, Roland Neuwirth und seine Extrem-Schrammeln, Kammerschauspielerin Andrea Eckert, Karl Ferdinand Kratzl, der ihr auf einem langen Stab eine Rose vom Zuschauer-raum aus in die Festloge reichte, Paulus und Katharina Manker, Karl Merkatz und Kammerschauspieler Otto Schenk, der eine wunderbare Laudatio hielt.

Die Begrüßung der Gäste gestaltete der Hausherr und jetzige Intendant des Wiener Volkstheaters Michael Schottenberg. Er rühmte die unvergessliche Guggi (so liebevoll wurde Hilde Sochor stets von ihren Schauspielerkollegen und -kolleginnen genannt), die unter sechs Intendanten vornehmlich am Volkstheater wirkte. Die Zuschauer sahen auf einer bühnenfüllenden Leinwand viele Szenen aus Film- und Theaterproduktionen, in denen sie die Hauptrolle spielte, aber auch viele Privataufnahmen aus ihrem Familienleben. Ich selbst erinnere mich noch überaus lebhaft an die 22. Kulturparty des Kulturvereins Kreativ, als die beiden Kammerschauspielerinnen Hilde Sochor und Lotte Ledl im Freundeskreis bei Kaminfeuer Ehrengäste in meinem Haus waren. Diese Kulturpartys hat der damalige Kulturstadtrat und spätere Unterrichtsminister und Bürgermeister von Wien Prof. Dr. Helmut Zilk ins Leben gerufen, um Künstler „hautnah“ erleben zu können – wie z. B. Hilde Sochor. Ihr Credo war: „Ich will spüren, was das Leben dem Menschen als Künstler antut – und wie er sich dagegen wehrt.“

Die österreichische Kammerschauspielerin Prof. Dr. Hilde Manker-Sochor wurde am 5. Februar 1924 in Wien-Breitensee geboren. Sie studierte nach der Matura Publizistik und Theaterwissenschaft an der Universität Wien und dissertierte 1948 über „Der Einfluß des Films auf die Zeitgestaltung in der modernen Dramatik“. Gleichzeitig nahm sie Schauspielunterricht am Prayner Konservatorium bei Leopold Rudolf. Ihre erste Rolle am Wiener Volkstheater war Anfang 1949 in Ludwig Anzengrubers Stück *Der Pfarrer von Kirchfeld* mit dem gerade aus der Emigration zurückgekommenen Hans Jaray. In der Folge spielte sie u. a. am Düsseldorfer Schauspielhaus unter der Regie von Gustav Gründgens mit Fritz Kortner in Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Weiters stand sie mit so namhaften Künstlern wie Karl Paryla, Helmut Qualtinger, Fritz Muliar, Hans Olden, Heinz Petters, Ernst Meister, Walter Langer, Harry Fuss und Karl Merkatz, um nur einige zu nennen, gemeinsam auf der Bühne. Über 60 Jahre war sie am Wiener Volkstheater tätig

und ist heute die Doyenne des Hauses. Sie spielte in über 170 Theaterstücken, davon 33 Rollen in Stücken Johann Nestroys, und war eine ganz wesentliche Stütze des legendären Nestroy-Ensembles des Volkstheaters.

1956 heiratete sie den leider bereits 1988 verstorbenen Bühnenbildner, Regisseur und Theaterintendanten Gustav Manker, den Gründer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Mit ihm hatte sie drei Kinder, die Schauspielerin Katharina Scholz-Manker (geb. 1956), den Schauspieler und Regisseur Paulus Manker (geb. 1958) und die Ärztin Magdalena Manker (geb. 1967). Neben dem Theater arbeitete Hilde Sochor auch immer wieder für das Fernsehen und beim Film, wie in *Hallo – Hotel Sacher ... Portier!*, *Familie Leitner*, *Familie Merian*, *Die liebe Familie*, *Der Bockerer* etc. und führte selbst im Volkstheater bei einigen Theaterproduktionen Regie.

Die Künstlerin hat viele Auszeichnungen erhalten, so 1989 den Johann-Nestroy-Ring der Stadt Wien, 1990 den Karl-Skraup-Preis, 2000 die Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien in Gold, 2004 das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien und 2007 den Nestroy-Theaterpreis für ihr Lebenswerk.

Horst Heinz Vostrovsky

Feierliche Enthüllung einer Tafel anlässlich der vor 180 Jahren stattgefundenen Uraufführung von Ferdinand Raimunds *Der Verschwendter* (18. Februar 1834) und Verleihung der Ferdinand-Raimund-Ehrenmedaille an den langjährigen Vizepräsidenten der Raimundgesellschaft Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmer zu seinem 70. Geburtstag

19. Februar 2014

Hohe Festversammlung, Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen alle,

wir haben uns zu einer Feierstunde zusammengefunden. Es gilt, eine Persönlichkeit zu ehren, die sich um drei bedeutende, das Wiener Kulturleben prägende Institutionen – um die Internationale Nestroy-Gesellschaft, die Raimundgesellschaft und die Grillparzer-Gesellschaft – unschätzbare Verdienste erworben hat: Karl Zimmer. Er war und ist nicht nur in den gestalterischen Schlüsselpositionen dieser zivilgesellschaftlichen Kulturinstitutionen tätig – viel mehr als das: er ist in bestem Sinn Herz und Motor dieser Gesellschaften, wobei er sich mit Dr. Heinz Kraus in der Entscheidung, wer gerade Herz und wer gerade Motor ist, kongenial abwechselt. Karl Zimmer wird in Dankbarkeit für sein Wirken mit der Ferdinand-Raimund-Ehrenmedaille ausgezeichnet.

Im Anschluss an die Auszeichnung von Herrn Diplom-Ingenieur Zimmer schreiten wir in den Seitengang der Aula des Theaters in der Josefstadt, wo

eine Ehrentafel im Gedenken an den 180. Jahrestag der Uraufführung von Ferdinand Raimunds *Der Verschwender* enthüllt wird.

Künstler schaffen ein Werk, dessen Weiterbestand gesichert ist, wenn es im Falle des Theaters künstlerisch neu belebt und durch Forschung erschlossen wird. Das Theater in der Josefstadt hat höchste Verdienste für eine lebendige und zeitadäquate Bühnenpräsentation von Nestroy und Raimund, die beiden wissenschaftlichen Gesellschaften leisten die Forschungs-, Dokumentations- und Vermittlungsarbeit auf höchstem inhaltlichen Niveau. Die Auseinandersetzung mit Nestroy und Raimund ist in Wien auch dank der von den beiden Gesellschaften entfalteten Publikationstätigkeit zu Raimund und Nestroy auf sehr hohem Niveau.

Wir leben in den 10er Jahren des 21. Jahrhunderts in einer gehetzten Welt, in der alles und jedes in sogenannter „Echtzeit“ zu geschehen hat. Alles darf nicht jene Zeit brauchen, die es nach menschlichen Maßstäben brauchen würde, es muss sofort geschehen. Wenn eine Idee, ein Projekt das Licht der Welt erblickt hat, dann muss sie, muss es sofort realisiert werden; vor jeder Handlung hat der Imperativ „schnell“ zu stehen. Das ist nicht schön, das ist nicht gut, aber so sind Handlungstempo und Handlungsgesetz dieser Welt. Der, der sich dem nicht fügen will, entzieht sich selbst, gleichsam automatisch, die Handlungsfähigkeit.

Aber eine Feier – auch wenn im Anschluss das limitierende „Stunde“ steht – ist ein Grund, innezuhalten. Bei Hölderlin gibt es dazu eine gleichermaßen wichtige wie richtige Sequenz: „Es feiern das Brautfest Menschen und Götter. Es feiern die Lebenden all, und ausgeglichen ist eine Weile das Schicksal“. Wir halten inne und feiern Karl Zimmel, die Institutionen, für die Karl Zimmel so erfolgreich tätig war und ist, und das Theater, dem es immer wieder gelingt, Raimund und Nestroy künstlerisch und wahr auf die Bühne zu bringen.

Karl Zimmel ist für eine ausgezeichnete Arbeit verantwortlich, das ist ein Faktum, auf das hingewiesen und das gewürdigt werden muss. Die Menschen funktionieren nicht wie Motoren, die gemäß ihrem Bauprinzip und ihrer Stärke eine Leistung produzieren. Sie sind Wesen in einem Kosmos der vielfachen Bedeutungen. Das macht es erforderlich, dass jemand, der wie Karl Zimmel eine exzellente Leistung produziert, gewürdigt, mit symbolischem Kapital der Ehre ausgestattet wird. Eine Ehrung wie diese setzt einen komplexen Austausch von kulturellem und symbolischem Kapital in Bewegung. Wissenschaftliche Institutionen von Rang wie die Nestroy- und die Raimundgesellschaft übertragen ihr Prestige an eine bedeutende Persönlichkeit; deren Rang wiederum vermehrt die Würde und das Prestige der Institution. Im Hinblick auf diesen Sachverhalt gibt es von dem Kulturphilosophen Ernst Cassirer das Diktum, das auch eines der Fundamente seiner kulturphilosophischen Arbeit war, dass der Mensch ein „animal symbolicum“ ist, ein Wesen, das in einer doppelten Welt lebt, in einer der realen und funktionalen Bedeutungen und in einer der symbolischen Be-

deutungen. Und gleichzeitig ist der Mensch wohl ein „animal ambitiosum“, ein Wesen, das geschätzt und geachtet werden will.

Wert und Bedeutung, die die Arbeit von Diplom-Ingenieur Ministerialrat Karl Zimmel hat, sind Werte und Bedeutungen für Wien, für die künstlerisch-literarischen Traditionen in Wien, für die Memoria der Künstlerpersönlichkeiten Johann Nepomuk Nestroy, Ferdinand Raimund und Franz Grillparzer, für die zivilgesellschaftlichen Institutionen für diese drei Persönlichkeiten in Gestalt der Vereine, für die wissenschaftliche und künstlerische Arbeit der Gesellschaften mit ihren innovativen, profunden und nachhaltigen Gestaltungsinitiativen, für die kollegiale Zusammenarbeit und den Zusammenhalt der Kolleginnen und Kollegen, die auf diesem wissenschaftlichen Feld zusammenwirken.

Die großen Säulen der Tätigkeit der Nestroy-, der Raimund- und der Grillparzer-Gesellschaft sind:

- die Wiener Literatur und drei ihrer hervorragendsten Vertreter, nach dem Alphabet: Grillparzer, Nestroy, Raimund,
- das Theater, das die alten Texte lebendig macht und lebendig hält, indem es sie lebendig und zeitadäquat präsentiert,
- und alle anderen Institutionen der Kunst, die für viele von uns intellektuelle Heimat und künstlerische Sozialisierungsinstanz waren und sind.

Von einer exzellenten, engagierten und immens fleißigen Arbeit wie der von Diplom-Ingenieur Karl Zimmel profitiert schließlich die Stadt Wien selbst, die bereits fünfmal als „Stadt mit der höchsten Lebensqualität“ ausgezeichnet wurde. Die Lebensqualität für Bürgerinnen und Bürger resultiert aus der hohen Qualität einer zielgenauen, effizienten und verlässlichen Verwaltungsleistung, aber auch aus einer schöpferischen zivilgesellschaftlichen Arbeit, in der sich die intellektuelle Qualität und das Engagement von Initiativen, Bürgerinnen und Bürgern spiegeln.

Dass Wien die Stadt mit der höchsten Lebensqualität war und ist, hat sehr viel mit der Kunst zu tun, vor allem mit der Bedeutung des Theaters in Wien. Das Theater hat seine Bedeutung in Wien, weil es – um einmal beim Theater in der Josefstadt zu bleiben, in dem wir uns zu diesem Fest versammelt haben – Schauspieler, Theatermacher und Regisseure wie Otto Schenk und Elfriede Ott, um nur zwei quasi Denkmäler der Wiener Theaterkunst zu nennen, gibt, weil es Bühnen und Häuser wie die Josefstadt gibt, weil es Autoren und Autorinnen wie Nestroy, Raimund, Grillparzer, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek gibt; aber auch, weil es hierorts ein Publikum gibt, das das Theater zu schätzen weiß und liebt.

Theater ist in Wien mehr als das, was auf der Bühne geschieht. Es hat auch etwas – weil ich Otto Schenk in unserem Kreise sehe – mit dem Interesse an ausgefallenen Sportarten zu tun: „Publikum noch stundenlang wartete auf Bumerang“; jenen Bumerang, den literarisch Joachim Ringelnatz geschleudert hat; dass er immer noch erfolgreich seine Runden zieht, ist allerdings Otto Schenk zu danken. Theater ist in Wien allerdings auch eine Metapher des alltäglichen

Lebens, des Gelingens und Misslingens von Leben und Tun im Alltag. Wenn ein Abend vergnüglich ist und die Gesellschaft lachen kann, sagt man nachher, „gestern hamma a Theater g’habt“. Wenn man allerdings in ein Geschehen involviert wurde, das man nicht goutiert hat, berichtet man darüber, dass man ganz schön „einetheatert“ wurde.

Wir feiern mit der Ferdinand-Raimund-Ehrenmedaille für Karl Zimmel eine Persönlichkeit, die für den Erfolg dreier Kultureinrichtungen, die für Wien sehr wichtig sind, und gemeinsam mit Heinz Kraus, hauptverantwortlich ist.

Lassen Sie mich ein paar Sätze über diese Gesellschaften sagen, die durch die Arbeit von Karl Zimmel ihre Bedeutung und ihre Ausstrahlung gewonnen haben.

Die Internationale Nestroy-Gesellschaft, gegründet im Jahr 1973 von Gustav Manker, Otto Basil und Otto Wladika, arbeitet seit gut 40 Jahren und hat diese Zeit für ein erfolgreiches und sichtbares Werk genutzt. Ich rufe die Präsidenten in Erinnerung: Gustav Manker bis 1979, Franz Stoß 1979–1990, Heinz Kraus seit 1990, also seit fast 25 Jahren. Zwischen 1973 und 1978 war Prof. Franz Marboe Geschäftsführer; und seit nunmehr über 35 Jahren ist Herr Ministerialrat Diplom-Ingenieur Karl Zimmel Herz, Seele und Motor der Gesellschaft.

Im Hinblick auf die wichtigen Gründungen, die mit dem Namen Zimmel verbunden sind, muss man das Wort „Zimelien“ auf „Zimmelen“ umformatieren. Ich nenne die wichtigsten dieser Zimmelen:

- die Internationalen Nestroy-Gespräche: bisher haben 40 stattgefunden, 35 unter deiner Obsorge, lieber Karl;
- die Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke Johann Nestroys, erschienen zwischen 1979 und 2012; die Herausgeber – in unterschiedlichen Konstellationen – waren die Herren Gar Yates, Jürgen Hein, Johann Hüttner und Walter Obermaier;
- im Hinblick auf editorische Projekte hat diese Ausgabe die aktuellen Maßstäbe, die an derartige Projekte gestellt werden, gesetzt; diese Ausgabe besteht aus 58 einzelnen Bänden, davon 50 Stücke-Bände, ein Ikonographie-Band, zwei Briefe-Bände, zwei Nachträge-Bände, ein Dokumente-Band, ein Register-Band, ein Ergänzungen-Band;
- seit 1979 gibt die Internationale Nestroy-Gesellschaft die Fachzeitschrift *Nestroyana* heraus; die Zeitschrift befindet sich im 34. Jahrgang;
- im Jahr 1998 wurde die Reihe „Quodlibet“ gegründet, die Bände erscheinen unregelmäßig, heuer ist der 12. Band erschienen;
- im Jahr 2005 wurde die Reihe „Bilder aus einem Theaterleben“ gegründet, bisher liegen sechs Bände vor.

Noch ein paar Sätze zur Raimundgesellschaft, die auf eine ähnliche Erfolgsgeschichte verweist: Im Jahr 1980 wurde Karl Zimmel Mitglied, seit 2000 ist er ebendort Vizepräsident und guter Geist auch dieses Projektes. Die Raimundgesellschaft, deren exzellente Arbeitsqualität durch die Herausgabe der Nes-

troy-Ausgabe geschult wurde, gibt nun eine Historisch-kritische Raimund-Ausgabe heraus. Die Ausgabe erscheint bei Deuticke-Zsolnay, der erste Band, betreut von Jürgen Hein und Walter Obermaier, liegt vor, der zweite Band von Johann Hüttner ist in Vorbereitung.

Karl Zimmel hat (s)ein eindrucksvolles Lebenswerk in den Dienst der Literaturwissenschaft, des Theaters und der Edition des Werkes von Nestroy und Raimund gestellt. Er machte und er macht diese Arbeit mit Herz und mit Hirn, mit höchster Kompetenz, vor allem aber mit großer Verlässlichkeit und mit Kollegialität, Herzlichkeit und Freundlichkeit. Karl Zimmel ist ein fairer und bescheidener Mensch, das sind große und sehr seltene Eigenschaften. Ich durfte als für Wissenschaftsförderung verantwortlicher Mitarbeiter der Stadt Wien die von Karl Zimmel betreuten wissenschaftlichen Projekte begleiten und habe mich in jeder Phase der Zusammenarbeit über das Gemeinsame gefreut.

Die Bilder von Karl Zimmel, Heinz Kraus, Gottfried Riedl, Jürgen Hein, Walter Obermaier, Gar Yates, Johann Hüttner, Friedrich Walla und vieler anderer aktiver Mitglieder der Nestroy- und der Raimundgesellschaft sind in großer Leuchtkraft und mit vielen schönen Erinnerungen an die großen Erfolge dieser beiden wissenschaftlichen Gesellschaften in mein Gedächtnis eingeprägt. Es ist die Erinnerung an Projekte, deren Erfolge mit den genannten Personen untrennbar verbunden sind.

Die Geschichte besteht aus Institutionen und Strukturen, die die Rahmenbedingungen, in denen etwas geschieht, bilden. Ob eine historische Epoche und dass eine historische Epoche eine gute Zeit ist, hängt jedoch von den Personen ab, die Geschichte gestalten. Karl Zimmel jedenfalls hat dazu beigetragen, dass der kultur- und literaturwissenschaftliche Umgang mit Raimund und Nestroy in Wien die hohe und eindrucksvolle Qualität hat, die er hierorts hat.

Lieber Karl, du hast mit deiner expeditiven und erfolgreichen Arbeit die Forschung und die Rezeption von Nestroy, Raimund und Grillparzer wesentlich geprägt. Dafür danken dir die Nestroy- und die Raimundgesellschaft mit der Verleihung der Ferdinand-Raimund-Ehrenmedaille. Ich wünsche dir herzlich für deine wichtige Tätigkeit und für alle anderen wichtigen Dinge des Lebens alles Gute und ad multos annos.

Hubert Christian Ehalt

Buchpräsentation in der Musiksammlung der Wienbibliothek: Band 1 der *Historisch-kritischen Ausgabe* der Werke Ferdinand Raimunds

Am 19. März 2014 fand in den Loos-Räumen der Wienbibliothek (Musiksammlung) unter regem Interesse die Präsentation des 1. Bandes der *Historisch-kritischen Ausgabe* der Werke Ferdinand Raimunds statt. Mit der „Zauberposse“ *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823) und dem

„Zauberspiel“ *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824) umfasst dieser Band die frühe Schaffensphase des populären Schauspielers und Dramatikers. Damit ist nun der Grundstein für die von Hermann Böhm, Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier, Johann Sonnleitner und Friedrich Walla verantwortete *Historisch-kritische Ausgabe* gelegt.

Nach den einleitenden Worten der Direktorin Sylvia Mattl-Wurm standen die Herausgeber Jürgen Hein und Walter Obermaier im Mittelpunkt, die nochmals die Notwendigkeit einer neuen Raimund-Ausgabe akzentuierten und Einführungen in die Stücke lieferten. Raimunds „eigentümliche und inkonsequente Schreibpraxis“ und die Tatsache, dass von seiner Hand keinerlei Reinschriften erhalten sind, stellten, so Jürgen Hein, eine Grundproblematik der neuen Edition dar. Anders als etwa bei Johann Nestroy sind Raimunds Vorarbeiten lediglich in den „ausgeschriebenen ersten Niederschriften überliefert.“ Das innerhalb der Forschung gewandelte Raimund-Bild habe den Blick und das wissenschaftliche Interesse auf die Originalhandschriften gelenkt, mit dem Wunsch, die poetische Intention des Autors in allen Textschichten und Entstehungsstufen abzubilden. Diesem Anspruch konnten weder die älteren Raimund-Ausgaben von Johann Nepomuk Vogl (1837) bzw. Carl Glossy und August Sauer (1881) noch die Historisch-kritische Säkularausgabe von Fritz Brukner und Eduard Castle (1924–1934), auf die sich die Forschung bis heute stützte, Genüge leisten. Neben Raimunds Theatertexten, die nun erstmals nach der Originalhandschrift herausgegeben werden sollen, wird die neue *Historisch-kritische Ausgabe* auch Briefe, Einlagen in andere Stücke sowie weitere Texte des Autors umfassen.

In ihren Ausführungen erläuterten die Herausgeber Raimunds Übergang vom beliebten Schauspieler zum angehenden Dramatiker, der sich nur sehr zögerlich vollzogen habe. Glaubt man den Tagebucheintragungen seines Freundes Carl Ludwig Costenoble, so distanzierte sich Raimund mit Aussagen wie „Das is nix, da krieg i no mehr Feind und Auszischer!“ oder „Hab i so nit Feinde gnua. Soll i ma die Dichter auch no zu Feinden machen“ anfangs noch vehement davon, Stücke für die Vorstadtbühne zu verfassen. Schließlich dürfte Raimunds Unzufriedenheit mit einem (nicht erhaltenen) Entwurf Karl Meisls für den I. Akt eines Zauberspiels, das für seine Benefizveranstaltung eingeplant war, dafür verantwortlich gewesen sein, dass er mit *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* sein Erstlingswerk zu Papier brachte.

Die thematischen Einführungen der Herausgeber in die beiden neu edierten Stücke wurden durch Gesangseinlagen und Monologe begleitet, die der Burgschauspieler Robert Reinagl vortrug. Dem Lied und Monolog „Was braucht man Barometer“ (*Barometermacher*) folgten „In der Welt ists recht schön“ (*Barometermacher*), „Ich bin der liebe Florian“ (*Diamant*) und „Werd ich denn hier sterben müssen“ (*Diamant*). Valentins ‚Hobellied‘ aus dem *Verschwender* beendete, wohl auch im Ausblick auf die weiteren Stücke Raimunds und auf die nachfolgenden Bände, die Veranstaltung.

Der erste Schritt in Richtung der *Historisch-kritischen Raimund-Ausgabe* ist mit der Buchpräsentation des 1. Bandes geglückt. Die Herausgeber widmeten ihn Karl Zimmer, „dem verdienstvollen Förderer dieser Ausgabe, zu seinem 70. Geburtstag.“

Matthias Mansky

Mit Pauke und Trompete: Couplets von Johann Nestroy

Unter dem Titel „Die Welt steht auf kein’ Fall mehr lang ...“ brachte der Musikverein Symphonia am 22. Mai 2014 im ausverkauften Festsaal der Berufsschule in Wien 15., Hütteldorfer Straße 7–17, einen Abend mit Couplets und Monologen Johann Nestroys. Der Orchesterleiter, Prof. Christian Pollack, hatte das Notenmaterial aus den Partituren der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus zusammengestellt. Er betonte die Wichtigkeit, Ouvertüren und Lieder aus den Stücken Nestroys mit der zeitgenössischen Orchesterbegleitung aufzuführen. Das ambitionierte Unterfangen brachte neben Werken von Nestroys Hauskomponisten Adolf Müller auch Werke von Anton M. Storch, Michael Hebenstreit und Carl Binder zur Aufführung. Müllers Ouvertüre zum *Zerrissenen* zeigte dessen handwerkliches Können und erinnerte an Kompositionen Albert Lortzings. Am interessantesten waren aber sicher die Ausschnitte aus der *Tannhäuser*-Parodie. Hier konnten die Orchesterstimmen Carl Binders Akzente setzen, die bei bloßer Klavierbegleitung wohl verloren gehen. Bei der „Hallen-Arie“ konnte sich Veronika Groiss durchaus in Szene setzen. Im überlieferten Text des *Lumpacivagabundus* hat LEIM kein Auftrittslied.¹ Hier stammten Musik und Text von Georg Kreisler. Nicht original war auch die Zugabe eines vom Dirigenten mit heute bekannten Opernmelodien (etwa *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Guillaume Tell*, *Carmen*, *Orfeo ed Euridice*, *Die Walküre* u. a. m.) zusammengestellten Quodlibets, das, wie der Rest der Vorstellung, mit viel Beifall bedacht wurde.

Friedrich Walla

Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl 2014

Am 25. Mai 2014 war es wieder so weit: die Stadt Bad Ischl verlieh zum sechsten Mal feierlich den Nestroy-Ring als Auszeichnung an eine Persönlichkeit, welche „außerordentliche und herausragende Leistungen im Geiste von Jo-

1 Carl Carl, der den LEIM bei der Uraufführung spielte, war wohl kein geschulter Sänger. In der Vorstufe des Werkes ist der Text eines Auftrittsliedes (*Stücke 5*, S. 12), allerdings ohne Noten, erhalten.

hann Nestroy“ erbracht hat. Und wie der Bürgermeister der Stadt Bad Ischl in seinem Grußwort feststellte, dokumentiere diese im Regelfalle alle zwei Jahre zu verleihende Auszeichnung, dass es somit „gelingen [sei], die Kaiser- und Kulturstadt auch zu einer Nestroystadt zu machen“.

Ein erster Spaziergang durch Bad Ischl am Tag vor der Preisverleihung machte wiederum deutlich, wie zutreffend die Feststellung des Bürgermeisters ist. Vorbei an der eindrucksvollen „Johann Nestroy Schule“ ging es zum Theater. Dass Nestroys Büste sich vorübergehend vom Vorplatz ins Foyer des Theaters zurückgezogen hat, ist keine schlechte Lösung: ein guter Platz für den Dichter, der dieser Bühne so verbunden war. Wenige Schritte weiter ging es zur Nestroy-Villa, dann durch die von Nestroy so oft durchschrittene Tänzlgasse und über die Esplanade in die Pfarrgasse, wo in der berühmten Konditorei Zauner die auf einer Nestroy-Anekdote beruhenden „Nestroy-Semeln“ angeboten werden. Und daneben ist das „G’wölb“ (um es nestroyanisch auszudrücken) von Gerold Schodterer, der als Goldschmied nicht nur ein Meister seines Faches ist, sondern ein wahrer Künstler. Er hat auch diesmal wieder einen auf den zu ehrenden Künstler individuell zugeschnittenen Ring geschaffen, der ein kleines Kunstwerk ist. Zurecht (und wohl auch zufrieden) steht eine lebensgroße Pappfigur Nestroys vor Schodterers Goldschmiedeatelier.

Als Abschluss meiner Wanderung auf Nestroys Spuren wollte ich eine der alteingesessenen Gaststätten Ischls besuchen: den Attwenger. Immerhin wurde dort am 24. Mai 2012 ein „Nestroy-Stüberl“ eingeweiht und erstmals eine – angeblich von Nestroy besonders geschätzte – Speise, der „Nestroy-Lungenbraten“, serviert. Und diesen wollte ich nun verkosten. Zwar lässt sich nicht nachweisen, dass Nestroy je bei Attwenger gegessen hat (in Nestroys Ischler Aufzeichnungen kommt er nicht vor), doch ist es nicht unmöglich. Aber Zweifel sollten den abendlichen Genuss nicht stören. Allerdings gab es eine herbe Enttäuschung: das Traditionshaus, in dem etwa Anton Bruckner, der mit dem Lehrer Attwenger befreundet war, viele Sommer verbracht hatte, präsentierte sich zwar äußerlich und innerlich unverändert, auch das „Nestroy-Stüberl“ gibt es noch, aber das Lokal heißt seit Sommer vergangenen Jahres „Zur Griechin“. Und statt des ersehnten Lungenbratens gab es Lammkoteletts, Souflaki, Gyros und was die griechische Küche sonst noch an Köstlichkeiten zu bieten hat. Ich habe dort ausgezeichnet gegessen, aber etwas Wehmut hat sich doch eingestellt.

Am Abend des 25. Mai 2014 war es dann so weit. Das Lehár-Theater war bis zum letzten Platz gefüllt, und zu den Damen und Herren aus Bad Ischl gesellten sich auch Gäste, die eigens angereist waren, nicht zuletzt solche aus dem Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Die Familie Nestroy war durch den Ururgroßneffen des Dichters, Herrn Dr. Johannes Nestroy, vertreten. Um 20 Uhr eröffneten die „Nestroy-Ring-erprobten“ FKK-Schrammeln mit der Polka française *Die Pötzleinsdorferin* von Johann Schrammel in musi-

kalisch gekonnter Weise den Abend. Danach begrüßte Bürgermeister Hannes Heide das Auditorium und erinnerte in seiner Ansprache daran, wie gerne er seinerzeit noch als Kulturstadtrat dem Ansinnen des Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Prof. Dr. Heinrich Kraus gefolgt sei und sich für die Schaffung des Nestroy-Ringes in Bad Ischl mit Erfolg eingesetzt habe. Alle jene, die das Nestroy-Denkmal vor dem Theater vermissten, verwies er auf die Büste im Foyer des Theaters und auf die baldige Wiederaufstellung am alten Platz, sobald es die vorübergehend problematische Verkehrssituation an dieser Stelle wieder gestatte. Im Anschluss sprach Prof. Dr. Heinrich Kraus seine Grußworte, in denen er auch den Dank der Internationalen Nestroy-Gesellschaft an Bad Ischl ausdrückte, das nach der Sistierung des 1976 gestifteten Ringes seitens der Stadt Wien im Jahr 2000 (es wurde damals der neue Nestroy-Theaterpreis geschaffen) und einem vergeblichen Versuch in Graz seit 2005 die Tradition eines Nestroy-Ringes weiterführte. Er verwies darauf, dass Nestroy in eben diesem Theater während seiner Sommeraufenthalte mehrmals auf der Bühne stand und noch öfters in einer Loge zu finden war. Und er schlug einen großen Bogen von den ersten Ring-Trägerinnen und Ring-Trägern bis zu dem heute zu ehrenden Michael Niavarani. Es war ein beeindruckendes Panorama bedeutender Persönlichkeiten, die dem österreichischen Theaterleben in all seinen Spielarten bis weit zurück über die Mitte des 20. Jahrhunderts ihren unverwechselbaren Stempel aufgebracht hatten und haben. Nach einem weiteren Musikstück – es wurde nahezu ausschließlich Musik von Johann Schrammel gespielt – war es an dem großen Otto Schenk, die Laudatio für den diesjährigen Ring-Träger zu halten. Obwohl die beiden Künstler einander zuvor nie begegnet waren, hatte sich das Multitalent Niavarani – Schauspieler, Kabarettist, Theaterdirektor mit österreichisch-iranischen Wurzeln – Schenk als Laudator gewünscht, und dieser hatte zugesagt. Was nun folgte, war ein Zwiegespräch, das auch ernste Momente nicht ausschloss. Otto Schenk stellte fest, dass er mit zunehmendem Alter eine Art „Witterung“ für Freunde entwickelt habe. Viele seiner langjährigen Freunde und Weggefährten mussten diese Welt schon verlassen, Jüngeren gegenüber sei er oft misstrauisch, verlasse sich aber auf seine „Witterung“. Und die war bei Michael Niavarani durchaus positiv, die erste Begegnung war beinahe eine wie bei langjährigen Freunden. Beide hatten einander nie auf der Bühne gesehen, doch beide lieben das Theater, beide erfreuen sich bei ihren Auftritten voller Häuser. Am Schluss des Gespräches dankte Michael Niavarani mit dem Auftrittsmonolog des Herrn von Lips aus Nestroys *Der Zerrissene*. Anschließend überreichte Bürgermeister Heide den Ring an den diesjährigen Preisträger. Die launige Frage Michael Niavaranis, ob mit dem Ring auch eine finanzielle Zuwendung verbunden sei, beantwortete Bürgermeister Heide schlagfertig: „Nein, Sie müssen ihn aber auch nicht bezahlen.“ Musik (*Dornbacher Hetz*, die durchaus auch eine „Ischler Hetz“ war) schloss die gelungene Veranstaltung ab.

Es wäre schön, nach so vielen würdigen Trägern des Nestroy-Ringes der

Stadt Bad Ischl (Erwin Steinhauer, Karlheinz Hackl, Peter Turrini, Karl Markovics, Nikolaus Ofczarek und nun Michael Niavarani) endlich auch eine weibliche Ring-Trägerin auf der Bühne des Lehár-Theaters zu ehren.

Walter Obermaier

Im Kabarettisten-Himmel. Zur Symbolik des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Bad Ischl 2014 für Michael Niavarani

„Die mit den 7000 Jahren Geschichte, das sind die Perser“, schreibt der wienersichste Perser Österreichs Michael Niavarani in seiner Familiengeschichte *Vater Morgana*. Beeinflussen die persischen Wurzeln seine Arbeit? „Eigentlich nicht“, meint Michael Niavarani, „denn wächst man als Kind in beiden Kulturen auf, ist das das normale Leben, da erkennt man keinen Unterschied, da ist man einfach Österreicher.“ Aber stolz ist er doch ein wenig auf seine zweite Herkunft.

Angesprochen auf seine beiden Monatssteine und welchen der beiden, den Bergkristall oder den Diamanten, er bevorzugen würde, meint er: „Noooo-Jaaaa! Den Diamaaaaant“. Und so bekommt er im Nestroy-Ring auch seinen Diamanten, noch dazu einen zum Brillant geschliffenen, denn welcher Edelstein könnte besser zu jemandem passen, der seinem Beruf so viele strahlende Facetten verleiht und gleichzeitig dafür sorgt, dass so viele Gesichter im Publikum erstrahlen.

Die Leichtigkeit, mit der Michael Niavarani sein Publikum zum Lachen bringt, findet im Nestroy-Ring in der Wahl des Bühnenbodens ihre Resonanz,



Gerold Schodterer und Michael Niavarani

denn was könnte Leichtigkeit besser symbolisieren als ein fliegender Perserteppich, mit dem auch gleich das väterliche und damit siebentausend Jahre alte Erbe auf die Bühne kommt.

Die Gesamtausgabe von Nestroys Werken – Niavarani hatte sich als Gymnasiast mit 3.000 geborgten Schilling eine zwölfbändige Ausgabe gekauft – darf natürlich in diesem Ring nicht fehlen, war dies doch ein ausdrücklicher Wunsch Michael Niavaranis. Das Studium derselben hat zumindest im Unterbewusstsein einen Funken zum Überspringen gebracht, der bei jedem Auftritt ein satirisches Wortfeuerwerk entzündet, das geist- und ideenreich aus dem Mund des heutigen Großmeisters zeitgeistiger Gesellschaftskritik in Form von Lachattacken erzeugenden Knallern einem begeisterten Publikum in voller Intensität entgegenfliegt.

Zwischen den Bänden, dem Geist Nestroys, schwebt ein brillantgeschliffener Diamant, der in einem Feuer sich spiegelnder Facetten die künstlerische Vielfalt Michael Niavaranis wiedergibt und einerseits auf die Herangehensweise des Künstlers beim Erarbeiten seiner Rollen eingeht, in dem er den englischen Begriff „acting“ zum uneingeschränkten Inhalt seines Tuns macht. Zum anderen steht dieser Brillant für die Hauptarbeit Michael Niavaranis, für das Reflektieren der menschlichen Seele. Denn durch den Brillantschliff reflektiert der Diamant alles Licht, nichts davon bleibt im Stein, nichts fällt durch ihn hindurch.

Und natürlich darf der Wurm nicht fehlen, der im Nestroy-Ring nicht der ist, der einen „Vogel“ hat, sondern der späte, der herauskommt, wenn der Vogel längst fortgeflogen ist. Denn Michael Niavarani identifiziert sich eher mit dem Wurm und tut alles, um dem Gefressenwerden zu entgehen. Auch langes Schlafen gehört da wie selbstverständlich dazu. Der Wurm kriecht in der Geschichte des Ringes vollkommen ausgeschlafen aus einem der Nestroy-Werke und wird so zum Bücherwurm, hat Nestroy sozusagen im Schlaf mitbekommen und macht sich auf den Weg zu seinem geistigen Schöpfer, der genauso belesen ist wie er, egal, ob es sich um Physik, Lyrik oder Literatur handelt.

Denn durch Zufall erreicht man den „Kabarettisten-Himmel“ nicht. Da ist



Foto © Wolfgang Stadler

viel Wissen, viel Einfühlungsvermögen, viel Realitätsbezug und viel genaues Hinsehen gefragt, gepaart mit einer übergroßen Portion Begabung. Oder wie Nestroy treffsicher meint: „Die Kunst ist und bleibt einmal eine Leidenschaft!“

Gerold Schodterer

Internationale Nestroy-Gespräche 2014 in Schwechat bei Wien

Die 40. Internationalen Nestroy-Gespräche (1. bis 5. Juli 2014) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) standen im Zeichen des Jubiläums der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und widmeten sich den vielfältigen „Grenzüberschreitungen“ Nestroys im Kontext des Wiener Volkstheaters wie auch der internationalen Dramatik. Das Verhältnis von „Lokalität“ und „Internationalität“ stand ebenso im Blick wie der Zusammenhang von Gattungsnormen, Theaterkonventionen, Zensur, Kritik und Publikumserwartungen. – Einige Vorbemerkungen:

Als Grenzgänger polarisiert Nestroy: Er ist Identifikations- und Projektionsfigur zugleich, philosophischer Hanswurst und Pöbeldichter, Inkarnation des Gemeinen und satirischer Sprachkünstler, Klassiker des Wiener Volkstheaters und Bürgerschreck. Er laviert zwischen erlaubter, gewünschter, „anständiger“ Unterhaltung und der Übertretung von Grenzen des Schicklichen: Sittenlosigkeit und „Gemeinheit“ werden seinen Darstellungen vorgeworfen. Sein Werk wird für Zitate geplündert, er selbst als Autor für alle möglichen Meinungen, Positionen und Weltanschauungen vereinnahmt. Künstlerisch spielt er mit den Grenzen von Rollen und Rollenfächern, wechselt vom Opernfach ins Sprechtheater, ohne den Gesang ganz aufzugeben. Als Darsteller wechselt er zwischen Bühnen- und Publikums-Perspektive, Rollenspieler und Kommentator, zwischen szenischer (fiktional-dramatischer) und „besprochener“ (kommentierter) realer Welt.¹ Das Zusammenspiel von Fiktion und Wirklichkeit, Theater und Öffentlichkeit bildet in mehrfacher Hinsicht im Theaterraum selbst Grenzgänge zwischen Illusion und satirisch-direktem Verweis auf die Realität. Als Autor nutzt er die Bearbeitungsmöglichkeiten fremder Vorlagen im Kontext des damaligen rechtlichen Spielraums bis an die Grenzen des Plagiats und findet den Weg zur schöpferischen Adaption, wobei die Barriere zur nur trivialen Unterhaltung zumeist nicht überschritten wird.

Die Posse im Grenzbereich des Literarisch-Theatralen – häufig ästhetisch abgewertet – zeigt sich selbst als „Grenzland“, das einen Bruch mit dramatischen Regeln ebenso erlaubt wie den kulturellen Transfer zwischen Frankreich, England, Deutschland und Österreich. Nestroy markiert dabei neue

1 Begriffsbildung nach Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und Erzählte Welt* [1964], 6., Neubearb. Auflage, München 2001.

Grenzlinien, wobei die Unterschiede zwischen Hochsprache und Dialekt ebenso eine wichtige Rolle spielen wie das zu überwindende „Gattungswissen“. Er sprengt die Fesseln der Lokalkomik und führt die Posse im Kontext internationaler Dramatik zur „Komödie“.² Lokalität und Internationalität befinden sich dabei nicht im Widerspruch. Dies gilt auch für Ferdinand Raimund, der in anderer Weise die Grenzen zwischen komischem und ernstem Volkstheater auszuloten versuchte.

Die Zeitgenossen verglichen Raimund und Nestroy mit Shakespeare. Sabine Coelsch-Foisner (Salzburg, A) zeigte Affinitäten zwischen Shakespeares ‚Theater für das Volk‘ und dem Wiener Volkstheater und beschrieb die Bandbreite der Rezeption „von Zerstückelungen und klassizistischen Umschreibungen bis zu burlesken und pantomimischen Parodien und Travestien, sowie Bearbeitungen mit umgetauften Werktiteln und intermedialen Transformationen“, wobei „selbst die primitiveren Vorstadttruppen einen bedeutenden Anteil an der Durchsetzung Shakespeares in Wien“ gehabt haben. Noch in Raimunds Zaubermärchen klingen mit „Polyphonie und Figurenkosmos“, Sinnlichkeit und Körperlichkeit sowie dem Lachen als Therapie Shakespeare’sche Züge an.³

Andrea Sommer-Mathis (Wien, A) und Christopher F. Laferl (Salzburg, A) wandten sich einem Forschungsdesiderat zu, indem sie nach dem Einfluss des spanischen Dramas des Siglo de Oro (insbesondere Calderón) auf das Wiener Volkstheater fragten, wobei für die Rezeption die Vorlesungen August Wilhelm Schlegels und das ausgeprägte Spanien-Interesse Grillparzers eine zentrale Rolle spielen.⁴

Fanny Platelle (Clermont-Ferrand, F) behandelte den Einfluss des französischen Theaters des 18. Jahrhunderts auf Adolf Bäuerles und Karl Meisls lokalisierende und parodistische Bearbeitungen (*Aline oder Wien in einem andern Welttheile*, 1822; *Die schwarze Frau*, 1826).

2 In der jüngst erschienenen Darstellung von Volker Klotz, Andreas Mahler, Roland Müller, Wolfram Nitsch, Hanspeter Plocher, *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*, Frankfurt a. M. 2013, findet allerdings nur *Einen Jux will er sich machen* Aufnahme.

3 Vgl. Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*, Berlin (DDR) 1967; W. E. Yates, ‚Elizabethan Comedy and the Alt-Wiener Volkstheater‘, *Forum for Modern Language Studies* 3 (1967), S. 27–35; Manfred Draudt, „Der unzusammenhängende Zusammenhang“. Johann Nestroy und William Shakespeare. Dramatische Konventionen im Wiener Volkstheater und im elisabethanischen „Public Theatre“, *Maske und Kothurn* 26 (1980), S. 16–58; Margarethe Schrott, ‚Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater‘, *Maske und Kothurn* 10 (1964), S. 282–300; Jürgen Hein, „... Hab’ ich euch auf echt Hamletisch nieder’prackt!“ Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater bis zu Nestroy“, *Nestroyana* 12 (1992), S. 3–10.

4 Vgl. auch Michael Rössner, ‚Überlappungen und Translationen: Zur Gattung der *comedia / sainete / Komödie / Posse* im spanischen und österreichischen (aber nicht deutschen) Literatursystem‘, in: *Typen – Klassen – Formen. Methoden und Traditionen der Klassifikation in Spanien und Österreich*, hg. von Paul Danler, Christopher F. Laferl und Bernhard Pöll, Wien 2013, S. 301–315.

Aus politikwissenschaftlicher Perspektive („Freedom and its Boundaries“) wertete Peter C. Mailaender (Houghton, USA) Nestroys Revolutionsstücke als Auseinandersetzungen mit Idee und Ideologie der „Freiheit“, insbesondere die Sprache der Macht und der ‚Mächtigen‘, und bot eine gute Überleitung zu der von Johann Hüttner (Wien, A) eingeleiteten und moderierten Diskussion über die Posse *Freiheit in Krähwinkel*,⁵ ihre Rezeption 1848 und die Inszenierung (42. Nestroy-Spiele Schwechat) von Peter Gruber (Wien, A): „*Krähwinkel* – Ein ‚Freiheits‘-Event“. Gruber ließ die stark bearbeitete und aktualisierte Posse unter Einbeziehung des Publikums an drei Orten spielen und griff z. T. auf seine frühere Bearbeitung (Volkstheater Wien 1985) zurück, in der die Figur Metternichs durch die Hitlers „als Symbol alles Totalitären“ ersetzt wurde, um „den magischen Gänsehaut-Moment, den diese Szene 1848 ausgelöst hat, einigermmaßen wiedererlebbar zu machen“.⁶ Die Entscheidung, das Stück weder „museal“ noch als „zeitlose Parabel“ zu inszenieren, sondern „den permanente[n] Vergleich der (scheinbar) freien Gesellschaft der österreichischen *Gegenwart* mit autoritär-absolutistischen Verhältnissen der (österreichischen) *Vergangenheit*“ zu wagen,⁷ wurde kontrovers diskutiert. Auch die Frage, wie viel ‚Gegenwärtigkeit‘ das sogenannte Sommertheater verträgt, blieb offen. Die Kritik lobte einhellig die Inszenierung, die trotz der Beibehaltung der komödiantischen Vitalität unter die Haut ging, weil sie sich am Schluss den Freiheitsjubiläum versagt und angesichts der aktuellen politischen Situation in fatalen Ernst umschlägt.

David J. Krych (Wien, A) stellte theaterhistoriografische Überlegungen zum Verhältnis von Tier und Mensch in Nestroys *Der Affe und der Bräutigam* (1836) an, wobei er das Theater im Kontext des „anderen Theaters“ (Rudolf Münz; Gerda Baumbach) auch als Körperkunst in den Mittelpunkt rückte und Nestroys Vermischungsstrategien beschrieb.

Toni Bernhart (Berlin, D) nannte mit seinem Werkstattbericht „*Griseldis und Hirlanda* auf ihrem Weg nach Tirol. Tiroler Volksschauspiele des 18. Jahrhunderts im Kontext der europäischen Literaturen“ Eckpunkte der Volksschauspielforschung, die immer wieder der Ideologisierung unterliegt, und plädierte für einen heuristischen Gattungsbegriff in Abgrenzung zum „Volksstück“.

Walter Pape (Köln, D) leitete mit einem Statement die Diskussion über „Schmerzliche Grenzen: Komik und Ernst im Drama und im Volkstheater“ ein, die die Vielfalt der Komödie gerade als Verbindung von Spiel und Ernst

5 Vgl. *Stücke 26/I*; vgl. ferner Stefan Hulfeld, „... riesige Jetztzeit, die triumphierend ihre vier Monate gegen zwei Jahrtausende in die Wagschale wirft...“: *Krähwinkel* 1848 oder Theatergeschichte aus der Perspektive eines unzeitgemäßen Komödianten“, in: *Auf dem Weg nach Pomperlörel: Kritik „des“ Theaters*, hg. von Gerda Baumbach, Leipzig 2010, S. 254–279; Meike Wagner, *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz. Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*, Berlin 2013, S. 305–366.

6 Peter Gruber im Programmheft zur Schwechater Aufführung 2014, S. 12.

7 Ebd., S. 10.

auslotete und im Kontext von Lachtheorie und Literarisierung neue Aspekte des „Gattungswissens“ entdeckte.⁸

Die im Kurzbeitrag von Fred Walla (Newcastle, AUS) „Ferdinand Raimunds Selbstbeschimpfungen“ angeschnittene Hypothese, ob hier eine Identität von Figur/Rolle und Biografie (u. a. Raimunds Minderwertigkeitskomplex) in der Hanswurst-Tradition vorliege, konnte nicht beantwortet werden.

Johann Sonnleitner (Wien, A) untersuchte „dramatische Transgressionen“ im Burgtheater in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts im Kontext der Theaterdebatte um das „feine Lustspiel“ im Bildungstheater und die Posse des Vorstadttheaters. Allerdings hätten ökonomische Bedingungen auch das Burgtheater gezwungen, sich dem possenhaften Lustspiel zuzuwenden, so z. B. bei Franz von Heufeld und Ferdinand Eberl.⁹

Barbara Tumfart (Wien, A) zeigte an ausgewählten Beispielen (u. a. O. F. Berg, *Die Pfarrersköchin*, 1868, Druck 1870), wie die Manuskriptdrucke des „Wiener Theater Repertoires“ eine strategische Möglichkeit der Umgehung der Theaterzensur oder auch eine ‚Zusammenarbeit‘ von Autor und Zensor boten.¹⁰

Im Karl-Kraus-Saal des Café Griensteidl in Wien hielt Gerald Stieg (Paris, F) den Festvortrag zum 40-jährigen Bestehen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft: „Ich bleibe meinem Nestroy“. Der „Nestbeschrämter“ als Ikone der österreichischen Identität? Jürgen Hein (Münster/W., D) gab einen „vorläufigen Rückblick“ über die Leistungen der Vereinsarbeit und den Beitrag der Nestroy-Gespräche zur Forschung.¹¹ Julia Danielczyk (Wien, A) moderierte die Diskussion über Zukunft, Aufgaben und Ziele der Internationalen Nestroy-Gesellschaft (vgl. hierzu den Bericht von Walter Obermaier, S. 221 f.).

Martin Stern (Basel, CH) gab eine Einführung in die Diskussion zum Thema „Nestroy in der Antisemitismus-Falle? – oder: was darf die Parodie?“ Den Ausgangspunkt bildete die Überlegung, ob und wie eine heutige Aufführung von *Judith und Holofernes* (1849) angesichts der historischen Vergangenheit

8 Vgl. auch Helmut Arntzen, „Bemerkungen zur immanenten Poetologie der „Ernsten Komödie“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Nestroy, G. Hauptmann, Sternheim, Horváth“, in: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, hg. von Ralf Simon, Bielefeld 2001, S. 157–171.

9 Vgl. Franz von Heufeld, *Lustspiele*, hg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner, Wien 2014; Ferdinand Eberl, „Gedanken über die Posse“, in: ders., *Theaterstücke*, Bd. 1, Grätz 1790 [unpaginiert].

10 Vgl. Barbara Tumfart, Wallishausers „Wiener Theater-Repertoire“ und die österreichische Zensur, Diss. masch. Univ. Wien 2003; dies., „Vom „Feldmarschall“ zum „Eroberer“. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), H. 1, S. 98–117, ferner: <http://www.univie.ac.at/zensur> [Datenbank].

11 Vgl. die frühere Bilanz von Jürgen Hein und Karl Zimmel, „*Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an ...*“. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche, Wien 2004.

und der aktuellen politischen Situation im Nahen Osten denkbar sei. Nestroys Hebbel-Travestie, darin war man sich einig, ist kein antisemitisches Stück, wenn es auch mit spezifischen Klischees spiele, die schon bei seiner Erstaufführung kritisiert wurden,¹² aber seine Theaterjuden als Chiffre für die Wiener des Jahres 1848 werden heute nicht mehr verstanden, möglich wäre allenfalls, das Stück als rein literarische Parodie auf Hebbel – auch auf die sexuelle Pervertierung der Judith-Figur – zu spielen, was aber wesentliche Facetten der intendierten politischen Auseinandersetzung Nestroys mit der Revolution unterschläge. Ob die Parodie letztlich alles dürfe – wie dies Kurt Tucholsky für die Satire behauptete¹³ –, hängt auch vom Grad der Fiktionalisierung ab.

Maria Piok (Innsbruck, A) führte an treffenden Beispielen aus, wie sich Nestroy bei den Vaudeville-Bearbeitungen von den fremden, oft sentimental Liedtexten zur eigenen witzigen Dialoggestaltung anregen ließ, wie sich u. a. an seinen Aneignungsskizzen (z. B. *Der Talisman* im Vergleich mit Josef Kupelewiesers Bearbeitung derselben Vorlage) nachweisen lässt.

Oswald Panagl (Salzburg, A) beschrieb und kategorisierte „hybride Sprachmuster“ als „poetische Lizenzen“ in Nestroys Wortbildungen und „Dichterjargon“, auch in ihrer Bedeutung für die dramatische Rede und Figurencharakterisierung.

Marc Lacheny (Metz, F) verglich sprachsatirische Affinitäten bei Nestroy und Georges Moinaux, gen. Courteline (1858–1929) und warb für weitere komparatistische Studien im Kontext österreichischer und französischer Traditionen und der Internationalisierung des Unterhaltungstheaters.

Oliver Pfau (St. Petersburg, RUS) spannte den Bogen der Nestroy-Aufführungen in Russland von 1847 bis 2006 in den jeweiligen Kontexten; Nestroy habe einen festen Platz im Repertoire des russischen Theaters.¹⁴

Magdalena Maria Bachmann (Innsbruck, A) diskutierte einen „Fall von grenzüberschreitender Rezeption“ bei dem Chemiker und Schriftsteller Erwin Chargaff (1905–2002), der im „unerschöpflichen Nestroy“ und in Karl Kraus seine „Lehrer“ sah; auch Chargaff sei wie der Kraus-Schüler Elias Canetti ein Repräsentant der österreichischen Sprachsatire.

Jozef Tancer (Bratislava, SK) referierte über die poetische Entdeckung der Donaureise im 19. Jahrhundert, die Ausbildung ästhetischer Wahrnehmungs-

12 Vgl. *Stücke 26/II*, dort auch umfangreiche Bibliografie zur Problematik; vgl. ferner Jürgen Hein, „Theater-Juden“ und Judenfiguren, insbesondere auf dem Wiener Volkstheater, in: *Ägypten – Münster. Kulturwissenschaftliche Studien zu Ägypten, dem Vorderen Orient und verwandten Gebieten*, hg. von Anke Ilona Blöbaum, Jochem Kahl und Simon D. Schweitzer, Wiesbaden 2003, S. 137–147.

13 Ignaz Wrobel [Kurt Tucholsky], ‚Was darf die Satire?‘ [1919], in: Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Reinbek b. Hamburg 1975, S. 42 ff.

14 Vgl. auch Marina Gorbatenko, ‚Nestroys Rezeption in Russland oder: Wenn die Übersetzung auf viele Probleme stößt und die Interpretation an der Gattungsinkongruenz scheitert‘, in: *Über(ge)setzt. Spuren zur österreichischen Literatur im fremdsprachigen Kontext*, hg. von Arnuld Knafl, Wien 2009, S. 38–50.

formen und entsprechender Schreibweisen mit Tendenzen der Subjektivierung oder Nationalisierung.¹⁵

Matthias J. Pernerstorfer (Wien, A) präsentierte weitere Funde zum Forschungskomplex „Wiener Vorstadtdramatik und Theaterpflege des Adels in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“.¹⁶

Im Rahmenprogramm bot Andreas Schmitz (Wien, A) die Lesung seines Stücks *Der Kaufmann von Osnabrück*, das jüngste Geschehnisse am Burgtheater satirisch-parodistisch aufs Korn nimmt.

Jürgen Hein

40 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft

Im Rahmen der 40. Internationalen Nestroy-Gespräche, die unter dem Thema „Grenzüberschreitungen“ standen, galt es auch einer besonderen „Grenzüberschreitung“ zu gedenken. Die Internationale Nestroy-Gesellschaft überschritt die Grenze vom vierten zum fünften Jahrzehnt ihres Bestehens. Genau genommen war die Gesellschaft ja schon 1973 ins Leben gerufen worden, doch hatte man sich darauf geeinigt, des Ereignisses gemeinsam mit dem Jubiläum der nur knapp jüngeren Nestroy-Gespräche zu gedenken. So gab es am 3. Juli mittags einen Empfang der Stadtgemeinde Schwechat im Rathaus. Dabei bekräftigte Bürgermeister Gerhard Frauenberger, dass die Stadt – allen momentanen finanziellen Schwierigkeiten zum Trotz – die Nestroy-Gespräche und die Nestroy-Spiele auf Schloss Rothmühle auch in den kommenden Jahren weiter unterstützen werde. Der geschäftsführende Vizepräsident Ministerialrat DI Karl Zimmer dankte namens der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und betonte die Verbundenheit mit Schwechat, das im Laufe der letzten Dezennien zu einer Nestroy-Stadt geworden sei.

Am Nachmittag stand das Jubiläum im Mittelpunkt einer Veranstaltung im Karl-Kraus-Saal des traditionsreichen Café Griensteidl. Hier gesellten sich zu den Teilnehmern der Nestroy-Gespräche noch zahlreiche Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. DI Zimmer begrüßte die Anwesenden und gab einen kurzen Rückblick zum bisherigen Wirken der Gesellschaft. Ne-

15 Vgl. auch Jozef Tancer, ‚Franz Sartori und die Poetik des Malerischen. Zu einer Reise von Wien nach Pressburg‘, in: *Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, hg. von Julia Danielczyk und Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 12), Wien 2014, S. 178–193.

16 Vgl. Matthias J. Pernerstorfer, ‚Ferdinand Raimund in Telč. Zu Schlosstheater und Theaterbibliothek des Grafen Podstatzky-Lichtenstein‘, *Nestroyana* 32 (2012), S. 33–46; *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*. Neu bearb. deutschsprachige Ausgabe, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer (Theatergeschichte Österreichs 10: Donaumonarchie, Bd. 6), Wien, Prag 2013.

ben zahlreichen Publikationen, Vorträgen und einigen Exkursionen waren es vor allem drei große Projekte, die von der Gesellschaft entschieden gefördert wurden: die über 50 Bände zählende Historisch-kritische Ausgabe der Werke Nestroys (HKA), die Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat und last but not least der Index zu Nestroys Werken, der erst vor wenigen Tagen ins Netz gestellt worden war (www.nestroy-werke.at). Im Anschluss daran resümierte Prof. Dr. Jürgen Hein unter dem Motto „Ein vorläufiger Rückblick“ 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche, die er von allem Anfang an entscheidend mitgestaltet und geprägt hat. Er wies auf die Vielzahl der Referenten aus aller Herren Länder hin sowie auf das breite Spektrum der Vorträge. Dass er nun seine Aufgaben in jüngere Hände legt, wurde von den Anwesenden zwar verstanden, aber doch auch bedauert. Der Dank an ihn war groß und kam von Herzen.

Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Gerald Stieg (Paris): „Ich bleibe meinem Nestroy“. Der ‚Nestbeschmutzer‘ als Ikone der österreichischen Identität?“ Es ging ihm dabei „einerseits um die Definition des ‚Nestbeschmutzers‘, andererseits um die ‚Deutungshoheit‘ in Sachen Nestroy und die Wandlungen, denen Wertungen und Vergleiche seit seinen Lebzeiten unterworfen waren.“ Der Text wird in der ersten Nummer der *Nestroyana* des Jahrgangs 2015 zu lesen sein. An den Vortrag schloss sich eine Diskussionsrunde an. Moderiert von Julia Danielczyk, erörterten einige Teilnehmer der Nestroy-Gespräche Probleme der HKA, unter anderem auch, wie es zum Entstehen der Ausgabe kam. Ferner wurden Anregungen für künftige Aufgaben der ING gegeben.

Der festliche Nachmittag wurde durch einen Empfang der Stadt Wien würdig beschlossen. Dieser fand – den sommerlichen Temperaturen entsprechend – beim Heurigen in Neustift am Walde statt. In Vertretung des Bürgermeisters begrüßte Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt, der Wissenschaftsreferent der Stadt Wien, die Anwesenden und unterstrich einmal mehr, welch hohen Stellenwert die Stadt wissenschaftlichen Ambitionen beimesse und dass die Internationale Nestroy-Gesellschaft mit ihren zahlreichen Aktivitäten aus dem Wissenschaftsgefüge der Stadt nicht mehr wegzudenken sei. In angenehmer Atmosphäre und unter anregenden Gesprächen klang der Abend aus.

Walter Obermaier

In memoriam Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek (1937–2014)

Die Musikwissenschaft hat am 19. April dieses Jahres nicht nur einen ausgezeichneten, vielseitigen Forscher verloren, sondern ebenso einen freundlichen, verständnisvollen, stets hilfsbereiten Kollegen. Antonicek gehörte noch zum heute sehr klein gewordenen Kreis der „Universalgelehrten“, die neben ihrem eigentlichen Hauptfach unzählige Verbindungen zu Nachbardisziplinen herzustellen vermochten.

Ob Antike, Kulturgeschichte des Barock, italienische Kunstgeschichte oder Politik im 19. Jahrhundert – immer floss derartiges Hintergrundwissen in Forschung und Lehre mit ein. Auch in der Musikgeschichte zeigte Antonicek seine thematische Vielfalt: Die Frühgeschichte der Oper und die habsburgisch geprägte Barockmusik waren ihm ebenso sehr vertraut wie Anton Bruckner oder die österreichische Musikgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (wo ihm gerade die heute häufig marginalisierte „Biedermeierkultur“ immer ein wichtiges Anliegen war). Und alle diese Forschungen und Publikationen gelangten leise, bescheiden, zuweilen mit Selbstkritik (und -ironie) bedacht an die Öffentlichkeit – stets wohltuend weit entfernt vom wissenschaftlichen Impioniergehabe mancher Kolleginnen oder Kollegen.

Antonicek, am 22. November 1937 in Wien geboren, studierte dort Musikwissenschaft und schloss sein Studium mit einer höchst umfangreichen Dissertation über Ignaz von Mosel, eine der einflussreichsten Persönlichkeiten im vormärzlichen Musikleben Wiens, ab. Schon damals zeigte sich sein Interesse für Aspekte jenseits der landläufigen Musikgeschichtsschreibung, sein differenzierter Blick auf den jeweiligen Kontext. Die hier begonnenen und lebenslang fortgesetzten akribischen Quellenstudien in Wiener Archiven machten ihn zu einem exquisiten Kenner, der seine Interpretationen nie dem Nebulösen aussetzte, sondern immer durch Dokumente zu untermauern wusste. „Es wird also der Versuch gemacht werden müssen, das jeweilige Dokument in seinem Zusammenhang, die in ihm festgehaltenen Vorgänge im Rahmen ihrer Wirksamkeit zu sehen“, formulierte er bezeichnend in seinem Buch *Anton Bruckner und die Wiener Hofmusikkapelle* (S. 10).

1978 folgte als nächster Schritt in der universitären Karriere die Habilitation in Wien mit *Studien zum Wiener Musikleben in der Zeit der Wiener Klassik und des Biedermeier*.

Antonicek war mit zahlreichen Institutionen eng verbunden, so mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in deren Kommission für Musikforschung er 1963 eingetreten war und bis zum „wirklichen Mitglied“ (1995) aufstieg. Er unterstützte in mehreren Funktionen die Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich (DTÖ) und war Gründungsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 1990–1996 auch deren Präsident. Seit 1998 leitete er das Anton Bruckner Institut Linz (ABIL). Seine offene, gesellige Umgangsart führte auch zu zahlreichen

Kontakten in diversen Ländern. So bildete sich noch zu Zeiten des „Eisernen Vorhangs“ ein wissenschaftlicher Austausch mit Kollegen aus osteuropäischen Staaten heraus, der dann später ungezwungen fortgesetzt werden konnte und u. a. im Ehrendoktorat der Masaryk-Universität Brunn (2000) dankbaren Ausdruck fand.

Eines der letzten Projekte war eine umfassende Dokumentation über die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892 (2013), die im Internet als Download zur Verfügung steht. Weitere interessante Studien müssen leider fragmentarisch bleiben – wie auch keine hilfsbereit beantworteten Fragen mehr möglich sind.

Neben der Forschung war Antonicek jedoch immer die Lehre an der Universität ein besonderes Anliegen. Er hatte für alle Probleme der Studenten ein offenes Ohr und erwies sich hier in seiner Geduld und Toleranz als kaum überbietbar. Um ein Wort Bruckners aufzugreifen: „Seine Gaudeamuser“ erfuhren durch ihn jedwede Unterstützung, die auch manche Karriere einleitete.

*

Wenn man die wissenschaftliche Ernte von Theophil Antonicek überblickt, so gehört seine Mitarbeit an der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe sicher zu seinen opera minores. Trotzdem war sie für die Ausgabe von großem Gewinn, und Antonicek hatte sicher Freude daran – wie wohl überhaupt am Werke Nestroys. Er verfolgte das Entstehen der HKA von allem Anfang an mit freundschaftlichem Interesse und bot – darauf angesprochen – gerne seine fachliche Beratung und Mitarbeit an. Das als Lesehilfe den einzelnen Bänden angefügte Kapitel „Musik“ konnte nur cursorisch sein und beschränkte sich im Wesentlichen auf die Wiedergabe zeitgenössischer Drucke. Bei handschriftlichen Überlieferungen besorgte bereits im 1979 erschienenen ersten Band der HKA Theophil Antonicek „die Fixierung der textführenden Melodiestimme“ (*Stücke 1*, 485), wofür ihm gedankt wurde. Bis 1993 hat er sich gerne dieser Aufgabe unterzogen und in 13 weiteren Bänden seine musikalische Kompetenz zur Verfügung gestellt. Beim letzten dieser Bände (*Stücke 23/I, Unverhofft*) hat er die junge Musikwissenschaftlerin Dagmar Zumbusch-Beisteiner als Mitarbeiterin herangezogen, die ab 1994 für die meisten Musik-Kapitel der HKA verantwortlich zeichnete.

Erich Wolfgang Partsch / Walter Obermaier

Nachruf auf Karlheinz Hackl

Lieber Karli!

Noch nie ist mir der Abschied von einem Freund, einem Kollegen so schwer gefallen wie heute.

Noch nie gab es einen Abschied von einem Menschen, mit dem ich über zwei Jahrzehnte künstlerisch und freundschaftlich so eng verbunden war.

Heinz Marecek, der in einem zutiefst berührenden Nachruf auf Dich geschrieben hat, Du hättest ihn halb scherzhaft gebeten, bei Deinem Begräbnis zu sprechen, kann, wie er schreibt, Deinem Wunsch nicht nachkommen, weil es ihm die Kehle zuschnüren würde. Es geht mir nicht viel besser, aber ich will es versuchen.

Lieber Karli, seit Jahren habe ich in meinem Bücherregal in der Volksoper Dein Buch mit dem Titel *Ich möchte mal was Böses tun* stehen gehabt, ohne es zu lesen. Wozu sollte ich, ich kenn Dich ja eh, dachte ich mir. Jetzt habe ich es gelesen, und da habe ich dann doch einiges erfahren, was mir bis jetzt unbekannt war. Vielleicht hast Du mir das eine oder andere bei unseren Gelagen nach der Vorstellung in der Kantine oder am Knappenhof in Reichenau erzählt und ich habe es wieder vergessen. Nicht vergessen aber habe ich die unzähligen beglückenden Momente mit Dir auf der Bühne. Unzählig stimmt nicht. Ich habe nachgerechnet. Mehr als siebenhundertmal. Es war vielleicht nicht alles ein Erfolg, aber doch der größte Teil davon. Lass mich nur die Highlights noch einmal wachrufen:

Georges Feydeaus *Klotz am Bein*. Du als ausgesperrter Liebhaber Bois d'Enghine im Treppenhaus nur mit einer Unterhose bekleidet, wie Du mich mit vorgehaltener Pistole gezwungen hast, Dir meine Hose zu geben. Auch wenn das Publikum vor Lachen gebrüllt hat, Deinen in dieser peinlichen Situation verzweifelten Gesichtsausdruck, Dein leichtes, aufgeregtes Zittern in der Stimme werde ich nicht vergessen. Oder wie Du als der adelige Schnösel Herr von Lips in der Schlusszene des *Zerrissenen* von Nestroy mich, den Schlosser Gluthammer, überglücklich umarmt hast, endlich wissend, dass Du mich nicht umgebracht hast. Diese Erleichterung, diese Freude, dieses Glück auf Deinem Gesicht. Oder im Farkas-Abend *Schaun Sie sich das an* in Reichenau, wie Dir als „der Blöde“ per Zufall ein Schüttelreim gelungen ist und Du, zum Gaudium des Publikums, mich aber, den „Gescheiten“, fast bis zum Wahnsinn getrieben, nicht mehr aufgehört hast zu schütteln. Diese spitzbübische Freude in Deinen Augen.

Aber nicht nur in Komödien, auch in ernsten Rollen hätte ich mir keinen besseren Partner wünschen können. Dein Karl Moor, wo wir zum ersten Mal gemeinsam auf der Bühne standen, Dein großartiger Hofreiter und vor allem Dein Professor Bernhardi.

Dann in der Volksoper als fulminante Zaza in *La Cage aux Folles*, wo ich

nur einer von Tausenden begeisterten Zuschauern war. 1994 aber, endlich, durfte ich auch in der Volksoper an Deiner Seite stehen. Eine Rolle, wie für Dich geschrieben, die Titelfigur in *Der Mann von La Mancha*. Dein zweiter großer Musical-Erfolg innerhalb von nur drei Jahren.

Vor nicht allzu langer Zeit habe ich dieses großartige Stück wieder gesehen, und obwohl es sehr gut gespielt war, habe ich immer Dich gehört, wie Deine Stimme diesem wunderbaren, philosophischen Text von Miguel de Cervantes Leben eingehaucht hat. Ich höre Dich noch auf des Herzogs Satz: „Ein Mann muß sich mit dem Leben abfinden, wie es ist“ antworten: „Vielleicht ist es Wahnsinn, sich Träumen hinzugeben und Schätze zu suchen, wo nur Schutt ist. Aber vielleicht ist es auch Wahnsinn, normal zu sein. Aber ganz gewiß ist es der allergrößte Wahnsinn, das Leben so zu sehen, wie es ist, und nicht so, wie es sein sollte!“

Dann die Sterbeszene. Ohne Kitsch, sondern so unendlich berührend, dass Dagi Koller als Deine Dulcinea und ich als Dein Diener Sancho Pansa uns zusammenreißen mussten, nicht zu heulen. Mein letzter Satz als Dein Diener war: „Mein Herr ist tot!?“

Es einfach nicht glauben wollen, dass alle schönen, vielleicht auch wahnsinnigen gemeinsamen Abenteuer für immer zu Ende sind. Ich verabschiede mich von Dir schweren Herzens

Good bye, Zaza
Adios, Alonso Quiana
Servus, mein lieber Karli

Robert Meyer

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Johann Nestroy im Bild

Nr. 235 (S. 122) statt: Kupferstich
lies: Lithographie

Nachträge II

64/7 statt: „Schuwernor“
lies: „Schuwernör“

Dokumente

10/2 v. u. statt: E Moribus 1. 1.
lies: E Moribus 2. 2.

426, Anm. 159 statt: *Nimbus*: Nestroy verwendete das Wort (vermutlich mit ironisierender Betonung) in *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (Stücke 33, 17/37) und *Umsonst* (Stücke 35, 18/24).
lies: *Nimbus*: Nestroy verwendet das Wort öfters in seiner Rolle als Jupiter in *Orpheus in der Unterwelt*, indem er die Göttinnen und Götter ermahnt, vor den Sterblichen ihren „Nimbus“ zu bewahren. In einer Rezension heißt es: „Es brauchte eigene Buchstaben und eigene Schriftzüge, um nur annähernd einen Begriff des unbeschreiblichen Tones zu geben, mit welchem Nestroy das Wort ‚Nimbus‘ in der Nestroy'schen Uebersetzung als ‚Nihmbes‘ hervorbringt.“ (*Morgen-Post*, 18. 3. 1860, Nr. 78, Feuilleton). – Auch in *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (Stücke 33, 17/37) und *Umsonst* (Stücke 35, 18/24) setzt Nestroy (vermutlich ebenfalls mit ironisierender Betonung) den Begriff „Nimbus“ ein.

W. E. Y.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2014

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Burgtheater)

Der Talisman (Akademietheater)

Der Zerrissene (Theater in der Josefstadt)

Internationale Nestroy-Gesellschaft & Nestroy-Komitee Schwechat

Ankündigung (Call for Papers)

41. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2015

7. bis 11. Juli 2015 in A – 2320 Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 41. Internationalen Nestroy-Gesprächen mit dem Schwerpunktthema:

*„Die edelste Nation unter allen Nationen is die Resignation“
(Johann Nestroy: Das Mädl aus der Vorstadt, I,12)*

Patriotismus, Politik und Parodie

Mit dem Schwerpunktthema „Patriotismus, Politik und Parodie“ wollen die Gespräche das Spannungsfeld Geschichte, Patriotismus und Politik im (Volks-)Theater untersuchen. Ausgangspunkt der Überlegungen kann der Wiener Kongress mit all seinen Folgen für Kultur und Literatur sein: gesellschaftliche und ökonomische Umbrüche (Staatsbankrott), medialer und kultureller Wandel. Thematisiert werden können Zusammenspiel und Konflikt von Hof, Theater und ‚Volk‘, der Wandel öffentlichen Vergnügens, Schaulust und Theater (Stücke, Themen, Spielpläne, Zensur) sowie die Theatralisierung der Politik. Der zeitliche Rahmen ist nicht begrenzt auf die Jahre 1815 bis 1848. Beiträge zu interdisziplinären und komparatistischen Fragestellungen sind ebenso willkommen wie zu Gattungsfragen und Aspekten der Tradition und Rezeption des Wiener Volkstheaters. Eine Sektion ist Funden, Fragen und Berichten gewidmet.

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

Vorschläge für Referate und Programmgestaltung werden für das Vorbereitungsteam, dem u. a. Julia Danielczyk, Stefan Hulfeld, Matthias Mansky, Walter Obermaier, Walter Pape, Johann Sonnleitner angehören, bis zum **30. November 2014** erbeten an:

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

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

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

Die Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate wird eine neu gebildete Arbeitsgruppe bis Anfang Jänner 2015 fällen.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 34. Jahrgangs

- Univ.-Prof. Dr. Norbert BACHLEITNER, Universität Wien, Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3a, A-1090 Wien. E-Mail: norbert.bachleitner@univie.ac.at
- Dr. Katrin DENNERLEIN, Universität Würzburg, Lehrstuhl für Computerphilologie und Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Institut für Deutsche Philologie, Am Hubland, D-97074 Würzburg. E-Mail: katrin.dennerlein@uni-wuerzburg.de
- Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian EHALT, Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7), Wissenschafts- und Forschungsförderung, Friedrich-Schmidt-Platz 5, A-1082 Wien. E-Mail: hubert-christian.ehalt@wien.gv.at
- Univ.-Prof. Mag. Dr. Herwig GOTTWALD, Universität Salzburg, FB Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg. E-Mail: herwig.gottwald@sbg.ac.at
- Dr. Peter HAIDA, Am Berler Kamp 120, D-48167 Münster. E-Mail: Haida@t-online.de
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd, IRL-Dublin 6W. E-Mail: herbertherzmnn@gmail.com
- Katja HOCHSTEIN, Rosengasse 14, D-99439 Ballstedt bei Weimar. E-Mail: katja_hochstein@web.de
- Univ.-Prof. Dr. Roman LACH, Keimyung University, Dept. of German Language and Literature, Youngam Hall, Room 404, 1095 Dalgubeoldaero Dalseo-gu, Daegu 704-701, Republic of Korea. E-Mail: roman.lach@posteo.de
- Dr. Ulrike LÄNGLE, Franz-Michael-Felder-Archiv, Kirchstraße 28, A-6900 Bregenz. E-Mail: ulrike.laengle@vorarlberg.at
- Prof. Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth. E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Manfred MADLBERGER, Ischler Woche, Auböckplatz 13, A-4820 Bad Ischl. E-Mail: m.madlberger@ischlerwoche.at
- Dr. Matthias MANSKY, Preßgasse 24/25, A-1040 Wien. E-Mail: motte4ever@hotmail.com
- Kammerschauspieler Robert MEYER, Volksoper Wien, Währinger Straße 78, A-1090 Wien.
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien. E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Dr. Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER, Veithgasse 11, A-1030 Wien. E-Mail: oberzaucher1@aon.at
- Dr. Erich Wolfgang PARTSCH, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Abteilung für Musikwissenschaft, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2, A-1010 Wien. E-Mail: Erich.Partsch@oeaw.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH (†), Lainzer Straße 132B, A-1130 Wien.
- Dr. Matthias Johannes PERNERSTORFER, Don Juan Archiv Wien, Trautsonsgasse 6, A-1080 Wien. E-Mail: matthias.j.pernerstorfer@donjuanarchiv.at
- Dr. Frank PIONTEK, Leuschnerstraße 13, D-95447 Bayreuth. E-Mail: drpiopiontek@gmx.de
- Christian POLLACK, Musikverein Symphonia, Sperrgasse 8-10, A-1150 Wien. E-Mail: pollack_christian@yahoo.de
- Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und

-
- Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A-6020 Innsbruck.
E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Alessandra SCHININÀ, Dipartimento di Filologia Moderna,
Università degli studi di Catania, Piazza Dante 32, I-95124 Catania. E-Mail:
a.schinina@unict.it
- Dr. Matthias SCHLEIFER, Birkengraben 27, D-96052 Bamberg. E-Mail:
matthias_schleifer@web.de
- Gerold SCHODTERER, Pfarrgasse 11, A-4820 Bad Ischl. E-Mail: guk@schodterer.at
- Prof. Dr. MARTIN STERN, Angensteinerstrasse 29, CH-4052 Basel. E-Mail:
martin.stern@unibas.ch
- Dr. Reinhard URBACH, Wallrißstraße 80, A-1180 Wien. E-Mail: urbach@gmx.at
- Horst Heinz VOSTROVSKY, Kulturverein Kreativ, Vösendorfer Straße 99,
A-1230 Wien. E-Mail: kulturvereinkreativ@tele2.at
- Prof. Dr. Friedrich WALLA, 1 Kindra Place, North Lambton, NSW 2299, Australien.
E-Mail: Fred.Walla@bigpond.com
- Prof. Dr. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL. E-Mail:
w.e.yates@cliftonhill.co.uk

