

NESTROYANA

35. Jahrgang 2015 – 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); 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, Matthias Mansky,
Robert Meyer, Walter Obermaier, Karl Schuster, Ulrike Tanzer, Thomas Trabitsch.

Wissenschaftlicher Beirat:
Prof. Dr. Katherine Arens (Austin/Texas), Prof. Dr. Johann Hüttner (Wien),
Prof. Dr. Walter Pape (Köln), Prof. Dr. Ulrike Tanzer (Innsbruck),
Prof. Dr. W. Edgar Yates (Exeter).

Redaktion:
Dr. Matthias Mansky, Pressgasse 24/25, A-1040 Wien, E-Mail: motte4ever@hotmail.com
Dr. Walter Obermaier, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien, E-Mail: walter.obermaier@gmx.at

Erklärung über die grundlegende Richtung des periodischen Mediums:
Die Zeitschrift veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten zu Leben und Werk
Johann Nestroys; darüber hinaus enthält sie theater- und literaturwissenschaftliche
Beiträge zur Geschichte des Volkstücks und zu dessen Umfeld sowie Berichte 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, Register, Ergänzungen</i>	Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Wien, München 1977–2012 (HKA).

35. Jahrgang 2015 – Heft 3/4

Herzlicher Dank gebührt der Notartreuhandbank, ohne deren finanzielle Unterstützung
dieses Heft nicht erscheinen könnte.
Rechte der Beiträge bei den Autoren
ISSN 1027-3921

Erschienen 2015 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner – www.verlag-lehner.at
A-1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at
Alle Rechte vorbehalten

INHALT

Volker Hein: Gedanken zum Gedenken.	125
Harald Miesbacher: Die frühen Grazer Jahre Johann Nestroys (1826–1831). Eine Spurensuche und Bilanz.	128
Johann Sonnleitner: Possen am Wiener Burgtheater in den 1780er Jahren .	147
Caroline Herfert: „und so tragn wir halt in Gottsnam, an der Spitze unserer Hausbajonette die Segnungen der Kultur in das schöne Bosnien“. Die Verhandlung der Okkupation Bosniens (1878) im Wiener Fürsttheater	158
Fanny Platelle: Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen ‚opéras comiques‘: <i>Aline oder Wien in einem andern Welttheile</i> (1822), <i>Die schwarze Frau</i> (1825)	176
Walter Obermaier: Unerkannt im Ehrengrab. Eine Notiz zu Karl Nestroy.	192

BUCHBESPRECHUNGEN

Julia Danielczyk (Hg.): <i>Josef Meinrad. Der ideale Österreicher</i> (Eva Waibel)	195
Wolfgang Straub (Hg.): <i>Hans Weigel. Kabarettist – Kritiker – Romancier – Literaturmanager</i> (Karl Müller)	198
Johann Nestroy: <i>O, ich Quintessenz! Ausgewählte Stücke und Briefe.</i> Hg. und mit einem Nachwort von Antonio Fian (Walter Schübler). . . .	208
Johann Nestroy: <i>Der Talisman.</i> Graphic Novel von Reinhard Trinkler (Bernhard Denscher)	213

BERICHTE

Prof. Dr. Heinrich Kraus – 25 Jahre Präsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft (Walter Obermaier).	215
Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl 2015 (Walter Obermaier)	215
Der Rolle ihren Glanz geben! Zur Symbolik des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Bad Ischl 2015 für Erni Mangold (Gerold Schodterer)	219
Internationale Nestroy-Gespräche 2015 in Schwechat bei Wien (Ulrike Tanzer)	220
In memoriam Helmuth Lohner (Otto Schenk)	226

Zum Abschied erklang Raimunds „Hobellied“. Nachruf auf den vielseitigen Theatermann Prof. Dr. Peter Janisch (Ingo Rickl)	227
Nachruf auf Amtsrat i. R. Ernst Hübsch (Walter Obermaier)	228
Corrigendum zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	230
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2015	230
Ankündigung (Call for Papers) 42. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2016.	231
Anschriften der Autorinnen und Autoren des 35. Jahrgangs	232

Volker Hein

Gedanken zum Gedenken¹

Verehrte Anwesende,

ich möchte Ihnen zunächst ein Rätsel aufgeben, dessen Lösung Sie zweifellos alle kennen:

Mann zwischen den Stühlen.

Pendler, Wahl-Wiener, Zwangswestfale in rheinischer Mitte.

Ein Zerrissener zwischen Forschung und Lehre.

Ein Nachtwandler auf dem schwindelnden Dachfirst

zwischen Dialektik und Wissenschaft

sucht endlich Heimatrecht für seine beiden Seelen

bei weitherziger Arbeits-Muse.

Wer ist gemeint? Nun, wie schon gesagt, Sie alle kennen die Lösung.

Diese Beschreibung wurde vor vielen Jahren einmal von meiner Mutter für ein heiteres, geselliges Ratespiel erdacht. Und so bin ich heute auch hier hergekommen, Ihnen die Grüße meiner Mutter zu übermitteln, die mir, ich zitiere wörtlich, folgendes auftrag: „Grüße an die Nestroyiden“. Ich denke, diese Wortschöpfung ermöglicht zahlreiche Assoziationen.

Doch nun zu meinen Gedanken zum Gedenken an meinen Vater Jürgen Hein:

Der Tod, das muss ein Wiener sein.

Zugegeben, das mag Ihnen zunächst wie ein allzu simpel gewähltes Zitat oder eine gar zu oft bemühte Binsenweisheit erscheinen.

Aber tatsächlich waren es diese Worte aus der Feder Georg Kreislers, die mir als einer der ersten Gedanken in den Sinn kamen, als mich am Morgen des 2. Dezember 2014 die Nachricht erreichte, dass mein Vater am Vorabend in Wien verstorben war. Ein Anruf meiner Schwester Veronika, eingeleitet mit den Worten „Sitzt du?“ – Ich saß!

Tatsächlich hätte mich diese Nachricht bereits am 1. Dezember erreichen können oder sogar sollen. Ich erhielt eine SMS – ebenfalls von meiner Schwester „Können wir telefonieren!“ – Ich verschob den Anruf auf den nächsten Tag, denn ... – und ich möchte die folgende Geschichte nicht deshalb erzählen, um anzugeben, obwohl ein gewisser Hang zum Prahlen sicherlich als typisch kölsche Eigenschaft gelten darf – aber Sie alle wissen, dass meinem Vater dieser Wesenszug so gar nicht eigen war. Nein, ich möchte dieses Erlebnis deshalb schildern, weil es mir im Nachhinein wie eine eigentümliche, fast schicksals-hafte Duplizität der Ereignisse erschien. Ich verschob den Anruf, denn diese SMS erreichte mich am Abend dieses 1. Dezember 2014, wenige Minuten

1 Niederschrift einer Ansprache anlässlich der 41. Nestroy-Gespräche 2015.

bevor ich den Kölner Ehrentheaterpreis entgegennehmen durfte. Nur eine, vielleicht zwei oder drei Stunden zuvor war mein Vater gestorben, und ich wusste es nicht. Und wie gerne hätte ich doch meinem Vater noch von dieser Auszeichnung berichten wollen. Denn als Sohn wünscht man sich stets, dass sein Vater – und selbstverständlich auch seine Mutter – stolz auf ihn sein können. Und wer, wenn nicht sie, haben mir schließlich die Leidenschaft für Literatur und die Bühne im Besonderen von Kindheit an vermittelt und ermöglicht. Das Theater mit einer gewissen Tendenz zum Schwank, zur Satire, das hat uns verbunden. Und es gab stets und gibt auch eine Verbindung zu Ihnen und zu euch. Mit der Nestroy-Gesellschaft, mit den Gesprächen und Festspielen in Schwechat sind wir Kinder schließlich aufgewachsen. Es war für uns, als wir noch klein waren, natürlich eine unbekannte, aber auch faszinierende Parallel-Welt, wenn es wieder mal hieß: „Der Papa ist in Wien!“

Irgendwann bekamen wir mal T-Shirts mit Nestroy auf der Brust und Schloss Rothmühle auf dem Rücken. Und wurden dafür gehänselt. Wenn wir die T-Shirts z. B. beim Sport trugen, riefen uns die anderen Kinder gerne mal „Schrottmühle“ hinterher.

Dann erinnere ich mich gerne an zahlreiche Besuche von Papas Kollegen, die uns Kinder auch immer irgendwie faszinierten. Wer war nicht alles, auch von den Anwesenden, während meiner Kindheit und Jugend bei uns in Köln zu Gast: der inzwischen verstorbene Walter Mock, Otmar Nestroy, Johann Hüttner, Walter Obermaier, William Edgar Yates, Karl Zimmel – eine sicherlich unvollständige Liste ...

1985 spielte ich meine erste große Theaterrolle, damals noch in der Schule. Es war der Narr in Ferdinand Raimunds Zauberposse *Die gefesselte Fantasie* – die Anregung, dieses Stück zu wählen, war ein Reclam-Bändchen, das mein Vater herausgegeben hatte und das ich zu Hause in die Finger bekam.

1998 schließlich durfte ich selbst einmal bei den Nestroy-Gesprächen mitwirken: mit meinem literarisch-szenischen Vortrag „Die Freiheit hat man satt am End – Erinnerung aus Krähwinkels Schreckenstagen“ mit Versen von Heinrich Heine. Zweifellos eine große Ehre, die mir mein Vater seinerzeit ermöglicht hat.

Was bleibt als Verbindung? Wenn ich in meinem Elternhaus bin, schlägt mir mein Smartphone immer ein mobiles Datennetzwerk vor: nestroy.at.

Viele von Ihnen haben gestern und heute berichtet, dass Sie irgendwie eine Form von Anwesenheit von Jürgen Hein hier in Schwechat spüren. So geht es mir, wenn ich mein Patenkind Simion, Papas Enkel, besuche. Wenn ich in unsere Straße einbiege, meine ich immer, Papa müsste mir, die Einfahrt zu unserem Haus fegend, entgegenkommen und mich mit den Worten begrüßen: „Na, hast du wieder Enkel-Dienst?“ – um sich gleich darauf augenzwinkernd zu korrigieren „Ach, nein – Onkel-Dienst!“

Und so lassen Sie mich zum Schluss noch eine weitere Brücke von Wien nach Köln zurück schlagen:

Der leidenschaftliche Wahlwiederwähler Jürgen Hein wurde an seinem 73. Geburtstag am 12. Januar 2015 im Kreise seiner Familie in seiner Heimatstadt Köln beigesetzt.

Und vielleicht hätten ihm diese Worte des Kölner Volksdichters Willi Ostermann gefallen:

Wann ich ens nit mieh existiere, wann ich de Auge zo jedon,
Wann ich mich bove präsentiere, ganz luus am Himmelspöözje ston
Dann soll der Petrus dat schon maache, hä söök der schönste Platz mir us.
Hä weiß, et jitt dann jet zo laache, ich bin vun Köln am Rhing zo Hus!*

- * *Wenn ich mal nicht mehr existiere, wenn ich die Augen zugemacht,
Wenn ich mich da oben präsentiere, verschmitzt am Himmelspfortchen steh,
Dann soll der Petrus das schon machen, er sucht den schönsten Platz mir aus.
Er weiß, es gibt dann was zu lachen, ich bin aus Köln am Rhein zu Haus.*

Harald Miesbacher

Die frühen Grazer Jahre Johann Nestroys (1826–1831). Eine Spurensuche und Bilanz

In ihrer Ausgabe vom 20. Mai 1826 vermerkte die amtliche *Grätzer Zeitung* unter der Rubrik „Angekommene in Grätz“¹, in der auswärtige, die k. k. Provinzialhauptstadt Graz aufsuchende Reisende und Gäste der Stadt aufgelistet wurden, für den 18. Mai auch einen „Herrn Nestroy, Opernsänger, woh. zur Stadt Triest“.² Der im 25. Lebensjahr stehende Johann Nepomuk Nestroy kam aus seiner Geburtsstadt Wien angereist, nachdem er unmittelbar zuvor in Pressburg mit Johann August Stöger, der in Doppelfunktion die Bühnen von Pressburg und Graz leitete,³ erfolgreiche Engagementverhandlungen geführt hatte. Der Kontrakt – er ist mit 15. Mai 1826 datiert – verpflichtete Nestroy bei einer für einen Jungkünstler durchaus ansehnlichen Jahresgage von 3000 Gulden W. W. (und einer weiteren halben Einnahme von 500 Gulden) zu Bühnenauftritten in beiden Häusern (*Dokumente*, S. 594).

Den 18. May.
Anton Camillo Graf v. Thurn, k. k. Kämmerer, von Laibach, woh. zum gold. Köfl.
Herr v. Eiberg, k. k. Major von Mazucheli Infanterie, von Italien, woh. zum wilden Mann in der Stadt. Edler v. Goldinovich, von Eilli, woh. zum Elefanten am Murvorstadtplatze. Ritter v. Stahl, k. k. Gubernialconzipist, durch nach Triest; Herr Derchich, Dr. der Medicin, durch nach Wien; Herr Unger, Kaufmann, durch nach Florenz; Herr Nestroy, Opernsänger, woh. zur Stadt Triest; alle vier von Wien, Herr Laborich, Handelsmann, von Zara, woh. zum gold. Köfl.

Ankunft Nestroys. *Grätzer Zeitung*, 20. Mai 1826

- 1 Die Rubrik bestand seit dem Jahre 1818. Vgl. dazu Anton L. Schuller „Die Spalte „Angekommene“ in der „Graetzer Zeitung“ als Quelle für eine Statistik des Grazer Fremdenverkehrs in den Jahren 1818 und 1862. Ein Versuch.“ In: *Grazer Gastlichkeit. Beiträge zur Geschichte des Beherbergungs- und Gastgewerbes in Graz* (Publikationsreihe des Grazer Stadtmuseums, Bd. 4), Graz 1985, S. 201–205.
- 2 „Zur Stadt Triest“ war eines der bevorzugten Gästequartiere der Stadt.
- 3 Stöger (eigentlich Althaller, 1791–1861) hatte mehrere Stationen als Schauspieler und Sänger hinter sich, als er zu Ostern 1823 das Ständische Theater in Graz übernahm. 1825 kam die Leitung der Bühne in Pressburg hinzu. Vgl. Hans Schmidt, *Geschichte des Ständischen Schauspielhauses zu Graz in den Jahren 1823–1833*. Diss. (masch.) Universität Graz 1934, S. 305–307.

Komische Oper.
Herr Nestroy als Figaro.
 Heute Dienstag den 23. May 1826
 wird in dem ständischen Schauspielhause
 aufgeführt:
Der Barbier von Sevilla.
 Komische Oper nach dem Italienischen frey bearbeitet von Kollmann.
 Musik von Rossini,
 Personen:
 Graf Almaviva, Hr. Vogl.
 Bartolo, Arzt, Hr. Krebs.
 Rosine, seine reiche Mündel, Ute. Beiseiner.
 Basilio, Musikmeister, Hr. Hoffmann.
 Zerlina, Kammermädchen, Mad. Weiss.
 Figaro, Barbier, Hr. Nestroy.
 Giovanni, Diener des Grafen, Hr. Mayer.
 Ein Hauptmann der Mazarins, Hr. Stenager.
 Ein Notar. Musiker. Soldaten.

Die Handlung spielt in Sevilla.

Herr Nestroy wird die Ehre haben, in oben angezeigter Rolle zum ersten Male als Gast aufzutreten.
 Die erste Arie des Almaviva, und dann die Arie der Rosine, werden von Ute. Beiseiner und Herrn
 Vogl in italienischer Sprache vorgetragen werden.
 Im zweyten Aufzuge wird Ute. Beiseiner die beliebte Arie der Mad. Fodor vorzutragen die Ehre haben.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr. Ende vor 9 Uhr.

Theaterzettel zum ersten Auftritt Nestroys in Graz

Der ausschließliche Dienort war zunächst Graz, wo der junge Künstler in den nächsten drei Theatersaisonen eine Unzahl von Rollen übernahm. In Pressburg kam er erstmals im März 1829 zum Einsatz. Er blieb aber nur knapp einen Monat dort und kehrte dann wieder nach Graz zurück. In den anschließenden Sommermonaten Juli/August gastierte Nestroy zwischenzeitlich in Klagenfurt sowie Wien. Erst ab Mitte Oktober des gleichen Jahres wechselte er dann wieder – nun für mehrere Monate – nach Pressburg. Spätestens ab Mitte 1830 führte Nestroy ein wohl nicht ganz unstrapaziöses Pendlerleben zwischen Graz und Pressburg. Abschied von Graz nahm er im Dezember 1830. Im folgenden Frühjahr endete schließlich sein Engagement bei Stöger, am 26. März 1831 stand er letztmalig auf der Pressburger Bühne, um danach für kurze Zeit ans Lemberger Theater zu wechseln, bevor er schon im Spätsommer des gleichen Jahres nach Wien zurückkehrte und von Carl Carl ans Theater an der Wien engagiert wurde.

Den ersten Auftritt in Graz bestritt der Neuengagierte schon knapp nach seiner Ankunft. Er war bereits mit Wilhelmine von Nespiesni verheiratet, der gemeinsame Sohn Gustav war am 22. April 1824 geboren worden. Am 23. Mai 1826 sang er den Figaro in Gioacchino Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla*. In der Folge wurde er in vielerlei Weise eingesetzt, zusehends weniger in Gesangsrollen, die Opernsängerkarriere gab er schließlich überhaupt auf. Er wechselte gänzlich ins Sprechtheater, wurde vermehrt im weiten Feld der Lustspielgenres eingesetzt, übernahm unzählige Rollen in den quotenträchtigen Gattungen Volksstück, Sing- und Zauberspiel, Posse etc.⁴ – als Komödiant fand er letztlich auch seine wahre theatralische Bestimmung. Insofern markierte das Grazer Engagement, wenngleich sich schon in Brünn Nestroys Wechsel ins lustige Fach abzeichnete, unbestritten einen Wendepunkt in Nestroys Theaterlaufbahn, obendrein wurde in Graz noch der Stückeschreiber Nestroy geboren. Erste eigene Stücke entstanden und gelangten am städtischen Bühnenhaus zur Uraufführung. Nestroy nahm allmählich seine unverwechselbare Statur an, als Darsteller und zusehends als Theaterautor. Als nach beinahe fünf vollen Jahren sein Vertrag mit Stöger endete, war er zumindest schon auf halbem Weg, zu *dem* Nestroy zu werden. Die Grazer Zeit war somit durchaus bedeutsam für Nestroys Schauspieler- und Autorenkarriere, nicht zuletzt war sie auch mit einer wesentlichen privatbiographischen Veränderung verbunden, indem Nestroy in Graz mit Marie Weiler eine neue Gefährtin fand, die ihm später zwei weitere Kinder schenkte und mit der er am Ende – bei allen zwischenzeitlichen partnerschaftlichen Kalamitäten – lebenslang verbunden blieb.

Nestroys Theater- bzw. Bühnenkarriere ist gut dokumentiert und erforscht, weniger gut ist die Quellenlage in Hinsicht auf Nestroys private Lebensumstände. Immerhin hinterließ Nestroy, zumindest für seine künstlerische Anfangszeit, penibel geführte sogenannte Theatertagebücher (*Dokumente*, S. 441–645), in denen er eigenhändig sämtliche seiner den Zeitraum vom 24. August 1822 bis 26. März 1831 umfassenden Bühnenauftritte zwischen dem Debüt am Kärntnertortheater über Amsterdam, Brünn bis gegen Ende des Engagements bei Stöger nahezu lückenlos auflistete.⁵ Sehr wenig verraten diese Theatertagebücher allerdings über Nestroys Alltag, sein Denken etc. Am ergiebigsten ist diesbezüglich noch das Verzeichnis vom 24. August 1822 bis 6. August 1826, in dem Nestroy mitunter Vorkommnisse seines privaten wie beruflichen Alltags notierte. Es bricht allerdings bereits zwei Monate nach Nestroys Ankunft in Graz ab.

Lebensgeschichtliche Primärdokumente beziehungsweise Lebenszeugnisse

- 4 Nach Schmidt (Anm. 3), S. 240 f., sei Nestroy allmählich in die Rolle des Wenzel Scholz hineingewachsen, der seit 1819 in Graz als beliebter Hauskomiker tätig und 1826 nach Wien abgegangen war.
- 5 Eine weitere Liste legte er für Marie Weiler an; nicht von seiner Hand stammt eine Tabelle mit Auftritten zwischen dem 12. April 1830 und 26. März 1831, die aber, zumindest was seine Grazer Auftritte zwischen August und Dezember 1830 betrifft, fehlerhaft ist (*Dokumente*, S. 441).

sind also rar. Will man Nestroys Grazer Zeit wenigstens halbwegs rekonstruieren, hat man alternative Wege zu beschreiten und muss etwa auf regional-spezifisches Quellenmaterial (zeitgenössische Zeitungen und Schriften), ferner auf allgemeine Studien zur Grazer Stadt- bzw. Theaterhistorie zurückgreifen. Auch spätere Zeitungsartikel, meist aus Anlass von Nestroy-Jubiläumsjahren, enthielten so manche Zusatzinformation oder lieferten Anregungen für weitere Nachforschungen.⁶ Und es konnte bei der Durchsicht sämtlicher Ausgaben der *Grätzer Zeitung* (vornehmlich deren feuilletonistischer Beilage *Der Aufmerksame*)⁷ im Zeitraum von Nestroys Engagement in Graz und Press-buro doch der eine oder andere neue Fund gemacht werden.

In dem schon erwähnten Theatertagebuch informiert ein knapper Eintrag auch über die Veränderung der Lebensumstände im Mai 1826: vom Abschied von Brünn, von der Fahrt nach Wien, dem dort geführten, schließlich jedoch fehlgeschlagenen Vertragsgespräch mit dem Leiter des Kärntnertheaters und eben dem erwähnten erfolgreichen Vertragsabschluss mit Stöger. Ferner geht aus der Aufzeichnung hervor, dass Nestroy sodann von Wien „am 17ten abends ½ 10 Uhr nach Gratz“ abfuhr (*Dokumente*, S. 594). Man reiste zu dieser Zeit noch mit der Postkutsche und das Lohnkutschergewerbe florierte in Wien ebenso wie in Graz. Regelmäßig boten dort ansässige bürgerliche Lohnkutscher in der *Grätzer Zeitung* ihre Dienste an.⁸ Die hauptsächlich Ankunfts- wie Abfahrtsstationen befanden sich in den 1820er Jahren in der im Viertel Lend gelegenen Mariahilferstraße. Verbindungen bestanden nach vielen Städten und Ortschaften, so auch über Mürzzuschlag nach Wien. Für die Strecke zwischen den beiden Städten – die über den Semmering führende Wien-Triester Kommerzial-Haupt- und Poststraße – war eine gute Tagesreise zu veranschlagen, weswegen Nestroy, wie in der *Grätzer Zeitung* erwähnt, erst am 18. Mai – das war ein Donnerstag – einlangte. Es ging nämlich an jedem Mittwoch und Samstag der Woche um zehn Uhr abends ein Eilwagen von Wien nach Graz ab, mit Ankunft spätestens am Donnerstag- bzw. Sonntagabend ebenfalls um zehn Uhr.⁹ Diese „Eilwagen“-Verbindung zwischen der

6 Genannt seien das *Neue Grazer Tagblatt* (Robert Baravalle, ‚Johann Nestroy in Graz‘, 7. Dezember 1926), vor allem aber die *Tagespost*. Darin: Zwei beinahe gleich lautende, mit „Rn“ gezeichnete Artikel (11. März 1881, Abendblatt; 3. und 6. Dezember 1901, jeweils Morgenblatt), Hermann Kienzl ‚Graz und Johann Nestroy‘ (10. Mai 1912, Morgenblatt) Anton Schlossar, ‚Johann Nestroys künstlerische Anfänge in Graz‘ (25. April 1922, Morgenausgabe) sowie Robert Baravalle, ‚Nestroys Grazer Uraufführung. Eine theatergeschichtliche Studie‘ (15. Dezember 1927, Morgenausgabe).

7 Die *Grätzer Zeitung* erschien seit 1785. Dreimal die Woche war ihr eine Art Kulturfeuilleton mit Namen *Der Aufmerksame* beigegeben, das eine wertvolle kultur- bzw. literarhistorische Quelle darstellt.

8 Üblich waren sogenannte ‚Gesellschaftswagen‘ oder ‚Glaswagen‘. Vgl. dazu ein Inserat in der *Grätzer Zeitung* vom 28. März 1831.

9 *Schematismus für das Herzogthum Steyermark auf das Jahr 1826*, Grätz 1826, S. 707. Für Gepäck stand eigens ein sogenannter Brancard-Wagen zur Verfügung. – Bei Al-

Residenzstadt Wien und der steirischen Provinzialhauptstadt bestand neben dem normalen und nicht gerade bequemen Postkutschenverkehr seit 1824.

Für die Reise ließ sich Nestroy einen Reisepass ausstellen, der sich auch erhalten hat; das Dokument hatte eine Gültigkeit von einem Jahr und galt auch für seine junge Frau Wilhelmine (*Dokumente*, S. 46). Nicht bekannt ist, ob Nestroy bei seiner Erstkunft in Graz schon von Frau und Kind begleitet wurde. Er selber machte dazu keine Angabe und auch in der Rubrik der *Grätzer Zeitung* fehlt ein Vermerk darüber, obwohl die ihre Männer begleitenden Frauen üblicherweise angeführt wurden. Wilhelmine findet sich auch in der Folgezeit nicht unter den „Angekommenen“. Nicht angezeigt wurde übrigens auch ihre Abreise, die wohl spätestens nach der Trennung im Verlauf des Frühjahres 1827 erfolgte.

Nestroys erste Bleibe in der Stadt war jedenfalls das eingangs schon genannte Hotel ‚Zur Stadt Triest‘, das seit dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bestand und mittlerweile zu den „hervorragendsten Gasthöfen“¹⁰ der Stadt gezählt wurde. Das Gebäude, in dem auch das Poststallamt untergebracht war, stand am östlichen Rand des weiträumigen Jakominiplatzes, welcher das Zentrum der sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts rasch entwickelnden Jakominivorstadt bildete. Er galt als der schönste Platz von Graz, geschäftiges Leben herrschte hier vor und es gab jede Art von Läden. An zwei Seiten war der Platz von einstöckigen Häuserreihen begrenzt, es standen aber auch größere Gebäude auf dem Platz, etwa das sogenannte Jakominigebäude, in dem sich u. a. die Ober-Postverwaltung und die Postwagen-Expedition befanden.

Im Hotel ‚Zur Stadt Triest‘ dürfte Nestroy für die erste Zeit wohl auch weiter logiert haben. Um zu seiner neuen Wirkungsstätte, dem Ständischen Schauspielhaus am Franzensplatz (heute Freiheitsplatz), zu gelangen, hatte er einen gut fünfzehnminütigen Fußmarsch zu bewältigen. Das Haus war im September 1776 nach knapp zweijähriger Bauzeit eröffnet worden, finanziert hatten den Bau die steirischen Stände. In der Christnacht 1823 brannte das Theater vollständig nieder.¹¹ Das war gleich zu Beginn der Direktionszeit Stögers, der diese Katastrophe aber zu meistern wusste. Zwei Jahre lang musste er sich mit wenig praktikablen Aushilfsbühnen behelfen, bevor 1825 der Wiederaufbau abgeschlossen war und im Oktober der Spielbetrieb wieder aufgenommen wer-

bert J. Polsterer, *Grätz und seine Umgebungen historisch-topographisch-statistisch dargestellt*, Graz 1827, S. 272 ff. heißt es, dass man nach längstens 16 Stunden in Graz angekommen sein sollte, die Reisekosten betrugen 10 fl. 29 kr. Angeführt wird auch, dass bei der Fahrt von Graz nach Wien die Möglichkeit eines Frühstücks in Mürzzuschlag (um 14 kr.) sowie eines Mittagessens in Wiener Neustadt (um 34 kr, allerdings ohne Wein!) bestand.

10 Zitiert nach Henriette Kurschel, ‚Hotel Steirerhof – Geschichte eines großen Hauses‘, in: *Jakomini. Geschichte und Alltag*. Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung, Graz 1991, S. 76–78, hier S. 76. – Das ‚Hotel Steirerhof‘ war das vormalige ‚Zur Stadt Triest‘.

11 Vgl. Robert Baravalle, ‚Der Grazer Theaterbrand 1823‘, in: *Blätter für Heimatkunde* 1, Nr. 7/8 (1923), S. 3–6.

den konnte.¹² Der Neubau war vierstöckig, insgesamt gab es, verteilt auf drei Stockwerke, 58 Logen ohne die große Hofloge, die Bühne war nun deutlich erhöht. Das Haus fasste gegen 1500 Besucher.¹³ Nestroy kam, als er im Mai 1826 sein Engagement antrat, somit an ein praktisch funkelnelneues Haus, dem zudem ein offenkundig fähiger, geschäftstüchtiger Leiter vorstand, der nicht zuletzt, bei aller Bereitschaft, den ausgeprägten Unterhaltungsbedürfnissen des Publikums entsprechende Konzessionen zu machen, um eine Hebung des Repertoire- und Spielniveaus bemüht war. Stöger bot die große Oper auf, das klassische Schauspiel und mischte sie geschickt mit leichter Theaterkost und allerlei kommerziellem Spektakel.¹⁴ Nach allgemeiner zeitgenössischer Einschätzung wurde er bei seinen Anstrengungen von einem passablen Ensemble unterstützt, ferner bemühte er sich um Gastauftritte bevorzugt von Wiener Schauspielgrößen wie Heinrich Anschütz, Friedrich Wilhelmi, Ludwig Löwe.

So übel hatte es sich für Nestroy also nicht gefügt, für einen aufstrebenden Künstler mochte die Grazer Bühne als durchaus akzeptable (Zwischen-)Station dienen. Auch war die Hauptstadt des Herzogtums Steiermark zu dieser Zeit mit ihren weniger als vierzigtausend Einwohnern ein recht honetter Ort, ihr architektonischer Reiz sowie ihre landschaftliche Schönheit wurden allgemein gerühmt. Polsterer preist die Stadt in seinem ‚Grätz-Buch‘ als die „nach Wien und Prag [...] blühendste und volkreichste in den deutschen Erblanden“, auch gehöre sie „zu denjenigen Städten Deutschlands, die sich einer vorzüglich gesunden und angenehmen Lage erfreuen“, was sie schließlich „zur Lieblingsstadt jedes Freundes der Natur“¹⁵ mache. Das Leben wird eher beschaulich gewesen sein, gleichsam Biedermeier pur. Vom Umbruch, der sich andernorts durch die Industrialisierung schon anbahnte, war die Stadt an der Mur zu dieser Zeit, als Nestroy hierorts eintraf, noch nicht erfasst. Ein paar Missstände gab es schon, etwa die Straßenpflasterung, doch sollen ständige Verschönerungsbemühungen unternommen worden sein. Die Stadt war, bedingt durch den Flusslauf der Mur, deutlich zweigeteilt. Die beiden Teile – einerseits die am linken Ufer unter dem Schlossberg gelegene, noch ummauerte Altstadt, andererseits die rechts der Mur entstandene jüngere Murvorstadt (bestehend aus insgesamt sechs Vierteln) – zeigten klar unterschiedliche bauliche Physiognomien, obendrein unterschieden sie sich auch in ihrer soziologischen Zusammensetzung. Links, naturgemäß nur topographisch, war hauptsächlich das

12 Vgl. Polsterer (Anm. 9), S. 322 f. Ferner *Das Grazer Schauspielhaus*, hg. von den Vereinigten Bühnen Graz, Graz 1964, insbes. S. 17 ff. und S. 94 ff.

13 Vgl. zu Anlage und Ausstattung Polsterer (Anm. 9), S. 116, sowie Josef A. Janisch, *Graz. Eine Stadt im 19. Jahrhundert*, hg. von Heinz Heikenwälder, Graz 1995, bes. S. 20 f.

14 Die Theaterkritiken im *Aufmerksamen* sind mehrheitlich wohlwollend. Besorgt zeigt man sich bisweilen aber über die Spielplangestaltung, augenfällig sind die Einwände gegen die allzu leichte Muse. Das Kulturblatt wollte im Theater sichtlich ein hochkulturelles, ‚klassisches‘, bildungsbürgerliches Programm verwirklicht wissen.

15 Die folgenden Zitate in: Polsterer (Anm. 9), S. 68–79.

gediegene Stadtbürgertum angesiedelt, rechts das Gewerbe sowie die vorproletarische Vorstadtbevölkerung.

Nestroy sollte sich eigentlich sogleich heimisch gefühlt haben, denn in Hinsicht der Kleidung „halten sich die Gräzer ganz nach den Wiener-Moden“, und außer bei den Bauern sei „eine eigenthümliche Nationaltracht“ eigentlich nicht mehr zu entdecken. Was Wuchs und sonstiges Aussehen anlangte, dürfte sich der lange, hagere Nestroy indes doch deutlich von den Einheimischen abgehoben haben – die wären laut Polsterer im Durchschnitt nicht groß, dafür breitschultrig und von bräunlicher Gesichtsfarbe, dazu hätten sie eher dunkle Haare. Sie würden sich aber durch ein fröhliches Gemüt auszeichnen und wären von einem „richtigen gediegenen Verstand“. Gerne widmeten sie sich sozialen Freuden, besuchten mit Vorliebe Feste, trafen sich zum gemeinsamen Tafeln, zu Gesellschaftsbällen und Luftpartien – der „gutmüthige Gräzer [genießt] sein Leben in vollen Zügen, und kümmert sich, zufrieden mit dem, was ihm geworden, gar wenig um die Angelegenheiten der übrigen Welt“. Ein wenig streng urteilt der Stadtexperte über die „Kunstabildung“ des gemeinen Grazers, da „ist er etwas weiter zurück“, doch nur weil er „bei dem fühlbaren Mangel an Kunstmustern in Grätz, wenig Gelegenheit [hat], sich auszubilden, und seinen Geschmack zu verfeinern“. Die Bürgerschaft, schreibt er, ist „größtentheils wohlhabend und besteht meistens aus ehrenwerthen soliden Männern“, und fährt fort: „Es ist ein gutmüthiger gediegener Schlag Menschen, der seinem Gewerbe ruhig nachgeht und noch die Reinheit seiner Sitten erhalten hat.“ Auch über die übrigen Bewohner, die Bauern und Gewerbeleute der Vorstädte, kein abschätziges Wort. Nachgerade ein Loblied stimmt Polsterer auf die Grazer Frauen an. An ihnen hebt er ausdrücklich hervor, dass sie „als Hausfrauen und Mütter ihre Bestimmung“ erfüllen und insofern „also immer nützliche Glieder des Staates“ darstellen. Abgesehen davon verdient nach seiner Einschätzung das weibliche Geschlecht den „Ruhm, den [es] schon vor tausend Jahren, in Hinsicht seines Aeußern, erhalten [...] ganz sicher auch noch heut zu Tage. Zwar kein griechischer, aber ein niedlicher üppiger Wuchs, ein schönes, meistens dunkles Haar, ein sanftes, sprechendes Auge, und eine gesunde frische Gesichtsfarbe, verbunden mit einer kräftigen Carnation, machen auch jetzt noch, dass man die Gräzerinnen im ganzen Kaiserstaate mit Vorzug zu nennen pflegt.“ Weniger vorzüglich soll es um die ortsübliche Sprache bestellt gewesen sein, eine „rauhe, harte Mundart“ herrscht nach Polsterer vor, selbst das von ihm gepriesene „weibliche Geschlecht [gibt sich] wenig Mühe, eine sanft klingende Sprache sich anzugewöhnen“. Immerhin konnte man in der Stadt, zumindest in den höheren Kreisen, Italienisch, Französisch und bisweilen sogar Englisch hören.

Wie nun Nestroy mit Graz wirklich zurecht kam, wissen wir nicht. Äußerungen über Graz sind ja nicht bekannt, ausgenommen jene eine aus seiner Pensionistenzeit – 1859, nach dem Abgang als Direktor des Wiener Carltheaters, hatte er sich in der mittlerweile im Ruf einer „Pensionopolis“ stehenden

steirischen Provinzhauptstadt ein Haus angeschafft, verbrachte dort einen Teil des Jahres und äußerte sich in einem Brief einmal wenigstens recht angetan über die Lage der Stadt (*Sämtliche Briefe*, S. 264).¹⁶ Dass er eine besondere Liebe zur Stadt entwickelt hat, lässt sich jedoch nicht belegen. Unbekannt ist auch, wo Nestroy für die nächsten Grazer Jahre in der Stadt schließlich unterkam.¹⁷ Es darf angenommen werden, dass er alsbald eine Wohnung suchte, was kein allzu großes Problem gewesen sein dürfte bei dem durchaus breiten Wohnungsangebot in Graz, doch stiegen die Mietpreise jährlich. Für eine 3- bis 4-Zimmer-Wohnung in der Stadt soll der Jahrespreis im Schnitt bei 300 Gulden gelegen haben, was aber für Nestroy bei seinem Grundgehalt durchaus erschwinglich war.¹⁸ Nestroy hinterließ, das stellte schon Böhm fest,¹⁹ über seine Grazer Wohnadresse keinen Vermerk, nicht mit einer Zeile äußerte er sich auch über das Leben in der Stadt oder deren Einwohner, über etwaige Bekanntschaften, soziale Kontakte. Auch in dem im Grazer Stadtarchiv befindlichen, mit dem Jahre 1827 beginnenden sogenannten ‚Wanderbuch‘, in dem die Arbeitserlaubnis für Fremde vermerkt wurde, scheint im Zeitraum 1827 bis 1831 sein Name nicht auf. Und Theaterberichte oder sonstige Protokolle haben sich für beinahe den gesamten Zeitraum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohnehin nicht erhalten. Im steirischen Landesarchiv fanden sich wenigstens zwei Indexvermerke. Daraus ging, wenn schon nicht die Wohnadresse, immerhin hervor, dass Nestroy während seiner Zeit in Graz zumindest einmal noch an der Zensur aneckte. Jedenfalls war er im Oktober 1827 mit einer Strafandrohung konfrontiert und bat daraufhin um „Nachsicht des gegen ihn wegen censurwidrigen Extemporierens in der Lokalposse ‚Die schwarze Frau‘ ausgesprochenen Strafurteils“.²⁰ Da die Akten selber nicht mehr vorhanden sind, lässt sich über den Ausgang der Anzeige allerdings nichts sagen.

Wie erwähnt war Nestroys Debütrolle am Grazer Ständischen Theater der Figaro in Rossinis *Der Barbier von Sevilla*. Den Part hatte er zuvor mehrmals auch in Brünn gesungen, zuletzt bei seinem Abschiedsauftritt am 28. April (*Dokumente*, S. 464). Der Theaterzettel der Grazer Aufführung avisiert ausdrücklich: „Herr Nestroy wird die Ehre haben, in oben angezeigter Rolle zum

16 Vgl. Harald Miesbacher: „... es hat doch eine herrliche Lage das Gratz!“. Johann Nestroys letzte Lebensjahre in Graz (1860–1862)“, in: *Blätter für Heimatkunde* 87, Nr. 3/4 (2013), S. 86–101.

17 Kein Vermerk zu Nestroys zwischenzeitlichen Abreisen und Neuankünften (mit Angabe des Quartiers) findet sich auch in den Rubriken „Angekommene“ bzw. „Abgereiste“ der *Grätzer Zeitung*.

18 Polsterer (Anm. 9), S. 83. – Nur größere Wohnungen in den besseren Straßen der Stadt waren erst ab 1500 Gulden zu haben.

19 Hermann Böhm, „Zwischen Brünn, Graz und Pressburg: Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz. Aspekte und Probleme einer möglichen Nestroy-Biographie“, in: W. Edgar Yates (Hg.), „Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse“: *Nestroys Alltag und dessen Dokumentation*, Wien 2001, S. 64.

20 Steirisches Landesarchiv, GUB. Präs. Ind. u. Einr. 1827 (Zahl 2964 und 2995).

ersten Mahle als Gast aufzutreten.“²¹ Dass er als Gast annonciert wurde, so hält Nestroy selber fest, verdankte sich dem Umstand, dass Direktor Stöger abwesend war, zufrieden hält er ferner fest, dass er zweimal, nach dem 1. und 2. Akt, „hervorgerufen“ wurde (*Dokumente*, S. 594). In rascher Folge schlossen sich weitere Auftritte an, am 27. Mai sang er den Kaspar in *Der Freischütz*, am letzten Maitag neuerlich den Figaro (beide Male war er laut Theaterzettel wiederum als Gast angekündigt). Endgültig als „neu engagiertes Mitglied“ vorgestellt wurde er am Grazer Ständischen Theater sodann am 2. Juni, als er in *Die diebische Elster*, einer weiteren ihm schon bekannten Rossini-Oper, auf der Bühne stand, allerdings in einer neu einstudierten Rolle. Es folgte eine beinahe zweiwöchige Auftrittspause, die bedingt war durch Umbauten im Zuschauer-raum des Theaters – Nestroy selber erwähnt das kurz (*Dokumente*, S. 595). Bestätigt werden kann seine Notiz im Übrigen durch einen ausführlichen Bericht am 20. Juni 1826 (Nr. 73) in *Der Aufmerksame*. Das Blatt brachte auch eine längere, durchaus wohlwollende Passage zu Nestroys Neuengagement (3. Juni 1826, Nr. 66):

Hr. Nestroy ist die neueste Aquisition. Sein letzter Aufenthalt war Brunn, sein vorletzter Amsterdam, von dessen Bühne er einen Ruf mitbringt, welcher sein Engagement der hiesigen Theaterunternehmung nicht anders als wünschenswerth machen konnte. Er debütierte bisher als Figaro im Barbier von Sevilla, und als Kaspar im Freyschützen. Obgleich zwey Debüts jedem zu prüfen gewohnten Auge schon einen tiefen und sicheren Blick in Talent und Bildung eines Sängers gestatteten, so möge dennoch das Urtheil über diesen unseren Ankömmling, um selbiges vollkommen zu begründen, bis auf seine ferneren Leistungen vorbehalten werden; läßt sich doch vorläufig sagen, dass, wenn Hr. Nestroy in Wien, seiner Vaterstadt, als Sarastro seine theatralische Laufbahn mit Glück eröffnete, den Don Juan mit Vorliebe darstellt, als Jacob in Joseph und seine Brüder das Brünner Theaterpublikum in kurzer Zeit mehrmals zahlreich zu versammeln vermochte – seine Erscheinung, zumahl bey seiner Jugend und all den Gaben, womit die Natur ihn beschenkte, und welche ihm Fleiß und Beharrlichkeit in seinen Kunststudien als strengste Pflicht vorzeichnen – zu mancher schönen Erwartung berechtige.

Die mehrtägige Zwangspause mochte Nestroy wohl gelegen gekommen sein. Es galt auch eine neue Gesangsrolle einzustudieren, mit der er sich dann am 14. Juni auf die Bühne wagte: in *Armida*, wiederum einer Rossini-Oper, sang er den Gottfried von Bouillon. Danach bestritt er drei Auftritte hintereinander in *Cenerentola*. Und schließlich folgte am 28. Juni die erste Grazer Sprechrolle: in Raimunds Zauberposse *Der Diamant des Geisterkönigs* gab er den Longimamus und „wurde am Schlusse gerufen“ (*Dokumente*, S. 595). *Der Aufmerksame* (3. Juni 1826, Nr. 66) bestätigt dies und erwähnt Nestroy als einzigen Darstel-

21 Die Theaterzettel liegen digitalisiert in der Landesbibliothek Graz vor.

ler namentlich: „Hr. Nestroy gab den mit einer hausherrlichen Behaglichkeit sein Geisterreich regierenden König Longimanus mit glücklichem Humor.“ Über die Aufführung berichtete auch Adolf Bäuerles *Wiener Theaterzeitung* zunächst in einer Kurznotiz. Darin wird kritisch angemerkt, dass die Aufführung des Stückes den Erwartungen des Publikum sowie der Theaterleitung – hauptsächlich aus dem Grunde, weil seit dem Abgang von Scholz in Graz ein „tüchtiger Komiker“ fehle – nicht entsprochen habe (10. August 1826, Nr. 95, S. 388). In einem späteren Bericht (29. August 1826, Nr. 103, S. 419) dagegen wird vornehmlich Nestroys Leistung gewürdigt. „Hr. Nestroy zeigt sich als Geisterkönig in einem von dem Fache, in welchem er bisher erschienen ist, völlig verschiedenen Bereiche, jedoch mit einem so erfreulichen Erfolge, daß seine öftere Beschäftigung darin nicht anders als wünschenswerth seyn kann.“

Einen Eintrag wert war Nestroy wenige Tage nach seinem Debüt als Longimanus ein Vorfall, der sich am 6. Juli im Theatergebäude ereignete. Nach einem Blitz einschlag musste die Vorführung von *Armida* abgebrochen werden, das Publikum verließ laut Nestroy fluchtartig das Haus, Kanonenschüsse kündeten vom Brand in der Stadt (*Dokumente*, S. 596). Die *Grätzer Zeitung* schreibt davon allerdings nichts, dafür findet das bedrohliche Ereignis, wenngleich mit gehöriger Verspätung, in der *Wiener Theaterzeitung* vom 5. September (Nr. 106, S. 430) Erwähnung.²² – An erwähnenswerten Anmerkungen findet sich in Nestroys Rollenverzeichnis bloß noch ein Eintrag über Gastauftritte des bekannten Hofschauspielers Ludwig Löwe, der im Grazer Haus die Titelrolle in Shakespeares *Hamlet* spielte, Nestroy selbst gab den Geist.

Mit dem 6. August endet das mit ohnehin spärlichen Kommentaren versehene Verzeichnis, sodass die Grazer Folgezeit, abgesehen von der statistischen Aufzählung der Bühnenauftritte (nun in anderen Rollenlisten), lebensbiographisch völlig im Dunkeln bleibt. Kein Eintrag auch nur über das mindeste Bühnen- oder Tagesereignis, keiner über das Leben in der Stadt, über Begegnungen, nicht einmal mehr eine Zeile (wie zur Amsterdamer Zeit) über Frau und Kind, Reisen, über Ehemisere und Trennung von Wilhelmine im Frühjahr 1827, die bald neu eingegangene Partnerschaft mit Marie Weiler.

Es scheint, als sei Nestroy allein in seiner Theaterarbeit aufgegangen. Vom Sommer bis zum Ende des Jahres übernahm der Jungdarsteller zahllose Rollen, sei es in Opern, sei es in Schauspielen; immer öfter kam er im Lustspielgenre zum Einsatz. Insgesamt 111 Auftritte absolvierte er bis zum Jahresende und bewies damit beachtliche Einsatzbereitschaft. Es waren nicht unbedingt die großen Rollen, die er verkörperte, in Kleists *Käthchen von Heilbronn* etwa gab er die Nebenrolle des Knechts Gottschalk. Er rackerte – und das blieb auch bis zum Ende so – unermüdlich und verdiente sich sein Theaterbrot fraglos hart.

Bis zum Jahresende wurde Nestroy in Kurzberichten des *Aufmerksamen* noch viermal namentlich erwähnt, bevorzugt wegen seines komödiantischen Talents, das er zuweilen aufblitzen ließ. In einer Doppelrezension vom 26. Au-

²² Zitiert schon bei Böhm (Anm. 19), S. 64.

gust 1826 (Nr. 102) fand er gemeinsam mit anderen Darstellern zunächst lobende Erwähnung für seinen Auftritt in *Das Fräulein vom See*: „Mlle. Beysteiner, Hr. Pohl, Hr. Marschall., Mlle. Krasa und Hr. Nestroy wirkten mit solchem Verdienste zusammen, dass das erfreute Publikum gleich nach dem ersten Acte sie alle hervorrief.“ In der französischen Operette *Das Konzert am Hofe* gefiel er durch den Vortrag einer Buffo-Arie, aber auch durch sein „komisches Spiel“, weswegen ihn das Publikum auch eigens hervorgerufen habe. Mit einer komödiantischen Einlage im Kotzebue-Lustspiel *Die Verwandten* fand er das Wohlgefallen sowohl des Kritikers als auch der Theaterbesucher: „Das Stück endet, wie bekannt, etwas matt. Da hatte Hr. Nestroy, der den Bauer gab, um im Actschlusse auf einem Kistchen sitzend, die indischen Zeitungen liest, den drolligen Einfall, beyem Aufzug zur Abdankung sitzen zu bleiben, und die Anonce auf den folgenden Tag wie eine Neuigkeit aus der Zeitung vorzulesen. Das Publikum nahm diesen Scherz mit Wohlgefallen auf“ (7. Oktober 1826, Nr. 120). In einem anderen Lustspiel, in *Das öffentliche Geheimnis*, gefiel er in der Rolle eines „geschwätzigten, albernen Bedienten“, die er „mit launiger Beweglichkeit und glücklichem Humor“ spielte (2. Dezember 1826, Nr. 144). Mit keinem Wort hingegen wird Nestroy im letzten Korrespondentenbericht der *Wiener Theaterzeitung* für das Jahr 1826 erwähnt (23. Dezember 1826, Nr. 153, S. 623).

Das Ständische Schauspielhaus dürfte in der Zeit Ende 1826 von einer gewissen Unruhe erfasst worden sein, weswegen sich die Direktion wohl veranlasst sah, im *Aufmerksamen* eine Klarstellung betreffend Abwanderungsgelüste einiger Mitglieder des Hauses zu lancieren.

Da sich das Gerede verbreitet, daß mehrere vorzügliche Mitglieder des Schauspiels diese Bühne verlassen würden, so wird das verehrte Publikum auf das Bestimmteste versichert, daß in Folge fortbestehender oder erneuter Contracte kein Mitglied diese Bühne verlassen wird, sondern die Direktion vielmehr darauf bedacht ist, sowohl die Oper möglichst zu vervollständigen, als auch das Schauspiel in seinem guten Stande zu erhalten. (*Der Aufmerksame*, 4. November 1826, Nr. 132)

Ob auch Nestroy Gegenstand dieser Abgangsgerüchte war, lässt sich nicht sagen.

Im folgenden Jahr 1827 war Nestroy weiterhin unermüdlich im Einsatz, immer weniger in Gesangsrollen, dafür verstärkt im Sprechtheater und dort hauptsächlich – das war freilich auch durch den Spielplan bedingt – im Komödienfach. Stets waren neue Rollen einzustudieren, sein Repertoire erweiterte sich dabei beträchtlich. Insgesamt kamen über 200 Bühnenauftritte zusammen. Nestroy war zweifelsohne ein höchst verlässliches Ensemblemitglied, gar eine Stütze des laufenden Betriebes. Stöger konnte eigentlich nur zufrieden mit ihm sein. *Der Aufmerksame* nahm von Nestroys Auftritten zuweilen Notiz. Für die Gestaltung der Rolle des Fortunatus Wurzel in Raimunds Zauber-

spiel *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* – ab dem 15. Februar 1827 spielte er den Wurzel mehrmals hintereinander – fand man sogar wohlwollende Worte. Der Kritiker verwies ausdrücklich auf Nestroys selbstbewusste, eigenständige Aneignung der Rolle, nicht entgangen ist ihm zudem dessen schonungsloser, desillusionierender Witz bzw. beißender Spott. „Hr. Nestroy hat als Millionär eine gute, aber besonders als Aschenmann eine treffliche Darstellung geliefert und diesen Theil der Rolle in seinem Geiste und seiner kalten Ironie mit lobenswerther Einsicht aufgefaßt“ (24. Februar 1827, Nr. 24). Lob gab es auch noch für weitere Darbietungen. „Hr. Nestroy als Marquis sang und spielte mit Komik und Laune, und bewies sein Talent für die Komik in der italienischen Oper“ (24. November 1827, Nr. 141), hieß es einmal und ein anderes Mal, als er in einer Bearbeitung einer Rossini-Oper den Komponisten selbst verkörperte, wurde geäußert: „Hr. Nestroy, welcher den italienischen Operndichter in gebrochen Deutsch gab, stattete seine Rolle mit Komik und Laune aus“ (7. Dezember 1827, Nr. 147).²³

Nestroy scheint also als Darsteller zunehmend eine eigene Statur ausgebildet zu haben. Als Opernbassist war er zwar weiterhin im Einsatz, aber er reüssierte darin offenkundig nicht, dafür entwickelte er andere Qualitäten. Über den Wechsel Nestroys ins Lustspielfach ist einiges gemutmaßt worden. Den besten Beweis, dass er sich zunehmend als Komiker begriff, meinte man, habe er jedoch mit seinem ersten Stück geliefert, indem er sich die komische Hauptrolle selber auf den Leib schrieb. Wie auch immer – zweifellos wurde Nestroy in zunehmendem Maße im komischen Genre eingesetzt, sein Spiel darin gefiel nicht immer, die Kritiken fielen aber überwiegend positiv aus. Das mochte nicht ganz ohne Wirkung auf den seinen Weg noch suchenden Jungdarsteller gewesen sein. Vermutlich begann er selber erst seine Stärken zu entdecken und fand sich dann ganz pragmatisch mit dem Genrewechsel ab. Der Abschied vom Opernfach war zu diesem Zeitpunkt gegen Ende der 1820er Jahre auch noch nicht endgültig entschieden.

Noch in der ersten Hälfte des Jahres 1827 sah sich Nestroy mit erheblichen privaten Wirrnissen konfrontiert. Ins Leben seiner Frau Wilhelmine musste in diesen Monaten ein anderer Mann getreten sein. In einer späteren, aus dem Jahre 1842 stammenden Erklärung bekannte sie ein, dass sie einst wegen „eines mit einem damahls in Grätz sich befindlichen Grafen Batthyany unterhaltenen Liebesverhältnisses wegen entwichen“ sei (*Dokumente*, S. 89). Tatsächlich waren zu dieser Zeit in Graz Batthyánys ansässig, ein Adalbert, so hieß Wilhelmines rätselhafter Geliebter mit Vornamen, jedoch ist nicht nachweisbar. Jedenfalls blieb Nestroy mit seinem Sohn Gustav zurück. Man fragt sich, wie er bei dem gewaltigen Auftrittspensum mit der neuen Situation zurechtkam? Lange allerdings dauerte seine neue Lebenslage nicht und er fand mit Marie Weiler nicht nur einen Mutterersatz für seinen Sohn, sondern auch

23 Weitere Erwähnungen noch am 21. Juli 1827 (Nr. 87) und am 11. August 1827 (Nr. 96).

eine Gefährtin fürs Leben. Marie Weiler stammte wie Nestroy aus Wien, über ihre Familie hatte sie erwiesenermaßen eine Affinität zur Kunst (*Dokumente*, S. 46, und *Sämtliche Briefe*, S. 315 f.). Die Bekanntschaft mit der beinahe ein Jahrzehnt jüngeren Sängerin wird Nestroy vermutlich spätestens in der zweiten Hälfte des Jahres 1827 gemacht haben. Zu diesem Zeitpunkt dürfte Marie Weiler schon eine Gesangsausbildung am Grazer Musikverein begonnen haben. *Der Aufmerksame* (8. Jänner 1828, Nr. 4) nannte sie in einem Bericht anlässlich ihres Grazer Bühnendebüts eine Schülerin der Marianne Czeka von Auerhammer, die ab dem Unterrichtsjahr 1827/28 an dem nämlichen Institut lehrte. Spätestens ab Jänner 1828 war sie dann am Ständischen Schauspielhaus unter Vertrag. Erstmals auf der Bühne stand Marie Weiler am 11. Jänner, sie sang die Ninette in *Die diebische Elster*, in der übrigens auch Nestroy auftrat. Von einer näheren Verbindung zu diesem Zeitpunkt ist wohl auszugehen, immerhin führte Nestroy vom ersten Auftritt Weilers an Buch über ihre Rollen.²⁴ Weilers Debüt wurde im *Aufmerksamen* (19. Jänner 1828, Nr. 9) recht ausführlich und beifällig kommentiert:

Dlle. Weiler hat eine angenehme Gestalt für die Bühne, eine reine Stimme und eine richtige Intonation. Ihr Vortrag zeugt von der guten Schule, die sie empfängt. Das Publikum, welches sie mit ehrender Aufmunterung grüßte, zollte ihrer niedlich vorgetragenen Cavatine den lebhaftesten Beyfall. Sprache und Spiel beurkunden ebenfalls einen guten Unterricht. Das Duett mit Pipo, wo Mad. La Roche ihre Stimme zum schmelzenden Einklang mit ihr zu beherrschen wusste, gehört zu den ausgezeichneten Nummern des zweiten Actes. Dlle. Weiler hat sich durch ihr erstes Auftreten dem Publikum und der Kunstwelt vortheilhaft empfohlen.

Ebenso günstig fällt das Urteil über die Gesangsnovizin in einem Bericht der *Wiener Theaterzeitung* (19. April 1828, Nr. 48, S. 192) aus, der anonyme Schreiber ist sichtlich derselbe, der den Debütbericht im *Aufmerksamen* verfasste.²⁵ Einige Wochen später indes findet abermals in der *Wiener Theaterzeitung* (27. Mai 1828, S. 255) ein deutlich reservierter Kritiker das Lob des „Ritter[s], ohne Nahmen“, wie er den Schreiber der April-Eloge titulierte, doch etwas dick aufgetragen. Zwar sei an Weilers bislang gesungenen Partien nicht viel auszusetzen gewesen, an ihrer aktuellen Rolle als Fiorella in der gleichnamigen komischen Oper gäbe es aber schon einiges zu bemängeln. Im gönnerhaften Ton heißt es abschließend noch: „wird diese noch jugendliche Sängerin sich größere Lebhaftigkeit und Deutlichkeit im Spiele wie im Gesang und in der Deklamation anzueignen streben, wird sie sich bemühen uns zu zeigen, daß sie auch immer fühlt und empfindet, was sie singt und was sie spricht, so werden

24 Wie für sich selbst legte Nestroy auch für Marie Weiler ein Rollenverzeichnis an. Siehe dazu *Dokumente*, S. 46–52.

25 Böhm (Anm. 19), S. 69, hielt es für möglich, dass Nestroy selber der Schreiber war. In dem Bericht wird Weiler als Nichte der k. k. Hofsängerin Laucher bezeichnet.

wir sie immer gerne einen Platz unter unsern Sängerinnen einnehmen sehen.“ – Dagegen wird im selben Artikel Nestroy für seine Rollengestaltung gelobt.

Auf Weiler wies *Der Aufmerksame* nur mehr ein einziges Mal im März desselben Jahres hin, als es eine Aufführung von Meyerbeers *Die Kreuzritter in Ägypten* in neuer Besetzung anzuzeigen galt (18. März 1828, Nr. 34). Während ihres Engagements gestaltete sie hauptsächlich kleinere Rollen, wie aus dem Rollenbuch, das Nestroy für sie bis zum November 1829 führte, hervorgeht, und sie kam bei weitem nicht in demselben Maße wie ihr Lebenspartner zum Einsatz. Weilers Talent wird für eine große Bühnenkarriere wohl nicht ausgereicht haben, hinzu kam die Obsorge für den Stiefsohn – der Einschätzung Böhms ist da gewiss beizupflichten.²⁶ Nestroy und Weiler standen öfters gemeinsam auf der Bühne, zeitweilig – vor allem ab dem Herbst 1829 – waren sie, wie die Rollenverzeichnisse verraten, kurzfristig aber an verschiedenen Einsatzorten (Graz bzw. Pressburg) tätig. Mit November 1829 enden Nestroys Aufzeichnungen der Rollen Marie Weilers, sie spielte da in Pressburg, ebenso wie Nestroy selber (*Dokumente*, S. 51 f. bzw. S. 504 ff.). Ihre Zelte in Graz dürften sie zu dieser Zeit schon abgebrochen haben, nur Nestroy selber kehrte im Herbst 1830 für knapp zwei Monate nochmals nach Graz zurück. Pressburg war nun bis zur Auflösung von Nestroys Vertrag mit Stöger der neue Wohnort, wobei bislang auch nichts über die näheren Lebensumstände dort herausgefunden werden konnte. Ihr erstes gemeinsames Kind, der Sohn Karl, kam erst im Oktober 1831 nach dem Ende beider Engagements an den Stöger'schen Bühnen in Wien zur Welt. Knapp zuvor war Nestroy an das zu diesem Zeitpunkt von Carl Carl geführte Theater an der Wien verpflichtet worden.

Das Jahr 1827 brachte für Nestroy zunächst also einmal einen Umbruch seiner privaten Lebensumstände mit sich, daneben eröffneten sich für ihn aber auch neue künstlerische Perspektiven. Ende des Jahres landete er gleichsam einen Doppelschlag. Am 15. Dezember kam zunächst sein erstes Stück zur Uraufführung, der Einakter *Der Zettelträger Papp* (*Stücke 1*), am Theaterzettel ausgewiesen mit: „Eine komische Kleinigkeit, verbunden mit einem beliebten Quodlibet, als scherzhafte Einleitung zu dieser Vorstellung nach Meisl, bearbeitet von J. Nestroy.“²⁷ Der Abend war eine Benefizvorstellung für Nestroys Schauspielerkollegen Ignaz Pusch, der ein gemischtes Programm zusammengestellt hatte.²⁸ Nestroys Erstling kam nochmals am folgenden Tag zur Aufführung, anschließend stand er nur mehr in unregelmäßigen Abständen am Spielplan. *Der Zettelträger Papp* fand in der Presse keine Erwähnung. Dennoch wurde dieser Abend für Nestroy bedeutsam. Für die an sich kleine Rolle des einäugigen Invaliden Sansquartier in der Posse *Zwölf Mädchen in Uniform*

26 Ebd.

27 Friedrich Walla verweist auf eine andere Quelle (*Stücke 1*, S. 398–401).

28 *Der Aufmerksame* (13. Dezember 1827, Nr. 149) stellt das dreiteilige Programm des Abends kurz vor. Von Nestroys Erstling heißt es: „Der Zettelträger Papp, eingerichtet von Hr. J. Nestroy, dem Publikum von Seite seines Witzes durch manchen guten Einfall vorthellhaft bekannt.“

von Louis Angely erzielte er nämlich einen durchschlagenden Erfolg. In der Originalversion ist das Stück eine drollige Farce, angesiedelt in einer desolaten Küstenfestung, deren Besatzung einzig aus einem alten invaliden Kommandeur und zwei ebenfalls gehandikapten Untergebenen, dem einäugigen Sansquartier und dem lahmen Bataille, besteht. Die skurrile Mannschaft bekommt Verstärkung durch einige wenige Soldaten, die sich indes als verkleidete Mädchen herausstellen. Allerlei Verwicklungen und Irrwitzigkeiten folgen. In der Grazer Adaption wurde einiges abgeändert, das Handlungsgerüst, wie damals allgemein üblich, aber beibehalten – das Spiel betonte hauptsächlich Slapstick und Situationskomik, wobei vor allem Nestroy den Sansquartier „trefflich und zur wahren Unterhaltung des Publikums gegeben“ habe (*Der Aufmerksame*, 22. Dezember 1827, Nr. 153). Nestroy gestaltete den Sansquartier in der gesamten Rollenzeichnung sichtlich als derangierte, kauzige, insgesamt hypergroteske Gestalt. In einer späteren Kritik zollt ihm der Grazer Theaterkorrespondent der *Wiener Theaterzeitung* (31. Mai 1828, Nr. 66, S. 263) dafür zunächst auch hohes Lob. Gerade den Sansquartier, schreibt er, spiele Nestroy, wie so manch andere bisherige Rolle auch, auf einzigartige Weise, deswegen ernte er mit seinem Spiel des „über jede Beschreibung komischen Sansquartier“ auch stets den Beifall des Publikums. Einschränkend wurde hinzugefügt, dass er indes „oft Charaktere karrikirt, welche dieses nicht erlauben, manchen zu freyhen Scherz sollte sich der wahre Künstler nie gestatten, auch wenn er dadurch die Gallerie zum Lachen reizt“. In den Folgejahren, ja, bis zum Ende seiner Bühnenkarriere spielte Nestroy die Rolle unzählige Male und erzielte damit häufig die größte Wirkung beim Publikum.

Im Jahr 1828 ging es für Nestroy in der gewohnten Weise weiter. Er trat in bisher schon gespielten Stücken auf, studierte fortwährend neue Rollen ein, war praktisch durchgehend im Einsatz, teils in Schauspielen, bevorzugt aber in Zauber- und Lustspielen, zwischendurch immer wieder einmal mit Gesangsrollen. Nach eigener Zählung stand er in diesem Jahr 238 Mal auf der Bühne (*Dokumente*, S. 495). In *Der Aufmerksame* (5. Jänner 1828, Nr. 3) fand Nestroy nur eingangs des Jahres Erwähnung, angekündigt wurde eine Benefizvorstellung für ihn selber, in Joseph Alois Gleichs komischem Zauberspiel *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche* spielte er die Titelrolle. Bemerkenswert ist, dass Nestroy im Vorbericht in Zusammenhang mit dem schon berühmten Ferdinand Raimund genannt wird: „Gleich Raimund in Wien ist hier Hr. Nestroy in der vielfältigen Verkleidungsrolle beschäftigt, und es ist für das Publikum ein eben so unterhaltender Abend als für Hrn. Nestroy ein zahlreicher Zuspruch als Beweis der Würdigung seiner Talente und Verdienste zu hoffen.“

Im Mai wird er wohl Nachricht von dem misslungenen Selbstmordversuch seines Vaters (*Dokumente*, S. 357) erhalten haben, nach Wien reiste er deswegen jedoch nicht.²⁹ Nur zwischen dem 24. Juni und dem 13. Juli des Jahres ist

29 Vgl. auch W. Edgar Yates, „Bin Dichter nur der Posse“: *Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie* (Quodlibet 11), Wien 2012, S. 31 f.

eine Auftrittspause ersichtlich, die nach einer Meldung in der *Wiener Theaterzeitung* (29. Juli 1828, Nr. 91, S. 363) durch Krankheit bedingt war.³⁰ Woran Nestroy kränkelte, ist nicht bekannt. Nach seiner Erholung aber spielte er, zäh, wie er offensichtlich war, in gewohnter Weise die Saison durch.

Knapp vor Jahresende, am 20. Dezember 1828, kam schließlich Nestroys erstes abendfüllendes Stück *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* als Benefizveranstaltung für den Autor zur Erstaufführung (*Stücke 1* und *Ergänzungen*). Am Theaterzettel wurde das „Zauberspiel mit Gesang, Maschinen und Flugwerken in 2 Aufzügen“ allerdings – wohl auf Veranlassung der Grazer Zensur – mit dem Titel *Des Wüstlings Radicalcour oder Die dreyßig Jahre der Verbannung* angekündigt. Nestroy bearbeitete eine französische Vorlage, die mehr als ein halbes Jahr vorher in einer anderen deutschsprachigen Version mit dem Titel *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Spielers* – Nestroy hatte eine Rolle übernommen – in Graz (und noch früher in Wien) schon zur Aufführung gelangt war. Das vermeintliche Besserungsstück spielt teils im Geisterreich, teils auf Erden. Im Mittelpunkt der Handlung steht Longinus, der missratene Sohn eines reichen Zauberers und „Besitzers vieler magischer Herrschaften“, gespielt von Nestroy selbst, der nach einem windungsreichen Lebensweg mehr oder weniger einsichtig von seinem Taugenichtsleben Abstand nimmt. Wahrhaft geläutert erscheint er am Ende jedenfalls nicht. Anders als andere zeitgenössische Autoren verfasste Nestroy, was doch erstaunlich ist, also kein übliches Besserungsstück – schon zu diesem Zeitpunkt seiner Autorenlaufbahn ist damit eine gewisse Eigenständigkeit ersichtlich. In der Folge wurde das Stück noch einige Male bis in den Spätwinter 1829 hinein gespielt. Nachdem Nestroy im März für mehrere Wochen nach Pressburg wechselte, kam es auch dort zur Aufführung. *Der Aufmerksame* nahm keine Notiz von der Aufführung, ebenso wenig wie von dem verschollenen Einakter *Der Einsyllbige oder Ein dummer Diener seines Herrn*, der am 16. Jänner 1829 ohnehin nur einmal gespielt wurde. *Des Wüstlings Radicalcour* besprach die *Wiener Theaterzeitung* (21. März 1829, Nr. 62, S. 253) wenigstens kurz, wobei das Urteil geteilt ausfiel. Die beachtliche Bühnenwirksamkeit wollte man diesem zweiten dramatischen Versuch Nestroys gleichwohl nicht absprechen, vor allem der Witz der Dialoge wird hervorgehoben. Den Provinztheatern des Landes wurde es gar als „Kassastück“ empfohlen. Tatsächlich verschwand das Stück nicht von der Bühne, in Graz und auch anderswo (in Klagenfurt und ebenso in Wien) wurde es immer wieder gespielt. Noch eine weitere Uraufführung eines Stückes Nestroys wäre anzumerken, die allerdings nicht in Graz, sondern in Wien über die Bühne ging. Während eines gut einmonatigen Gastspiels im Theater in der Josefstadt wurde am 18. August unter Mitwirkung des Stückeschreibers *Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind (Stücke 1)* uraufgeführt. Das zwiespältige Zauberspiel, in dem Nestroy nach kundiger Einschätzung seine unerquicklichen Eheerfahrungen verarbei-

30 Darauf wies schon Böhm (Anm. 19), S. 66 hin.

tete, kam in Graz nie auf die Bühne, dafür aber in Pressburg (29. Dezember 1829).

Im Jahr 1829 war Nestroy wie üblich im Volleinsatz. Mehrheitlich stand er nach wie vor in Graz auf der Bühne. Noch im Jänner übernahm er die Hauptrolle, den Rappelkopf, in Raimunds neuem Stück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und spielte sie sodann unzählige Male in diesem Jahr. Mitte März wechselte er nach Pressburg, kehrte Ende April wieder nach Graz zurück, um im Juli für eine Woche in Klagenfurt und im August für drei Wochen in Wien zu gastieren. Von Ende August bis Mitte Oktober war wieder Graz der Einsatzort, danach spielte er für den Rest des Jahres und weit in das Jahr 1830 hinein in Pressburg. Im *Aufmerksamen* wird Nestroy in diesem Jahr zweimal erwähnt. Am 30. April 1829 (Nr. 52) wird darauf hingewiesen, dass „zum Vortheile unsers beliebten Komikers und Sängers Hrn. Nestroy“ das Lustspiel *Der beste Ton* auf dem Programm stünde. Ein zweites Mal (29. August 1829, Nr. 104) findet er Erwähnung in Zusammenhang mit der Aufführung des Zauberspieles *Sylphide, das Seefräulein* der bekannten, früh verstorbenen Wiener Schauspielerin und Stückeschreiberin Therese Krones.

Im Jahr 1829 führte Nestroy, freiwillig oder nicht, also ein einigermaßen unstetes Pendlerleben. Er befand sich wohl in einer Um- oder Neuorientierungsphase. Beinahe drei volle Jahre war die Grazer Bühne – sieht man von wenigen kurzen Gastauftritten anderswo ab – sein alleiniger Auftrittsort. Spätestens in Graz hatte er sich als Schauspieler vollends professionalisiert und war vielseitig einsetzbar. Im komischen Fach indes kristallisierte sich immer stärker sein besonderes Talent heraus, dort reüssierte er auch – die lokale Kritik versah ihn bevorzugt mit dem Epitheton „unser beliebter Komiker“. In Graz wollte Nestroy aber sichtlich nicht alt werden, das Karriereziel wird letztlich wohl eine Bühne in der Heimatstadt und Theatermetropole Wien gewesen sein. Nestroy drängte es aber auch zum eigenen Schreiben. Die Theaterpraxis war ihm mittlerweile gewiss geläufig, ebenso wusste er auch schon um die spezifischen Unterhaltungsbedürfnisse des Theaterpublikums. Nestroy war ein Theaterpraktiker reinsten Wassers, er lieferte einerseits, was gewünscht wurde, beging aber andererseits doch keinen Verrat an seinem satirischen und gesellschaftskritischen Talent. Er bediente sich von Anfang an auch ungeniert an allen möglichen Vorlagen, drückte ihnen aber seine eigene Handschrift auf. Schon in den ersten Stücken zeigen sich als unverkennbare Stärken grotesker, sarkastischer Sprachwitz und ein ganz und gar antiidealistischer Blick auf die gesellschaftlichen, sozialen Weltumstände und vorzugsweise auf menschliche Schwächen. Einmal versuchte er sich in der hohen Theaterkunst – das romantisch-historische Schauspiel *Prinz Friedrich (Nachträge 1)* entstand wohl in der Graz-Pressburger Zeit, verblieb aber lange in Nestroys Schublade. Erst 1841 wurde das hehre Werk (mit anderem Titel) aufgeführt, allerdings mit wenig Erfolg. Die zeitgenössische Kritik wollte Nestroy offensichtlich nur als trefflichen Possendichter

ABONNEMENT SUSPENDU.

Freitag den 16. Jänner 1829

wird in dem ständischen Schauspielhause
zur Einnahme des Schauspielers Carl Kindler
zum ersten Male aufgeführt:

Herr von Chavigny, der Held des Zufall's.

Neues Lustspiel in zwey Aufzügen. — Nach Escribe und Delavigne.

Personen:

Der Großherzog	Dr. Bergmann.	Chevalier Chavigny	Carl Kindler.
Prinz Andolby, sein Neffe	Dr. Fischer.	Herr von Rheinfeld, Secretär des Prinzen	Dr. Nestroy.
Marquise Aureille	M. Veron.	Herrmann, Bedienter der Marquise	Dr. Demmer W.
Graf Moreau, Castilianischer Gesandter	Dr. Kren.	Herrn aus dem Jagdschloß	
Comtesse Isabelle, seine Tochter	Die. Müller.	Jäger. Plaqueus.	
Baron Salbort, weiphälischer Gesandter	Dr. Kott.	Dienerchaft auf dem Hofballe.	

Die Handlung spielt in einem deutschen Fürstenthume. Im ersten Acte auf dem Landhause der Marquise; im zweyten Acte in dem Pallaste der Residenz am Abend eines Hofballes.

Vorher wird zum ersten Male aufgeführt:

Der Einsylbige, oder: Ein dummer Diener seines Herrn.

Schwank in einem Aufzuge von Johann Nestroy.

Personen:

Kitty Kipfelton, eine reiche Miß	Mad. Ziegler.	Carl Maria Siegelwachs, sein Kammerdiener	Dr. Nestroy.
Claire Beigl, ihre alte Kammerjungfer	Mad. Liebich.	Ein alter Bedienter der Miß Kipfelton	Dr. Kott.
Sir Gemelschmann, ein reicher Particulier aus London	Dr. Weislinger.	Die Handlung spielt in einer großen Stadt in Deutschland, im Jahre 1829.	

Hierauf folgt zum ersten Male:

Die Jugendfreundinn, oder: Liebhaber und Geliebte in einer Person.

Neues Lustspiel in einem Aufzuge, von Franz von Kriehardt. — Aufgeführt auf dem k. k. Hofburgtheater.

Personen:

Carl Baron von Strahl	Carl Kindler.	Angelika von Dorn	Mad. Fischer.
Wilhelmine, seine Gattin	Die. Müller.	Ein Bedienter	Dr. Bodm.
Enrad Baron von Strahl	Dr. Fischer.		

Sobal Verehrteste!

Nicht gläubender glaube ich die tiefe Ehrfurcht, welche mich für Sie erfüllt, an den Tag legen zu können, als durch die Darbringung eines Lustspiels der feinsten und geistreichsten Art. Erwähnung sowohl als Aufführung überwiegen sich an Witz und interessanter Verbindungen, und anerkannte Richter haben diesen genialen Werke die Meisterhaftigkeit zuerkannt. Durch beiderlei Gefälligkeit eines Verehrers und Freundes d. jetzigen Theaters in den Besitz der deutschen Bearbeitung gesetzt, wird es mir höchst glücklich gelingen, Ihre Zufriedenheit — dieses einzige Ziel meines Wunsches in eben dem Grade, als in meinen früheren Werke-Vorstellungen zu erreichen. Eben so dürfte das Beispiel: Der Einsylbige, von dem Verfasser ein der fahrenden Masse geweiht, seine Absicht nicht unerfüllt lassen.

Kriehardt's Lustspiel empfiehlt sich wohl dadurch am besten, daß es ein Lieblingsstück des Wiener Hoftheaters ist und seit Jahren sich vieler Wiederholungen erfreut. Nehmen Sie mit gewohnter Huld die Bitten auf, und erlauben Sie mir, Sie um die Fortdauer jener glüklichen Gesinnungen zu bitten, die mich bisher so glücklich machten, und welche ich mit dem thätigen Streben zu verdienen bemüht seyn werde.

Carl Kindler.

Billette zu den Spectiphen sind am Tage der Vorstellung von 9 bis 12 Uhr Vormittags in der Theatergarderobe, und Abends an der Cassé zu haben.

Duends, Garnisons- und Freybillette sind unanständig.

Anfang um halb 7, Ende nach 9 Uhr.

Theaterzettel zum verschollenen Stück *Der Einsylbige, oder: Ein dummer Diener seines Herrn*

anerkennen, mahnte ihn nachgerade bei seinen gattungsspezifischen Leisten zu bleiben.

Die Zeit Nestroys in Graz ging schließlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1830 zu Ende. Das erste Halbjahr war er in Pressburg eingesetzt, Ende August kam er – ohne seine Gefährtin Weiler, die in Pressburg verblieb – dann für die restlichen Monate des Jahres nochmals nach Graz zurück. *Der Aufmerksame* (18. September 1830, Nr. 112) zeigte seine Rückkehr auch an, in einer kurzen Notiz wurde noch davon gesprochen, dass eine Reihe von Schauspielern gleichsam zur Verstärkung herbeigeht wurde. Insgesamt trat er 72 Mal auf, in vielen schon gespielten, aber doch auch in einigen neuen Rollen. Von den eigenen Stücken kam – am 26. November – allein der *Zettelträger Papp* zur Wiederaufführung. Zuvor hatte er am 7. September noch einen gemischten Abend unter dem Titel *Magische Eilwagen-Reise durch die Comödienwelt* zusammengestellt.³¹ Zum letzten Male als Ensemblemitglied trat Nestroy am 21. Dezember vor das Grazer Publikum, mit einer Rolle in dem Zauberspiel *Finette Aschenbrödel oder Rose und Schub*. Als am 27. des Monats ein Stück, in dem Nestroy zuvor mitgewirkt hatte, auf dem Programm stand (es war *Ein Tag vor Weihnacht*), hatte seine Rolle schon ein Kollege übernommen.

Der Abschied von Graz wird schmerzlos gewesen sein. Seine Vertragspflichten gegenüber Stöger erfüllte er weiterhin, jedoch in Pressburg – was jedenfalls den Vorteil hatte, dass es Wien erheblich näher lag als Graz. Dass Nestroy an ein Neuengagement dachte, beweist seine Bewerbung am Hoftheater in Stuttgart, die aber erfolglos blieb (*Sämtliche Briefe*, S. 6 f.). Auch der Versuch, in Wien bei Direktor Carl Carl zumindest mit Gastauftritten unterzukommen, zerschlug sich zu diesem Zeitpunkt noch – erst im Spätsommer, nach einem kurzen Intermezzo am Lemberger Theater, wurde er von Carl am Theater an der Wien, der größten der Wiener Vorstadtbühnen, unter Vertrag genommen. Nach Anfangsschwierigkeiten etablierte sich Nestroy allmählich doch in seiner Heimatstadt als Schauspieler und Autor, seinen Durchbruch hatte er dann 1833 mit dem *Lumpacivagabundus* – der Rest ist Theatergeschichte.

³¹ Zum Text und generell zu Nestroys ‚Dramatischen Quodlibets‘ siehe *Stücke* 2, S. 453–495.

Johann Sonnleitner

Possen am Wiener Burgtheater in den 1780er Jahren

Seit Elfriede Jelineks Posse mit Gesang *Burgtheater* (1985) hat man gelernt, das symbolträchtige Nationalheiligtum des deutschen Bildungstheaters mit einer ästhetisch meist gering geachteten theatralen Form zusammen zu denken, hinter der eine spezifische Tradition, die über den hartnäckigen Großmeister dieser Form, nämlich Johann Nestroy – auf dessen satirische Theaterpraxis sich ja Jelinek vielfach berufen hat –, bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreicht und von Josef Felix Kurz, Philipp Hafner, Franz von Heufeld und auch Cornelius von Ayrenhoff literarisiert, d. h. unter staatlichem und aufklärerischem Druck aus der Praxis des extemporierten Theaters herausgeführt wurde. Nach fast einem Jahrzehnt ökonomischer Krisen im Umfeld der Wiener Theaterdebatte bekommt das deutsche Sprechtheater staatliche Unterstützung, Zensur und die Form des regelmäßigen Dramas gleichsam verordnet und als definitive Spielstätte 1776 das Burgtheater zugewiesen. In den frühen 1780er Jahren setzt die Gründung der Vorstadttheater ein, und es soll in der Folge der Frage nachgegangen werden, wie diese neuen Bühnengebote aus der Vorstadt sich zumindest temporär auf den Spielplan des Burgtheaters ausgewirkt haben. Nun liegt man sicher nicht falsch, wenn man vergrößern diesen Spielstätten mit unterschiedlichem Sozialprestige die Dominanz spezifischer Formen zuordnet, im Komödienfach dominieren am Burgtheater das sogenannte ‚feinere Lustspiel‘ und das bürgerliche Rührstück, während man in der Vorstadt die angeblich ästhetisch erledigte Form der Posse und Burleske wieder aufleben lässt.¹ Es ist nun aber zu vermuten, dass das Burgtheater sich zumindest fallweise dazu herbeiließ, vor allem dem Theater in der Leopoldstadt im Possengenre Konkurrenz zu machen. Diese Hypothese soll anhand dreier höchst unterschiedlicher Autoren, nämlich Franz von Heufeld (1731–1795), Friedrich Ludwig Schröder (1764–1816) und Ferdinand Eberl (1762–1805) validiert werden.

Im Rahmen meiner Ausgabe der Lustspiele Franz von Heufelds drängte sich bei der Kommentierung des *Doktor Guldenschnitt*,² der im Jänner 1782 nur einmal am Burgtheater aufgeführt wurde, die Frage auf, weshalb sich Heufeld

1 Vgl. Johann Sonnleitner, ‚Die Wiener Posse. Begriff und Wirkungsästhetik um 1770‘, in: *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 28 (2014). S. 137–150. – Ders., ‚Die Wiener Posse. Eine Skizze 1750–1860‘, in: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivialliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Anne Feler, Raymond Heitz und Gérard Laudin, Würzburg 2015 (in Druck).

2 [Franz von Heufeld]: *Doktor Guldenschnitt*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, Wien 1781, in: Franz von Heufeld, *Lustspiele*, hg. von Johann Sonnleitner, Wien 2014, S. 365–458.

nach achtjähriger Abstinenz dazu herbeiließ, nochmals zur Feder zu greifen. In dieser Komödie greift er geradezu provokant die Possenstruktur auf; das Stück vermittelt den Eindruck, für das Kärntnertor-Ensemble der sechziger Jahre geschrieben zu sein, und wird nach der Uraufführung wieder abgesetzt, ein offensichtlicher Misserfolg beim Publikum.³

Doktor Guldenschnitt, ein geldgieriger und gewissenloser Arzt, kümmert sich vorzüglich um besonders betuchte Patienten, deren Heilung er absichtsvoll in die Länge zieht, um ordentliche Honorare einzustreichen. Weniger zahlungskräftigen Patienten sagt er grundsätzlich ab. Zugleich streicht er Prozente für seine kostspieligen Honorare beim verbündeten, ebenso schurkischen Apotheker ein, der in diese gefährlichen und mörderischen Praktiken eingeweiht ist.

Herr Schernburg, ein etwas skurriler älterer Herr leidet seit Monaten an Podagra. Seine Frau vertraut blindlings den ruinösen Heilkünsten Guldenschnitts und nötigt auch ihre drei Kinder, die sich ja bester Gesundheit erfreuen, sich prophylaktisch den dubiosen Kuren des Doktors zu unterziehen. Der ältere Sohn Karl fügt sich den mütterlichen Anordnungen nicht und muss das Haus verlassen. Auch der jüngere Sohn Christoph soll ständig irgendwelche unnützen Präparate einnehmen und hat eine Heidenangst vor dem Arzt. Lediglich die Tochter Luise und das Stubenmädchen Lisette erwehren sich der Zumutungen des Arztes, dem im Wachdokter Ehrenpreis ein gefährlicher Gegner erwächst. Diesem gelingt es, die betrügerischen Machenschaften Guldenschnitts aufzudecken, den Sohn Karl mit seiner Familie auszusöhnen und die Hand Luisens zu erlangen. Guldenschnitt wird das Versprechen abgenötigt, sich in Hinkunft als anständiger Mediziner zu betragen.

Aus dieser kurzen Handlungsskizze wird aber noch nicht deutlich, worin das Possenhafte des Stückes besteht: Es rekurriert deutlich auf das Typenarsenal der europäischen Komödie, das raffinierte Stubenmädchen verhilft der Tochter des Hauses Luise dazu, sich gegen den Willen der dominanten Mutter mit dem jungen Ehrenpreis zu verbinden. Der Hausherr wiederum, ein hypochondrischer Pantoffelheld im Rollstuhl, macht der Lisette erotische Avancen; da gibt es betrügerische Apotheker und betrunkene Kutscher, die im Wiener Dialekt nicht immer Zitables von sich geben, da gibt es faule verschlafene Bediente und nicht zuletzt Christoph, der der Rolle des Bernardon nachgebildet scheint. Man hat also phasenweise den Eindruck, sich im erfolgreichen Extempore-Ensemble des Kärntnertortheaters der frühen 1760er Jahre zu befinden. Auch an ausgeklügelter Situationskomik fehlt es nicht, da wird Himbeerwasser mit starker Arznei verwechselt, da bleibt ein fatales Requisit liegen, das den geldgierigen und skrupellosen Arzt überführt. Dieses ‚Lustspiel‘ entfernt sich weit vom Modell identifikationsstiftender Rührung, wenn man vom etwas farblosen Liebespaar absieht.

Zur Frage, weshalb das Stück die Uraufführung am Burgtheater nicht über-

3 Rezensionen zum Stück ebd., S. 484.

dauerte, gibt es in den Rezensionen verschiedene Mutmaßungen, angeblich sei es auf Betreiben eines berühmten Arztes, der sich in seiner beruflichen Ehre verletzt fühlte, abgesetzt worden, aber das scheint keineswegs plausibel, denn wenige Jahre später folgen weitere Aufführungen in Linz und in der Leopoldstadt. Möglicherweise hat das Stück mit seinen forciert burlesken Momenten den ästhetischen Erwartungen des Burgtheaterpublikums nicht mehr entsprochen oder es ist auch von den Schauspielern torpediert worden.

Friedrich Ludwig Schröders nur dreimal aufgeführte Posse in einem Aufzug *Weder einer noch der andere*⁴ (1783) soll hier nur kurz gestreift werden, im Burgtheaterspielplan der 1780er Jahre ist es das einzige Stück, das (zu Recht) dezidiert als Posse ausgewiesen wird. Es gelangt im Sommer 1789 auch in Hamburg zur Aufführung, allerdings mit der Genrebezeichnung ‚Lustspiel‘.⁵ Die etwas schlampig konstruierte Handlung, die mit neun Figuren auskommt, spielt in einer bürgerlichen Familie: die Eltern versprechen – ohne sich untereinander zu verständigen – ihre einzige Tochter Josepha, die einen Herrn Mannstein liebt, zwei verschiedenen Männern, die wiederum miteinander verwandt sind. Mit diesen beiden Herren namens Sturm und Rand besteht jeweils eine mündliche Vereinbarung, ein sogenannter Reukauf, der saftige Pönalezahlungen vorsieht, sollte die jeweilige Verbindung nicht in die Realität umgesetzt werden. Aus diesem Dilemma hilft nun der Bediente Mannsteins namens Paul, der – ziemlich unglaublich – in alle möglichen Rollen schlüpft und es dahin bringt, dass die beiden Präkandidaten von ihren Ansprüchen Abstand nehmen. Josepha bekommt am Ende natürlich ihren Liebhaber, die entzweiten Eltern sind wieder ausgesöhnt und alle glücklich. Dieser Verwechslungskomödie fehlt jegliche überzeugende Motivierung, jegliche überzeugende Verstellungskunst, sodass sich der Zuschauer wohl fragen muss, ob sich auf der Bühne nur beschränkte Tölpel bewegen. Schröder bedient sich zwar äußerlich des Possenschemas, vermag es aber kaum mit Leben zu erfüllen, er liefert zumindest einen weiteren wertvollen, wenn auch nur numerischen Beleg für die fallweisen ästhetischen Transgressionen des Burgtheaters.

Auf der Homepage des von Beatrix Müller-Kampel geleiteten Grazer Forschungsprojektes zum Vorstadttheater ist eine detaillierte Biographie Ferdinand Eberls nachzulesen,⁶ die den bisherigen Forschungsstand resümiert. Die wichtigste Arbeit zu Eberl ist die Dissertation von Wolfgang Mika⁷ aus dem Jahre 1967. Der Einschätzung der Grazer Forscherinnen kann man sich nur anschließen, wenn sie festhalten: „Ohne zu übertreiben, kann Ferdinand Eberl den am wenigsten beachteten und erforschten Theaterdichtern des 18. Jahr-

4 Friedrich Ludwig Schröder, *Weder einer noch der andere. Posse in einem Aufzug*, Wien 1783.

5 *Annalen des Theaters* (Berlin) 1788, 1. Heft, S. 78.

6 http://lithes.uni-graz.at/maezene-pdfs/bio_eberl.pdf

7 Wolfgang Mika, *Dramaturgische Strukturprotokolle durchgeführt am Werk des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Eberl (1762–1805)*, Diss. (masch.) Universität Wien 1967.

hundreds zugeordnet werden. Ein einziges Detail seiner Lebensgeschichte überstrahlt die Existenz des Lokaldramatikers bis heute: seine Empfänglichkeit für kriminelle Entgleisungen.“ Eberls Name fehlt in Constant von Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Österreich* ebenso wie in *Killys Literaturlexikon* und einschlägigen Theaterlexika und soll daher kurz vorgestellt werden.

Ferdinand Eberl wurde 1762 in Wien geboren, entstammte einer wohlhabenden Bäckerfamilie, über seine Schulbildung ist nichts bekannt, aber sicher ist, dass er über vorzügliche Kenntnisse des Italienischen verfügte. Er kannte die europäische Theaterliteratur und -poetik sehr gut, befasste sich auch kritisch mit der zeitgenössischen Dramatik des Sturm und Drang, wie aus seinem ersten Stück *Der Dichterling oder: Solche Insekten gibt's die Menge*⁸ hervorgeht. Ohne Verfasserangabe gedruckt, wurde es mit einigem Erfolg auf dem Burgtheater 1781 uraufgeführt, in den Kritiken massiv angegriffen und ebenso heftig verteidigt. Diese satirische Posse – so möchte ich sie bezeichnen – hat zwei Stoßrichtungen: einerseits attackiert sie die Dramenästhetik des Sturm und Drang, andererseits knöpft sie sich die modischen Broschüren- und Wochenblattschreiber vor, die ja im josephinischen Jahrzehnt 1780 bis 1790 besondere Konjunktur hatten. Auf Eberls zweites Stück *Das listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten*,⁹ das 1784 erscheint, gehe ich weiter unten näher ein.

1786 wird das Singspiel *Betrug durch Aberglauben*¹⁰ mit der Komposition von Karl Ditters Edlen von Dittersdorf auf dem Kärntnertortheater mit großem Erfolg gegeben. Eberl hat auch berühmte Opernlibretti ins Deutsche übersetzt, von Lorenzo da Ponte *Una cosa rara* (1787, Musik von Vicente Martín Y Soler), das 121-mal aufgeführt wurde, und dessen *Der Baum der Diana* (1788, Musik ebenfalls von Martin Y Soler), das es immerhin auf 80 Aufführungen brachte. Dass Karl Marinelli in der Leopoldstadt mit derartigem Erfolg Opern aufführte, wurde in mehreren Broschüren heftig kritisiert, worauf Eberl wohl im Auftrag seines Prinzipals mehrfach ebenso harsch erwiderte. Eberl liefert für das Theater in der Leopoldstadt drei Jahre lang in erster Linie Possen, die zwar im Einzelnen nicht sonderlich erfolgreich sind, aber aufgrund der Produktionsfülle z. B. 1788 ein Drittel der Vorstellungen ausmachen. 1790 gibt Eberl in zwei Bänden seine *Theaterstücke* heraus, denen er als Einleitung *Gedanken über die Posse*¹¹ vorausschickt. Er ist meiner Kenntnis nach der erste österreichische Komödiendichter, der theoretische und poetologische Überlegungen zur Posse anstellt, die er mit der deklarierten Absicht einleitet, dieses

8 [Ferdinand Eberl], *Der Dichterling oder: Solche Insekten gibt's die Menge. Ein Original-Lustspiel in einem Aufzug*, Wien 1781.

9 [Ferdinand Eberl], *Das listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten. Ein Original-Lustspiel in drey Aufzügen vom Verfasser des Dichterlings*, Wien 1784.

10 Ferdinand Eberl, *Betrug durch Aberglauben. Ein komisches Singspiel in zwei Aufzügen*. Die Musik dazu ist von Herrn Karl Ditters Edlen von Dittersdorf [1786].

11 In: *Ferdinand Eberls Theaterstücke*, 1. Bd., Grätz 1790. Vgl. Sonnleitner, Wiener Posse (wie Anm. 1), S. 11 f.

verachtete Genre aufzuwerten. Adolf Bäuerle wird ihm darin 1806, allerdings weit umfangreicher, folgen.

Nach den publizistischen Auseinandersetzungen um *Das listige Stubenmädchen*, das 1789 auch in der Leopoldstadt aufgeführt wird, trennt sich Marinelli wohl nicht ganz freiwillig von seinem Hausdichter, möglicherweise wurde von Seiten der Zensur und der Polizei Druck ausgeübt. Eberl arbeitet in der Folge vorwiegend für das Josephstädter Theater, auf dem 1791 das Schauspiel *Die Negotianten* gespielt wird, 1794 gelangen ebenda seine Eipeldauerstücke *Der Vetter von Eipeldau* (die Fortsetzungen haben die Zusätze: *bei seiner Frau Mahm* und *am Hofe*) zur Vorstellung. Die vorzügliche einaktige Posse *Der Tode und seine Hausfreunde*, im November 1792 auf dem Landstraßer Theater aufgeführt, erscheint 1793.

Diese doch einigermaßen erfolgreiche Karriere als Wiener Bühnendichter und begabter Übersetzer ist überschattet von häufigen Pfändungen, von Zwangsrekrutierung und Arrest, in dem Eberl – offensichtlich komplett verarmt – 1805 stirbt. Er dürfte nicht die Gabe besessen haben, mit Geld umgehen zu können, möglicherweise ist ihm auch das Glücksspiel immer wieder zum Verhängnis geworden. Für die Behörden war er zumindest ein übel beleumdetes Subjekt, ich habe im Zuge meiner Recherchen auch Ankündigungen seines Privatkonkurses im Jahre 1797 gefunden:

Von dem Magistrate der k. k. Haupt- und Residenzstadt Wien wird hiermit bekannt gemacht: Es sey von dem Gerichte in die Eröffnung eines Konkurses über das gesammte im Lande Nieder-Oesterreich unter der Enns befindliche beweg- und unbewegliche Vermögen des Ferdinand Eberl, in der Josephstadt Nr. 97 wohnhaft, gewilliget worden. Daher wird jederman, der an erstgedacht- Verschuldeten eine Forderung zu stellen berechtigt zu seyn glaubt, anmit erinnert, bis 7 September d. J. die Anmeldung seiner Forderung in Gestalt einer förmlichen Klage wider den Hrn. Dr. Rudolph, als Vertreter der diesfälligen Konkursmasse, bey dem Magistrate alsogewiß einzureichen, und in dieser nicht nur die Richtigkeit dieser Forderung, sondern auch das Recht, Kraft dessen er in diese oder jene Klasse gesetzt zu werden verlangte, zu erweisen; als im widrigen nach Verfließung des erst bestimmten Tages Niemand mehr wird angehört werden, und jene, die ihre Forderung bis dahin nicht angemeldet haben, in Rücksicht des gesammten im Lande Ni. Oest. unter der Enns befindlichen Vermögens des Eingangs gedachten Verschuldeten, ohne Ausnahme, auch dann abgewiesen seyn sollen, wenn ihnen wirklich ein Kompensationsrecht gebührete, oder wenn sie auch ein eigenthümliches Gut von der Masse zu fordern hätten, oder wenn auch ihre Forderung auf einliegendes Gut des Verschuldeten vorgemerkt wäre, also, daß derley Gläubiger vielmehr, wenn sie etwa in die Masse schuldig seyn sollten, die Schuld ungehindert des Kompensations-Eigenthums-

oder Pfandrechts, das ihnen sonst zu statten gekommen wäre, abzutragen verhalten werden würden.¹²

Dazu kommt noch der Skandal um *Das listige Stubenmädchen*, der ihm angelastet und auch später immer wieder von der Zensur vorgehalten wurde, wie in Carl Glossys *Zur Geschichte der Theater Wiens I*, die wichtige Exzerpte der Zensurakten bietet, nachzulesen ist:

Dieses Stück ist eine verdeckte Speise; anstößige Charaktere und Handlungen werden mit Worten, die die Ehrbarkeit lügen, übertüncht, damit der Zensur Staub in die Augen geworfen werde. Die äußeren Worte sind also mit den Handlungen, die so viel möglich ins Dunkle gesetzt werden wollen, im Widerspruch. Alles spricht äußerlich vom Heiraten und die Debauche haust hinter dem Vorhange [...] Der Verfasser dieses Stückes ist der bekannte Eberl, der nämliche, in dessen Stücke ‚Das listige Stubenmädchen‘ betitelt, auf dem Marinellischen Theater ein Präsent für den Beichtvater extemporiert wurde und dem Marinelli zwölf Dukaten kostete; der nämliche hat auch das Stück ‚Der Mandolettikrämer‘ verfaßt und in der Stadt das Gerücht ausgesprengt, es gehe die Spöttische Familie an, um Zulauf zu erhalten. Da das gegenwärtige Stück vielfältig gegen die Sittlichkeit verstößt, so ist es verworfen worden, denn der Stoff läßt sich nicht korrigieren.“¹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Eberls satirische Possen sich durch einen drastischen Realismus auszeichnen, der die gutbürgerliche moralische Scheinwelt und deren Bigotterie immer wieder als Heuchelei enttarnt. Man hat ihm – wohl auch zu Recht – vorgeworfen, sich nicht zu scheuen, den aktuellen Stadtklatsch auf die Bühne zu bringen. Worauf hier nicht eingegangen werden kann, sind die außergewöhnlichen Übersetzungsleistungen Eberls, die noch einer eingehenden Untersuchung harren.

Das listige Stubenmädchen stellt uns noch immer vor einige ungelöste Rätsel, denn es enthält eine Widmung an den Grafen Nicolaus Esterházy, den Widmungstext firmiert eine Juliana Hayn, die sich auch als Verfasserin des *Dichterlings* zu erkennen gibt. Das deutsche *Theater-Lexikon* von Wilhelm Kosch¹⁴ ordnet dieser Juliana Hayn noch ein weiteres Stück zu, nämlich das deutsch-italienische Libretto *Der gleichgültige Ehemann*,¹⁵ das auf dem italienischen Stück *Il marito indolente* von Catterino Mazzola basiert, von den Wie-

12 *Konkurs der Gläubiger des Ferdin. Eberl.* in: *Wiener Zeitung*, 22. Juli 1797 (Nr. 57), S. 2109, ferner am 29. Juli 1797 (Nr. 60), S. 2230, und am 2. August 1797 (Nr. 61), S. 2269.

13 In: *Jahrbuch der Grillparzergesellschaft* 25 (1915), S. 34 f.

14 Wilhelm Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bd. 1, Berlin 1953, S. 722.

15 Giacomo Rust, *Der gleichgültige Ehemann. Ein scherzhaftes musikalisches Drama*, Wien 1784.

ner Katalogeinträgen nur dem Komponisten Giacomo Rust zugeschrieben und 1784 am Kärntnertortheater aufgeführt wird. Unter dem Namen Hayn gibt es auch die falschen Katalogeinträge der Österreichischen Nationalbibliothek und den wohl ebenso falschen Hinweis im Goethezeit-Portal auf Damentexte von Autorinnen. Anne Fleig, die diese Seiten verantwortet, hat eine 1758 in Budapest geborene Schauspielerin mit diesem Namen ausfindig gemacht, die am Wiener Burgtheater engagiert gewesen sei. Spätestens seit der 1789 erschienenen Broschüre Eberls, *Abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück*,¹⁶ ist aber gesichert, dass Eberl der Verfasser der beiden Stücke ist, denn es wäre nicht gerade evident, dass Eberl in seiner Replik explizit von ‚seinem‘ Stück spricht, wobei jeder Hinweis auf eine (Mit-)Autorschaft einer Juliana Hayn fehlt, und es so massiv verteidigt. Einen weiteren Beleg für Eberls Verfasserschaft bietet die lange Rezension von Johann Friedrich Schink über den *Dichterling*, ein Stück „von einem Wiener Autor“. Schink verlangt einleitend, man müsse doch einem jungen Debütanten zugestehen, ein schlechteres Stück zu schreiben, dass man „ihn noch obendrein auf das erbärmlichste auszischt, und aushöhnt: das kann ich unmöglich mit Recht und Billigkeit zusammen reimen.“¹⁷ Die Altersangabe Schinks, der über Wiener Theateragenden gut informiert war, stimmt mit den Lebensdaten Eberls exakt überein, Eberl ist 1781 gerade einmal 19 Jahre alt.

Nach wie vor ungeklärt bleiben müssen Datum und Ort der Uraufführung des *Listigen Stubenmädchens*, das ja im einzigen Druck statt Druckort und Verlag die Angabe enthält: „Aufgeführt in Wien 1784“. Man muss davon ausgehen, dass Eberl dieses Stück wieder dem Burgtheater zur Aufführung angeboten hat, das ja schon den *Dichterling* inszeniert hatte, denn auch das Burgtheater spielte hin und wieder Possen, wie Heufelds Ärztesatire belegt, zu der Eberls Stück doch einige formale und inhaltliche Parallelen aufweist. Allerdings scheint in den von Hadamowsky rekonstruierten Spielplänen des Burgtheaters Eberls *Stubenmädchen* nicht auf,¹⁸ was aber noch nicht zwingend eine Aufführung am Burgtheater ausschließt. Das Leopoldstädter Theater kommt als Uraufführungsort nicht in Frage, da es die Posse ja erst 1789 auf die Bühne bringt. Die überregionale Wahrnehmung, der Verweis im *Gothaer Theater-Calender* und die Rezension in der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* legen die Annahme nahe, dass Eberls Posse auf einem der privaten Adelstheater inszeniert wurde. Es kommen also noch die wenig untersuchten Wiener Privattheater als Möglichkeit in Betracht, über die es im *Gothaer Theater-Calender auf das Jahr 1786*¹⁹ einen äußerst pejorativen Bericht gibt, dem im

16 Ferdinand Eberl, *Abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück*, Wien 1789.

17 Johann Friedrich Schink, *Dramaturgische Fragmente*, 2. Bd., Graz 1781, S. 349.

18 Vgl. Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater 1776–1810. Täglicher Spielplan des Burgtheaters (1776 bis Ende 1810) und des Kärntnertortheaters (1785 bis Ende 1810)*, Wien 1966 ff.

19 *Theater-Calender auf das Jahr 1786*, S. 91 ff.

darauffolgenden Jahrgang heftig widersprochen wird. Es handle sich nicht nur um obskure Wirtshausbelustigungen der Handwerker, die die Stücke der Hoftheater nachspielten, sondern es gebe auch vier anspruchsvolle Privatbühnen in Wien, bei Fürst Carl Auersperg, Graf Altheim, Graf Johann Esterházy und bei Herrn Lackenbauer.²⁰ Nun ist das Stück dem Grafen Nicolaus Esterházy gewidmet, vielleicht ist es auf der Esterházy-Privatbühne 1784 gespielt worden. In der *Wiener Zeitung* kündigt die Weingandische Buchhandlung den Titel *Das listige Stubenmädchen* im Frühjahr 1784²¹ an, damit hat man immerhin ein ungefähres Erscheinungsdatum.

Fritz Fuhrich gibt in seiner *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* eine Aufführung am Linzer Theater 1784 (ebenda *Doktor Guldenchnitt*) an,²² das vom Kavaliersunternehmen Graf Philipp Rosenberg (Direktion David Borchers) geleitet wurde, in einer älteren Publikation von Konrad Schiffmann²³ ist allerdings die Jahreszahl 1785 angegeben, die sich auf einen Eintrag im *Theater-Calender auf das Jahr 1785*²⁴ stützt. Ab 1786 sind auch mehrere Aufführungen im deutschen Theater in Pest und Ofen nachgewiesen.²⁵ Diese wenigen Belege zeigen zumindest, dass sich der Text überregionaler Beliebtheit erfreute, auch in der gewichtigen *Allgemeinen deutschen Bibliothek* findet sich eine – möglicherweise ironisch gehaltene – Rezension:

In der Zueignungsschrift unterschreibt sich eine Juliana Hayn als Verfasserin dieses lieblichen Produktchens. Es enthält die funkelnelgelneue Intrigue, daß ein alter verliebter Vormund sein junges Mündel heyrathen will, von diesem aber mit Hülfe eines listigen Stubenmädchens hintergangen wird. Hierzu leistet eine Nebenthüre, durch die man in des Nachbars Haus und von hinten auf die Gasse kommen kann, wesentliche Dienste; daher der Betrug von hinten. Das Stubenmädchen schließt dies Originallustspiel mit der Lehre: „die Männer, Liebhaber, und Vormünder sollen hübsch diskret seyn, und wir betrügen sie weder von vorne noch von hinten.“ – Wenn so das schöne Geschlecht sich unsrer armen deutschen Schaubühne annimmt, so ist ihr mit einemmal geholten.²⁶

Die Handlung orientiert sich an dem Komödienmuster der Commedia dell'Arte: Der etwa 60-jährige Doktor Haaß möchte sein wohlhabendes Mündel Ro-

20 *Theater-Calender auf das Jahr 1787*, S. 95 f.

21 *Wiener Zeitung*, 24. April 1784 (Nr. 33), S. 920, und 1. Mai 1784 (Nr. 35), S. 971.

22 Fritz Fuhrich, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert*, Graz, Wien u. a. 1968, S. 197.

23 Konrad Schiffmann, *Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*, Linz 1905, S. 198.

24 *Theater-Calender auf das Jahr 1785*, S. 217.

25 *Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titeltatalog und Dokumentation*, Bd. 1, hg. von Hedvig Belitzka-Scholtz und Olga Somorjai, Budapest 1995, S. 561.

26 *Allgemeine deutsche Bibliothek* 65 (1786), S. 411.

salia heiraten, die aber den Grafen von Wallendorf liebt. Hanns Schnack, dem alten Diener des Doktors, einer typischen Hanswurstfigur, dem Stubenmädchen Nannette und Friedrich, dem Diener des Grafen, der wiederum Nannette liebt, gelingt es, den alten Herrn auszutricksen. Haaß hat sein Haus, die Eingangstür und die Fenster versiegeln lassen, damit der Graf Wallendorf seine Geliebte nicht sehen kann. Der alte Doktor hält sich für besonders schlau, ahnt aber nicht, dass die listige Nannette über eine Dachbodentür ins Freie gelangt und damit die Vorsicht des alten Dienstherrn zuschanden macht, der sich noch der Mithilfe eines betrügerischen Notars versichert, der ihm bei der Unterschlagung des Testaments behilflich sein soll. Mit Verkleidungen und Verstellungen wird das betrügerische Duo düpiert, das dann am Ende nolens volens in die Verbindung des jungen Paares einwilligt.

Die Stelle, die den Skandal der Leopoldstädter Aufführung provozierte, findet sich in der Begründung des Notars Goldlieb für sein ausgiebiges Honorar von 1000 Dukaten, er sagt zum Doktor Haaß:

Hören Sie nur einmal – fürs erste muß ein neues Testament gemacht werden – das ist doch allerdings ein Factum – was Gewissensunruhen kostet, damit mich mein Beichtvater wiederum absolviret; – und mein Gewissen ist so zart, daß es ohne dem gesagten Gegengewicht sich niemals zu solch einer That würde entschließen können. – Pro secundo muß ich risquieren, daß, wenn der Herr Assessor die Dukaten nicht gar zu gewichtig findet, meine ganze Causa schief gehet – et tertio – muß ich erst den feinsten Advokatenstreich ausführen. Das Fräulein muß mir selbst gestehen, daß sie keine andere Person liebte als Sie. – Schon diese drey Einfälle können wohl jeder 333 ein Drittel Dukaten verdienen.²⁷

Daran ist m. E. nichts Anstößiges zu finden, außer man schließt daraus auf die mögliche Bestechung des Beichtvaters, der ja den delinquenten Notar von seinen Gewissensnöten und Betrügereien absolvieren soll. Wahrscheinlich ist, dass der Schauspieler hier noch etwas dazu extemporiert hat, auf alle Fälle startet das *Kritische Theater-Journal von Wien* einen massiven Angriff gegen Marinelli und gegen die Posse Eberls:

Und endlich sagt der Notar zum Hausherrn, dem dessen Foderung von 1000 fl., für ein falsches Testament machen, zu viel war: Ja sehen Sie, ich habe auch vielerlei Ausgaben dabei; erstlich muß ich meinem Beichtvater wenigstens 12 Dukaten geben; daß er mich wieder absolvirt, denn ich kann nicht lange was auf meinem Gewissen haben. etc.“ – Solche moralische Samenkörner lassen besonders bei dem Pöbel ganz schöne Früchte erwarten. – Wer ist denn der Hr. Marinelli, daß er sich im Angesichte eines zahlreichen Publikums wagen darf: die geheiligte Religion in ihren

²⁷ Eberl, *Stubenmädchen* (wie Anm. 9), S. 57.

verehrungswürdigen Priestern so zu beschimpfen? – [...] Ist ihm denn gar nichts zu heilig, wenn er darauf kalkuliert, seine Kasse zu füllen?²⁸

Darauf repliziert Eberl in seiner *abgedrunghenen Antwort*, in der es heißt:

Das listige Stubenmädchen ist ein Lustspiel, – welches ich bereits vor fünf Jahren, wie aus dem Druck zu sehen – mit Vorsatz ganz nach dem älteren Geschmack verfertigte, drucken und vorstellen ließ; das Stück erhielt Beyfall; weder Zuschauer noch jemand anderer wollte etwas anstößiges darinnen finden, ja, einige damalige Rezensenten wollten es sogar als ein gutes Lustspiel gelten machen [...].²⁹

Eberl weist hier explizit auf eine fünf Jahre zurückliegende Aufführung in Wien hin und versucht die Einwände der Kritik durch den beachtlichen Zuspruch des Publikums zu entkräften, der ihm eben wichtiger wäre als die Ausstellungen der Rezensenten. Es müssten, glaubt man seinen Ausführungen, auch positive Besprechungen der Wiener Uraufführung auffindbar sein. Dass er in diesem Stück auf den „älteren Geschmack“ zurückgreift, ist unverkennbar, allerdings liegen die Motive, weshalb er sich dieser überkommenen *Commedia-dell'Arte*-Struktur bedient, im Unklaren. Man könnte nun die oben erwähnte Hypothese unter der Voraussetzung, dass das Stück am Burg- oder Kärntnertortheater aufgeführt worden ist, als Erklärung anbieten: Das neu gegründete Leopoldstädter Theater war sicher im Komödienfach eine ernsthaftige Konkurrenz für die beiden Hoftheater, an denen in der Regel eher das (rührende) Lustspiel dominierte, sodass man fallweise zu Modellen griff, die einst den Spielplan des Kärntnertortheaters vor 1770 dominiert hatten. Handfeste Belege dafür sind die Aufführungen der oben genannten Texte von Heufeld und Schröder, die ebenso eine deutliche Possenhandschrift tragen. In diesen Possen bekommt nun die Dienerschaft wieder eine tragende Rolle, während sie im rührenden Lustspiel marginalisiert wird. Gerade bei Eberl spielt sich das kluge Stubenmädchen, das sein Selbstbewusstsein und seine intellektuelle Überlegenheit auch gegenüber ihrem Verlobten manifestiert, in den Vordergrund.

Welch ein Meister der Posse Ferdinand Eberl war, sei noch an einem kurzen genialen Einakter dargelegt, der es – verständlicherweise – nicht zu Burgtheaterehren gebracht hat, nämlich *Der Tode und seine Hausfreunde*. Darin entpuppen sich die angesehenen Dorfhonoratioren, der Richter, der Schulmeister und der Gerichtsschreiber, die ja neben dem Pfarrer über die Einhaltung der bürgerlichen Moral wachen und sich offensichtlich bester Reputation erfreuen, als lüsterne Herren, die der angeblich frisch verwitweten Rosel auf den Pelz rücken und ihr alle möglichen pekuniären Versprechungen machen,

28 *Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift*, Wien 1788, Zweites Vierteljahr 1789, S. 125 f.

29 Eberl, *Abgedrunghene Antwort* (wie Anm. 16), S. 8 f.

da sie offensichtlich als alte verheiratete Männer sonst nichts zu bieten haben. Rosel lebt mit ihrem Manne Kaspar in tiefster Not; die allerletzte Pfändung steht bevor, sodass sie nun zu einer List greift. Sie streut das Gerücht aus, ihr Mann sei gestorben, der nun unter einem Leintuch auf einem Brett aufgebahrt wird, eine einzige Kerze beleuchtet den Raum. Schon am selben Abend tauchen die pietätlosen Männer nacheinander bei Rosel auf, die ihr unmoralische Angebote unterbreiten und sich jeweils verstecken müssen, als der nächste Prätendent auftaucht. Der Witz besteht nun in der diskrepanten Informiertheit der Figuren, denn diese pikanten Dialoge und kompromittierenden Anträge haben immer mehrere ungebetene Ohrenzeugen bzw. Mitwisser, nämlich den vermeintlich toten Kaspar auf der Bahre und auch die jeweiligen schon im Bett versteckten Nebenbuhler. Rosel löscht nun die Kerze aus und entfernt sich, um die Ehefrauen der drei Herren als Zeuginnen der männlichen Fehlritte zu holen, während der vermeintlich tote Kaspar den dreien als Geist erscheint. Die eingetroffenen Frauen beharren darauf, dass die Männer ihre Zusagen einhalten. Zwei Flaschen Wein, die der Gerichtsdieners mitgebracht hat, werden zur allgemeinen Aussöhnung gelehrt, denn es wäre doch besser, mit seinen Hausfreunden in gutem Einvernehmen zu stehen. Diese Posse zeichnet sich durch Witz und größtmögliche Konzentration aus – die Figuren werden nur durch die knappen Dialoge charakterisiert –, und verleugnet auch nicht ihren aufdringlichen Konstruktionscharakter, es spielt überhaupt keine Rolle, ob der forcierte Handlungsverlauf plausibel ist, ob die drei Herren wirklich so abergläubisch sind, dass sie an einen Geist glauben, und auf die List hereinfallen, oder ob die drei Ehefrauen die geplanten und auch kostspieligen Liebesabenteuer ihrer Männer wirklich ohne weiteres verzeihen und sich alles in Wohlgefallen auflöst. Die lustige Figur des Kaspar, der am Hungertuch nagt, rückt in den Hintergrund, und die eigentliche Hauptfigur ist die listige Rosel, die die Begehrlichkeit der alten Herren für ihre Rettung vor den hartnäckigen Gläubigern auszunützen weiß und am Ende auch auf die weibliche Solidarität zählen darf, während die Männer – von Kaspar abgesehen – am Ende als ziemlich belämmerte Tölpel dastehen.

Caroline Herfert

„und so tragn wir halt in Gottsnam, an der Spitze unserer Hausbajonette die Segnungen der Kultur in das schöne Bosnien“.

Die Verhandlung der Okkupation Bosniens (1878) im Wiener Fürsttheater

„Es ist geschehen! Das große Ereigniß hat sich endlich vollzogen, die ersten österreichischen Truppen haben gestern Morgens die Grenze Bosniens überschritten“, titelte die *Morgen-Post* vom 30. Juli 1878. Die Armee der Doppelmonarchie eröffnete damit den Feldzug zur Besetzung der osmanischen Provinzen Bosnien und Herzegowina. Rechtlich legitimiert wurde dieses „große Ereigniß“ durch den Vertrag des Berliner Kongresses vom 13. Juli 1878: Durch diese neu geschaffene Friedensordnung für Südosteuropa büßte das Osmanische Reich an Macht und Territorium ein, während der Habsburgermonarchie das Mandat zur Okkupation den einzigen größeren militärischen Erfolg zwischen 1864 und 1914 bescherte. Rhetorisch begründet wurde die Erfüllung der seit 1875 gehegten Expansionsbestrebungen Österreich-Ungarns mit dem zivilisatorischen Sendungsbewusstsein, ‚Kultur in den Osten‘ zu tragen, und der humanitären Pflicht, nach einer Reihe von Aufständen in Bosnien (1875/76) und Bulgarien (1876) gegen die osmanische Herrschaft, dem Serbisch-Türkischen Krieg (1876) sowie dem Russisch-Türkischen Krieg (1877–1878) in der Krisenregion für Stabilität und Ordnung zu sorgen.¹

Spätestens mit Beginn des Berliner Kongresses war das voraussichtliche Mandat zur Besetzung das Hauptthema der Tagespresse und blieb während des gesamten Feldzuges, der ca. drei Monate dauern sollte, dominant: Kommentare pro und kontra Okkupation bzw. das Vorgehen der Regierung, Telegramme der Heerführung und Korrespondentenberichte zum Fortschritt der Okkupation sowie Artikel zur (Kultur-)Geschichte, Gesellschaftsstruktur oder Topographie Bosniens und Herzegowinas nahmen einen Großteil der Tagesausgaben ein. Die rhetorische Legitimation der Okkupation wurde dabei im Vorfeld und Verlauf des Feldzuges in Kommentaren der oppositionellen Tageszeitungen durchaus kritisch besprochen, während humoristische Zeitungen die Vorstellung der humanitären Kulturmission aufs Korn nahmen.²

Die Okkupation Bosniens bestimmte jedoch nicht nur monatelang die

1 Zur österreichischen Orientpolitik vgl. Horst Haselsteiner, *Bosnien-Hercegovina: Orientkrise und südslavische Frage*, Wien 1996, S. 9–48.

2 Österreich-Ungarn konnte durch die strategisch und wirtschaftsimperialistisch motivierte Okkupation nicht nur das Prestige als Großmacht wahren, sondern ferner den russischen Einfluss bzw. Slawismus und nationale Unabhängigkeitsbestrebungen am Balkan zurückdrängen. Vgl. Clemens Ruthner, ‚Habsburg’s Little Orient. A Post-Colonial Reading of Austrian and German Cultural Narratives on Bosnia-Herzegovina, 1878–1918‘, in: *kakanien revisited*, 22.05.2008; <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/CRuthner5.pdf>. S. 3.

Printmedien, sondern fand äußerst zeitnah auch Niederschlag im Unterhaltungstheater.³ Die Inszenierungen, die gezielt die aktuellen politischen Ereignisse aufgriffen und im Spannungsfeld zwischen Patriotismus und Parodie thematisierten, lassen sich mit Johann Hüttner als „dramatisierte Zeitungsberichte“⁴ charakterisieren. Für diese Theatertexte, die auch von der zeitgenössischen Kritik als „lebendig gewordenes Journal“⁵ wahrgenommen wurden, dienten die Printmedien nicht nur als Informationsquellen. Ferner stellten das Ausmaß und die Rezeption der Berichterstattung in Wien einen wichtigen Bezugspunkt dar, der als dramaturgisches Element in die Handlung integriert oder in Dialogen und Couplets aufgegriffen wurde.

Dieser Beitrag fokussiert ‚dramatisierte Zeitungsberichte‘ im Repertoire des Fürsttheaters, das als erste und vorrangige Spielstätte in Wien auf den österreichischen Einmarsch in Bosnien reagierte, und zwar mit beeindruckender Geschwindigkeit.⁶ Mit dem Schwerpunkt auf Volksstücken und Lokalpossen stellte dessen Spielplan ein erfolgreiches Nischenangebot im zunehmend uniformen Programm der Vorstadttheater dar und machte das Fürsttheater aufgrund des Repertoires und der günstigen Kartenpreise zur einflussreichsten Spielstätte für sozial schwächere und bildungsfernere Schichten in Wien.⁷

Insgesamt sechs Produktionen im Sommer und Herbst 1878 setzten sich in einer Mischung von komischen und patriotisch-ernsten Elementen mit den Hintergründen der Okkupation, der Truppenmobilisierung, den Fortschritten des Feldzuges sowie der Berichterstattung in der heimischen Presse auseinander – meist mit den Publikumsbeliebten Ludwig Gottsleben (1834–1911) und Martin Kräuser (eigentlich: Kaderzabek, 1839–1898) in den Hauptrollen. Es handelte sich dabei vor allem um Einakter mit Genrebezeichnungen wie ‚patriotisch-militärisches Zeitbild‘, ‚militärisches Genrebild‘, ‚Posse‘ oder ‚Schwank mit Gesang‘. Die Stücktexte, die ausschließlich als handschriftliche Zensur Exemplare vorliegen, stammen von den heute kaum bekannten Ge-

3 Für eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Okkupation Bosniens in der lokalen Aufführungspraxis siehe: Caroline Herfert, *Inszenierungen der Porta Orientis Wien. Theaterhistoriographische Perspektiven auf die Orientmode um 1900*, Diss. Universität Wien 2014.

4 Johann Hüttner, ‚Volk sucht sein Theater. Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts‘, in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern [u. a.] 1988, S. 33–53, hier S. 51.

5 Carl Sitter, Theater-Figaro, *Figaro*, 2. 11. 1878, Beilage, o. S.

6 Die von Johann Fürst (1825–1882) begründete Spielstätte war das erste Theater im Prater, das ab 1862 im Sommerbetrieb zunächst als Singspielhalle Fürst geführt wurde. Nach der Erteilung der Theaterkonzession 1870 wurde es in Volkstheater im k. k. Prater, dann 1872 in Fürsttheater umbenannt. Nach Fürsts Tod wurde die Spielstätte bis zu ihrer Schließung und Umwandlung in das Lustspielkino 1927 unter verschiedenen Namen und Direktoren bespielt. Vgl. Otto Wladika, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters*, Diss. Universität Wien 1960.

7 Vgl. Hüttner (Anm. 4).

brauchsautoren Carl Bayer, Josef Doppler, Karl Elmar sowie Ludwig Gottsleben.⁸

Vom 3. August bis 23. Oktober 1878 standen parallel zum laufenden Okkupationsfeldzug – mit einer kurzen Unterbrechung – täglich eine oder mehrere Produktionen mit Bezug auf die jüngsten Ereignissen auf dem Spielplan des Fürsttheaters. Dabei wurden jeweils im Zweiwochenrhythmus neue Einakter uraufgeführt und meist bis zum nächsten Premierenabend en suite gespielt.⁹ Es liegen keine Auslastungszahlen des Theaters vor, aber die – für damalige Verhältnisse – relativ hohen Aufführungszahlen und Rezensionen lassen darauf schließen, dass die Okkupations-Novitäten des Fürsttheaters beim Publikum auf gute bis sehr gute Nachfrage stießen.

Anhand dreier Beispiele wird im Folgenden aufgezeigt, wie die bühnenwirksamen ‚dramatisierten Zeitungsberichte‘ des Fürsttheaters in Verschränkung mit der Medienberichterstattung patriotische Gefühle bestärkten, die offizielle Rhetorik und Sensationsgier der Wiener¹⁰ Bevölkerung nach Nachrichten vom Okkupationsgebiet ironisch kommentierten und scheinbar harmlose Unterhaltung boten.

Der Beginn der Okkupation: *Die Österreicher in Bosnien*

Bereits fünf Tage nach dem Einmarsch der Okkupationsarmee in Bosnien wurde am 3. August 1878 das Zeitbild *Die Österreicher in Bosnien* uraufgeführt.¹¹ Der Einakter machte damit den Auftakt zu einer ganzen Reihe von mehr oder weniger patriotischen, stets komischen Verhandlungen des fortschreitenden Okkupationsfeldzuges im Fürsttheater. Carl Bayer (1834–1888), der als äußerst produktiver Hausdichter über zwanzig Jahre lang „mit kaum zu überbietender Raschheit die Tagesereignisse für das Fürsttheater“¹² verarbeitete und

8 Zu den hier behandelten Inszenierungen ist wenig Quellenmaterial erhalten. Da kein Bildmaterial und keine gedruckten Stücktexte existieren, bilden die Zensurakten sowie die von der Zensur eingestrichenen handschriftlichen Textbücher im Bestand des Niederösterreichischen Landesarchivs neben lückenhaften Theaterzettelbeständen des Theatermuseums (Wien) sowie der Pratersammlung des Wien Museums und vereinzelt Theaterkritiken die einzigen Quellen, die Aufschluss über die Spielpraxis der Zeit geben.

9 Die Daten der Vorstellungen wurden aus den täglichen Spielplananzeigen in der *Neuen Freien Presse* ermittelt, kurzfristige Änderungen des Spielplans oder Druckfehler sind daher nicht ausgeschlossen. Von 3. August bis 11. Oktober sowie 21. bis 23. Oktober wurden täglich mindestens ein oder zwei Einakter zur Bosnien-Okkupation gespielt (an Sonn- und Feiertagen zwei Vorstellungen).

10 In diesen wie auch in allen ähnlich gelagerten Fällen (Bosnier, Partisanen etc.) ist ausdrücklich die weibliche Form mit eingeschlossen. Insbesondere sei darauf verwiesen, dass bei den Widerstand leistenden Partisanen auch Frauen beteiligt waren.

11 Am selben Abend kamen neben den *Österreichern in Bosnien* ferner *Nestroy und Scholz* (Josef Doppler) sowie *In Reichenau ist der Himmel blau* (A. Gruber) zur Uraufführung.

12 Wladika (Anm. 6), S. 37 f.

auch als Fürsts Sekretär fungierte, verfasste diese sowie die meisten weiteren Okkupations-*Novitäten*, die in den folgenden Wochen im Pratertheater aufgeführt wurden.

Die *Wiener Sonn- und Montagszeitung* (4. August 1878) hob vor allem die komischen Qualitäten des Zeitbilds hervor: „Der allzeit lustige Carl Bayer hat der Mobilisirung auch eine komische Seite abgewonnen.“ Er habe es verstanden, die aktuellsten Ereignisse „in so wirksamer und komischer Weise zu verwerthen und die Oesterreicher als die wahren Retter in Bosnien hinzustellen, daß allseitige Befriedigung, auf der Bühne wie unter den Zuschauern, platzgriff.“ Die *Morgen-Post* (4. August 1878) erklärte sich die „sehr freundliche Aufnahme“ der *Novität* mit dem bezeichnenden Titel aufgrund der „patriotischen Tendenz“ sowie „der eingestreuten lustigen Couplets“. Neben der vaterlandsliebenden, die Okkupation bejahenden Grundstimmung lobten die Kritiken einhellig die Sprach- und Körperkomik der beiden Hauptdarsteller, die mindestens genauso zum Erfolg des Zeitbildes beitrugen: „Die Herren Gottsleben, Kräuser sorgten wie gewöhnlich in zwerchfellerschütternder Weise für den heiteren Theil.“ Als patriotisch wurde jedoch nicht nur die Inszenierung wahrgenommen, sondern auch die Geste Fürsts, der die Premiere zur Benefiz-Vorstellung zugunsten der Familien der Mobilisierten erklärte. Auch von der Zensurbehörde wurde der als harmlose Unterhaltung eingestufte Stücktext dezidiert wohlwollend beurteilt:

Gegen die Zulassung dieses, die Ziele der Occupation Bosniens mit patriotischen Wünschen begleitenden Bühnenwerkes, welches an politischen Anspielungen auf die jüngste Phase der Orientfrage und deren vorläufige Erledigung durch den Berliner Congress keineswegs Mangel leidet [...], obwaltet mit Rücksicht auf die lediglich Erheiterung bezweckende Tendenz des Stückes und die an die Intervention Österreichs geknüpften, die weiteren politischen Consequenzen der gegenwärtig begonnenen Occupation offen lassenden Erfolge kein Bedenken.¹³

Gespickt mit Gesangeinlagen, Wortwitz und Körperkomik verarbeitet das Zeitbild synekdochisch den Berliner Kongress und dessen Vorgeschichte sowie die aktuelle Situation in Bosnien anhand der persönlichen Lage des muslimischen Großgrundbesitzers Hussein Beg. Als Metapher für die Politik der europäischen Großmächte und deren unterschiedlichen Interessen am Balkan eröffnet eine Schachpartie zwischen dem britischen Kaufmann James und dem russischen Gutsbesitzer Wasiloff die Handlung. Bereits während des Schachspiels offenbaren sich die „desolaten Zustände, in welchen Türken und Bosnier, der Beg und seine Bauern sich befinden“.¹⁴ Den beiden Kontrahenten geht

13 Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), NÖ Reg. Präs Theater Theaterzensur – Akten, ZA 1878/4213 K 22: Carl Bayer, *Die Oesterreicher in Bosnien. Zeitbild mit Gesang in 1 Acte*.

14 Ebd.

es nicht nur darum, im Spiel die Oberhand zu behalten: Wasiloff ist bestrebt, den Besitz des sorglosen Lebemanns Hussein, der Spielschulden bei ihm hat, an sich zu bringen. James wiederum will den Beg zur Sparsamkeit anhalten und bietet finanzielle Hilfe an, um die Landwirtschaft des beinahe insolventen Hussein zu sanieren und Wasiloffs Pläne zu durchkreuzen. So wie die europäischen Großmächte durch individualisierte Figuren symbolisiert werden, werden auch deren Konkurrenzverhältnisse und machtpolitischen Konflikte um Bosnien und Herzegowina drastisch vereinfacht als anspielungsreiche Wortgefechte bis hin zu körperlichen Auseinandersetzungen zwischen den Figuren umgesetzt und komisch ausgespielt, wie eine Rauferei zwischen dem drangalierten Hussein und dem forschenden Wasiloff:

Hussein (sehr wütend). (Er sowohl Wasiloff kommen ganz erhitzt mit herabgerissenen Kleidern heraus. Ihm fehlt ein Stück seines Bartes. Wasiloff der halbe Schnurrbart.) Kruzi Patuzi! Wie meine seelige Mutter immer gsagt hat. Was z'viel is, is z'viel! Ja is das für an Gast a Benehmen? Mirs s'ganze Gerstl abgwinen, was i von den Engländer z'leichen kriegt hab, die Irene die Perle meines Harems hab ich auch an ihn verlor'n. Und nachher reißt er mir noch s'Gwand vom Leib und den halben Bart aus.¹⁵

Der korpulente Großgrundbesitzer Hussein, der metonymisch für die muslimische Elite in Bosnien steht, erscheint als polygamer, Tschibuk rauchender Lebemann in Pluderhose und Turban. Die von Gottsleben dargestellte komische Figur spricht dabei dank seiner „seligen Frau Mama von der ich, da sie eine echte Vollblutweanerin war, diese echte deutschtürkische Aussprach her hab“¹⁶ in breitem Wienerisch. Das komische Potential der überzeichneten Figur des muslimischen Bosniers, der bemerkenswerterweise als halber Wiener und somit als gutherziger ‚Unsriger‘ dargestellt wird, erwächst nicht nur aus diesem Paradox und der starken Sprachkomik, sondern auch aus dem selbstironischen Spiel mit Orientstereotypen. Hussein's skrupelloser Verwalter Hassan hingegen, dessen Figur das Osmanische Reich symbolisiert, ist klischeehaft als orientalischer Despot gezeichnet, der Hussein manipuliert und die christlichen Bauern mehr aus Sadismus denn aus wirtschaftlicher Notwendigkeit auspresst. Als Hassan sich anschickt, die Bauern zu schlagen und deren Töchter auf dem Sklavenmarkt in Stambul zu verkaufen, treten unvermittelt – lediglich musikalisch durch eine ‚kriegerische Introdution‘ eingeführt – drei Soldaten der k. k. Truppen auf, deren Nationalitäten den habsburgischen Vielvölkerstaat repräsentieren.¹⁷ Entsprechend der Logik des Zeitbildes wird auch die Metapher der

15 NÖLA, NÖ Reg. Präs Theater TB – Textbücher der Theaterzensur, TB 1878/165; I/8, S. 29.

16 Ebd., I/2, S. 6.

17 Ebd., I/5, S. 19. Die gemeinsame Armee wurde auch nach dem Ausgleich mit Ungarn mit ‚k. k.‘ bezeichnet; erst 1889 wurde auf Drängen Ungarns die Bezeichnung ‚k. u. k.‘ eingeführt.

Ordnungs- und Schutzmacht Österreich-Ungarn wörtlich genommen und in prägnante Bilder, oszillierend zwischen patriotischem Ernst und ironischem Spott, übersetzt. Der Österreicher Franz, der Ungar Lajos und der Böhme Wenzel mischen sich ohne zu zögern tatkräftig ein, um der körperlichen Züchtigung des Bauern Popowitsch durch Hassan und die ihm ergebenen dunkelhäutigen Diener Einhalt zu gebieten:

Lajos (blickt zum Fenster hinaus). Teremtete. Das is ja der alte Vater von die zwaa Bauernmadeln von gestern. Zwei Schwarze Mohren haben ihn auf Bank gebunden und schlagen ihn auf Fußsohlen! [...]

Franz. Der alte Mann Schläg auf die Fußsohlen, das is eine Ungerechtigkeit, die wir nicht dulden dürfen. Lajos geh du in den Hof hinab und befrei den Unglücklichen aus den Händen seiner Peiniger. Ich will den Herren des Hauses aufsuchen und ihn zur Rede stell'n!

Lajos. Soll geschehen Bruder Jäger! Wann die schwarzen Teufeln den Alten nicht loslassen, zieh ich ihnen die Haut ab (stürzt M. ab). (Man sieht Hussein u. Wasiloff miteinander streiten).

Franz. Mir scheint da daneben wird g'stritten, wahrscheinlich der Herr des Hauses. Und so viel ich hör in Bedrängniß. Grund genug zur Einmischung (stürzt Seite ab).¹⁸

Hassan am Ohr hinter sich herziehend, symbolisiert der deutschösterreichische Soldat Franz nicht nur die Einmischung zum Besten der bosnischen Bevölkerung, sondern auch die physische wie moralische Überlegenheit gegenüber dem türkischen Verwalter. Während die Intervention Österreich-Ungarns entsprechend der offiziellen Rhetorik als selbstloser, humanitärer Akt überhöht wird, birgt der Theatertext auch einen komischen Zugang zur Mobilisierung bzw. der propagierten Kulturmission in Bosnien, der durchaus auch kritisch lesbar ist:

Franz. S'is mir freilich a bissel schwer g'fallen, wia i mein Wirtsheusel in Wien hab wieder zuspirn müssen, wie d'Mobilisierungsordre kommen is, weil i just erst aufg'spirrt hab, aber die Pflicht ruft, und so tragn wir halt in Gottsnam, an der Spitze unserer Hausbajonette die Segnungen der Kultur in das schöne Bosnien, da is ja a der Himmel blau just wie in Weidlingau.¹⁹

Der gängigen orientalistischen bzw. kolonialistischen Repräsentation entsprechend, operiert das Zeitbild nicht nur mit der binären Opposition von Kulti- viertheit versus Unzivilisiertheit, sondern auch mit der Feminisierung Bosniens, um dem Anspruch und dem Selbstverständnis der Habsburgermonarchie Ausdruck zu verleihen: Den österreichisch-ungarischen Soldaten werden zum Dank für ihren Einsatz bosnische Frauen und Mädchen zugesprochen.

18 Ebd., I/5, S. 24 f.

19 Ebd., I/5, S. 21.

Bei aller Harmlosigkeit, welche die Zensurbehörde dem Zeitbild anno 1878 attestierte, erscheint die Thematisierung der österreichischen Einmischung aus heutiger Perspektive ambivalent – sowohl als patriotische Affirmation als auch als Verweis an kritische Haltungen gegenüber der Okkupation. Im Stücktext gibt es zwar keinerlei Hinweise darauf, doch eine Rezension der *Wiener Sonn- und Montagszeitung* (4. August 1878) legt die Vermutung nahe, dass in der Inszenierung die Phrase der Kulturmission auch nonverbal aufs Korn genommen wurde durch den Publikumsliebbling Martin Kräuser in der Rolle des böhmischen Sanitäters Wenzel: „Es ist doch allzu komisch, wenn man Kräuser als ‚Sanitärer‘ sieht, wie er die Cultur nach Osten trägt“. Am Ende des Einakters wird die mehrfach angesprochene Phrase der Kulturmission noch einmal aufgegriffen und oszillierend zwischen Spott und Ernst im Spannungsverhältnis zwischen Parodie und Patriotismus dargestellt:

Lajos (Lena küssend). Warum nicht, [...]! Bei sauberes Madel g’fällt mir Einmischung ganz gut!

Franz. Ganz meine Meinung! Auch ich werde die Kultur nach Osten tragen (küsst Sofia).

Wenzel (zornig). A potom! Wo bleib ich? [...] bin ich ganz überflüssig, ich hab ich gar keine Mission?²⁰

Auf seinen wütenden Protest hin, zu kurz zu kommen, erhält der Böhme Wenzel eine der vier Ehefrauen Husseins zugesprochen, welcher – bereits unter dem ‚zivilisierenden‘ Einfluss der neuen Herrschaft – freiwillig auf die Polygamie verzichtet und sich aus ökonomischen wie sittlichen Gründen fortan mit einer einzigen Ehefrau begnügen will. Am Ende des Zeitbildes resümiert der Großgrundbesitzer Hussein dankbar, dass die eigenmächtige Einmischung der Soldaten zur Rettung seines Lebens und seiner Untergebenen ihm die Augen geöffnet habe: Glücklicherweise erkennt er die österreichisch-ungarische Okkupation Bosniens als Segen und optimale Lösung für alle Beteiligten an. Das Zeitbild endet schließlich mit Husseins Lobrede auf den Berliner Kongress, der die Neuordnung der Machtverhältnisse am Balkan möglich machte:

Hussein Beg. Die Freuden des Friedens i bitt seins net bös,
verdanken wir nur dem Berliner Kongreß.
Das die Christen den Türken die Bruderhand gebn
Wern die Österreicher in Bosnien a no derleb’n.²¹

Nach dem Schlussgesang tanzen die Soldaten mit den ihnen zugesprochenen bosnischen Mädchen ausgelassen Landler, Czardas sowie Polka. Die auch in den weiteren Okkupationsstücken stereotyp eingesetzte Folklore setzt den habsburgischen Vielvölkerstaat als harmonisches, multikulturelles Miteinander in Szene, das friedlich um Bosnien und Herzegowina erweitert wird. Nach

20 Ebd., I/8, S. 33.

21 Ebd., I/8, S. 35.

Einschätzung des Zensors werden so „zur Befriedigung Aller geordnete Zustände geschaffen“ und die Lösung der fiktiven Handlung „überträgt denn diese Erfolge auf die durch den Einmarsch der Österreicher in Bosnien zu erzielenden Resultate auf die Gesamtbevölkerung des Occupationsgebietes.“²²

Ebenso auffallend wie der optimistische Schluss des Zeitbildes, der eine glorreiche Zukunft Bosniens unter k. u. k. Herrschaft imaginiert, erscheint die Tatsache, dass im Einakter keinerlei Opposition vorkommt, die sich den österreichisch-ungarischen Soldaten entgegenstellt, sondern diese friedlich empfangen werden: Die konfessionell gemischte einheimische Bevölkerung sucht entweder aktiv Schutz oder nimmt zumindest die Einmischung dankbar an und fügt sich optimistisch der neuen Herrschaft.

Der harmonische Ausblick der *Österreicher in Bosnien* spiegelt damit loyal die von Außenminister Graf Gyula Andrassy (1823–1890) propagierte Meinung wider, dass aufgrund des Mandats des Berliner Kongresses mit einer zügigen Besetzung unter friedlichen Voraussetzungen zu rechnen sei.²³ „Das Haus war gedrängt voll und kam aus dem Lachen nicht heraus“, berichtete das *Illustrierte Wiener Extrablatt* (4. August 1878) über die Premiere des Einakters und ergänzte: „wir wünschen nur unseren Landsleuten dieselbe Aufnahme, welche die ‚Oesterreicher in Bosnien‘ im Prater fanden.“

Wider Erwarten stießen die k. k. Truppen jedoch kurz nach Beginn des Einmarsches in Bosnien auf erheblichen bewaffneten Widerstand und die Truppenkontingente mussten im Verlauf des Feldzuges mehrfach erhöht werden, um die zahlenmäßig unterlegenen Truppen der osmanischen Armee sowie der bosnischen Partisanen zu unterwerfen.²⁴ Dem effektiven Widerstand mittels Guerillataktik begegneten die Printmedien bzw. Öffentlichkeit „mit der Herabwürdigung des Gegners, der als unzivilisiert und verräterisch geschmäht wurde.“²⁵ Während die serbisch-orthodoxen Aufständischen nicht explizit als Gegner der Okkupation benannt wurden, wurde der bewaffnete Widerstand medial ausschließlich der muslimischen Bevölkerung angelastet und die Feinde als dogmatische Fanatiker gebrandmarkt. Dabei wurde der an sich eher unbedeutende Hadschi Loja zum zentralen Anführer der Widerstandsbewegung und Inbegriff des bedrohlichen muslimischen Feindes stilisiert. In den folgenden Wochen reagierten auch die Novitäten des Fürsttheaters auf den

22 NÖLA, Zensurakt (Anm. 13).

23 Für eine detaillierte militärhistorische Aufarbeitung des Okkupationsfeldzuges vgl. weiterführend László Bencze, *The Occupation of Bosnia and Herzegovina in 1878*, hg. von Frank N. Schubert, Boulder (Colorado) 2005.

24 Im Verlauf des Feldzuges, wurden insgesamt ca. 250.000 Soldaten eingesetzt, denen geschätzt an die 93.000 Aufständische gegenüberstanden. Vgl. Ruthner (Anm. 2), S. 3. – Martin Gabriel, ‚Die Einnahme Sarajevos am 19. August 1878. Eine Militäraktion im Grenzbereich von konventioneller und irregulärer Kriegsführung‘, in: *kakanien revisited*, 21.12.2011; <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MGabriel3.pdf>, S. 1.

25 Ebd.

Widerstand im Okkupationsgebiet – einerseits mit der Glorifizierung des Heldentums und der Gutmütigkeit der k. k. Truppen und andererseits mit der Dämonisierung des bosnischen Widerstands, den es zu brechen galt.

Der Höhepunkt der Okkupation: *Die Erstürmung von Serajewo*

Den Höhepunkt des Okkupationsfeldzuges bildete „psychologisch gesehen“²⁶ die Besetzung Sarajevos am 19. August 1878: Die ca. 50.000 Einwohner zählende ‚Perle Bosniens‘ wurde im erbitterten Häuser- und Straßenkampf „innerhalb weniger Stunden gegen den Widerstand bewaffneter Zivilisten und ehemaliger osmanischer Soldaten eingenommen“.²⁷ In den Printmedien wurde das Ereignis ebenso euphorisch als Triumph gefeiert wie im Fürst-Theater.

Bereits knapp zwei Wochen nach der Eroberung wurde beim nächsten Premierenabend am 31. August 1878 *Die Erstürmung von Serajewo*, ein militärisch-patriotisches Zeitbild von Carl Bayer, uraufgeführt.²⁸ „Baier versteht es die Ereignisse der allerjüngsten Zeit am Occupationsschauplatze geschickt zu benützen und Allem einen Humor abzugewinnen, wie’s echte Wiener Art ist“, attestierte die *Wiener Sonn- und Montagszeitung* (1. September 1878) dem jüngsten Einakter. Die Rezension hob vor allem den quasidokumentarischen Gestus der Novität hervor, der die entsprechende Anerkennung des Publikums fand: „ja er hat sogar den leibhaftigen Hadschi Loja auf die Bühne gebracht, zum Schlusse ein hübsch arrangirtes Tableau: Die Erstürmung von Serajewo – Gründe genug einen wahren Beifallssturm zu entfesseln.“ Auch die Zensurbehörde rekurrierte wohlwollend auf die Funktion des Zeitbilds, „ein Bild der Vorgänge bei Serajewo zu geben, ehe die siegreichen Truppen Österreichs die kaiserliche Fahne auf dem Kartelle aufpflanzen.“²⁹ Als Hauptinspiration und -quelle für die nachempfundenen Kampfszenen und das Schlusstableau diente Bayer die offizielle Depesche des Kommandanten Philippovich, die zwei Tage nach der Eroberung in allen Tageszeitungen abgedruckt wurde. Das Telegramm „Sieg und Einnahme von Serajewo“ schilderte detailliert die Eroberung der Stadt und glorifizierte die vermeintliche „Gutmütigkeit“ der eigenen Truppen, die der propagierten Brutalität der Partisanen gegenübergestellt wurde:

Ein dichter Nebel begünstigte den Anmarsch der Colonnen, welche ohne Verluste die ihnen angewiesenen Punkte erreichten. Um halb 7 Uhr fielen

26 Ebd.

27 Österreichisch-ungarische Quellen verzeichnen 57 Tote und 314 Verwundete unter den ca. 13.000 eingesetzten Soldaten und über 300 tote Aufständische, während die zivilen Opferzahlen unbekannt sind. Vgl. Gabriel (Anm. 24), S. 1.

28 Neben der *Erstürmung von Serajewo* wurden ferner die beiden einaktigen Possen *Die Musikanten* (Carlhoffer) und *Studenten und Bauern* (Josef Doppler) uraufgeführt. Vgl. Wladika (Anm. 6), S. 53.

29 NÖLA, NÖ Reg. Präs Theater Theaterzensur – Akten, ZA 1878/4889 K 22.



Postkarte aus Anlass der Annexion Bosniens 1909

die ersten Kanonenschüsse bei der Colonne des FML Tegetthoff gegen das mit einer Ringmauer umgebene Castell, in welchem die Aufständischen mehrere Geschütze placirt hatten. [...] Es entspann sich einer der denkbar gräßlichsten Kämpfe. Aus jedem Hause, aus jedem Fenster, aus jeder Thürspalte wurden unsere Truppen beschossen; ja selbst Weiber theilten sich daran. [...] Unglaubliche Scenen eines wilden Fanatismus spielten sich ab, und nur der Gutmüthigkeit, aber auch der Disciplin unserer Truppen ist es zu verdanken, daß die Stadt nicht wesentlicher beschädigt wurde; doch sind einige Häuser ein Raub der Flammen geworden. Unser Verlust ist leider nicht unbedeutend. [...] Ich muß die Bravour, die Hingebung aller am Kampfe theilgenommenen Truppen besonders hervorheben [...]. Nach beendetem Kampfe und gänzlicher Besetzung der Stadt wurde die kaiserliche Fahne auf dem Castelle aufgehißt und unter den Klängen der Volkshymne mit 101 Kanonenschüssen und endlosem Jubel der Truppen begrüßt, in welchen alle christlichen Einwohner einstimmen.³⁰

³⁰ *Neue Freie Presse*, 21. August 1878, S. 1 f.

Getragen von der allgemeinen euphorischen Atmosphäre stimmte auch die neueste Produktion des Fürsttheaters in den Jubel über die jüngsten Ereignisse ein und lieferte mit seiner szenischen Umsetzung von Schlüsselmomenten der Eroberung „Anschauungsmaterial“ aus dem Okkupationsgebiet, noch bevor Lithographien dazu in illustrierten Zeitungen erschienen.³¹ Wie der Zensurbericht anerkennend ausführt, ist die Handlung des Zeitbilds in lose aneinander gereihten Szenen um den Höhepunkt des Okkupationsfeldzuges gruppiert:

Die Beziehungen zwischen einer Waise namens Clara, einer österreichischen Kaufmannstochter, und einem gefangenen österreichischen Husaren Korporal, der dem sichern Tode durch die mittlerweile erfolgte Einnahme Serajewo's entgeht, bilden ein kleines Genrebild auf der breiteren, durchaus militärisch angelegten Basis des Stückes, welches, wie die bisherigen militärischen Einakter des Fürsttheaters jüngsten Datums von patriotischem Geiste getragen ist.³²

Die Eingangsszene setzt mit dem Topos des bewegten, bunten Treibens auf dem Bazar Sarajevos ein, das sich vor den Läden der österreichischen Auswanderer Knöpfl und Pospischl abspielt. Doch die Vorstellung eines scheinbar zeitlosen, romantisch entrückten Orients wird allerdings jäh gebrochen. Während hinter der Bühne vereinzelte Schüsse zu hören sind, besingt die Menge den Partisanen Hadschi Loja lebhaft als „Herrscher über Serajevo“³³ im Chor: „Führe uns Hadschi Loja! Führe uns zum Kampf und Sieg!“³⁴ Hadschi Loja, der in den österreichisch-ungarischen Quellen zum zentralen Anführer der Aufständischen stilisiert wurde, nimmt auch im Zeitbild eine gewichtige Rolle ein. Analog zu den Printmedien wird er stereotyp als armseliger Räuber dargestellt, der sich als fanatischer Muslim und dogmatischer Glaubenskämpfer gebärdet:

Hadschi. (eine grüne Fahne schwingend beim Eintreten, er ist beinahe ärmlich türkisch gekleidet, hat einen Säbel an einem Strick umhängen – die Brust halb entblößt, langen schmutzigen grauen Bart, Sandalen. In allen seinen Geberden, Blicken, zeigt er den Fanatiker). Brüder! Söhne der Profeten!³⁵

Pathetisch gebart er sich als furchtloser Fürsprecher ‚des Volkes‘ und übt harsche Kritik an denjenigen Bosniern, die bereit sind, den gewaltsamen Widerstand gegen die k. k. Truppen zu beenden. Hadschi Loja, der im Einakter die sozial schwachen Bevölkerungsschichten zum blinden Hass aufhetzt, steht als

31 Bildliche Darstellungen von den Kampfszenen bzw. der Hissung der Fahne in Zeitungen und Zeitschriften finden sich erst Wochen nach der Premiere des Zeitbildes.

32 NÖLA (wie Anm. 29).

33 NÖLA, NÖ Reg. Präz Theater TB – Textbücher der Theaterzensur, TB K 454/18; I/1, S. 2.

34 Ebd., I/3, S. 17.

35 Ebd. S. 16.

verblendeter Fanatiker pars pro toto für alle Partisanen, die teils als unmündige Menge, als feiges ‚Gesindel‘ oder gar ‚Tiere‘ gezeichnet werden. So erscheint rhetorisch jeglicher Widerstand gegen die scheinbar gutmütige Okkupationsarmee nicht nur undankbar, sondern auch unrechtmäßig. Der Kontrast dieser Differenzkonstruktion und der koloniale Überlegenheitsgestus werden noch verstärkt, indem der alte bosnische Jude Isaak sowie die beiden Auslandsösterreicher Knöpfel und Pospischl die Formel der Kulturmission aufgreifen. Die beiden komischen Figuren, die wiederum von den Komikerstars Gottsleben und Kräuser verkörpert wurden, verharmlosen das Vorgehen der Okkupationsarmee, indem sie die Friedfertigkeit der k. k. Truppen betonen:

Isaak. Die Österreicher sind einmarschirt in Bosnien, als Freunde, um Ordnung zu bringen in das Land, was ist seit Jahren der Schauplatz gräßlicher Verwüstung!

Knöpfel. Juhu! Unsre Landsleut kommen endlich amal! Und noch dazu als Freund! [...]

Pospischl. Wann unsre Landsleut einrucken, was nehmens, höchstens von türkischen Madel dann und wann a Bußel!³⁶

Dem Häuser- und Straßenkampf um Sarajevo, der durch sämtliche Printmedien im Detail nachlesbar war, wurde im Stücktext prominent Rechnung getragen: Im patriotischen Eifer, vom Heldenmut der k. k. Truppen ermutigt, rüsten sich auch die zivilen Figuren – Knöpfel und Pospischl, der Jude Isaak und die christliche Waise Clara – zum Kampf gegen die Aufständischen. Der Einakter endet mit dem österreichisch-ungarischen Sieg über die Gegner: Unter lauter werdendem Kanonendonner und Jubelrufen der k. k. Truppen fliehen Partisanen und Zivilisten aus der Stadt; klagend verfluchen sie Hadschi Loja, der sich verletzt davonschleppt. Die Kampfszenen und das spektakuläre Schlusstableau machten den österreichischen Triumph im Fürsttheater sinnlich erfahrbar:

Jäger dringen von der Seite ein u. stoßen die fliehenden u. kämpfenden Türken nieder [...]. A tempo ertönt ein heftiger Donnerschlag, und hier wäre es gut, wenn [...] die Szenerie im Hintergrund mit einer hohen Mauer abgegränzt wäre, welche bei den heftigen Kanonenschlag einstürzt, so daß man rückwärts ein Bild stellen kann, wie auf der Mauer ein österreichischer General den Adler aufpflanzt, im Pulverrauch von fliehenden und gefallen Feinden siegenden österreichischen Truppen umgeben, die Volkshymne ertönt.³⁷

Die Kritiken vermitteln einen vagen Eindruck von der Wirkmächtigkeit dieses patriotisch aufgeladenen Schlüsselmoments der Okkupation, dessen Darstellung „nicht enden wollenden Jubel“ (*Morgen-Post*, 1. September 1878) beim

36 Ebd., I/2, S. 6.

37 Ebd., I/10, S. 53 f.

Publikum auslöste: „das Siegestelegramm war mit anerkennenswerthem Eifer und einem für die kleine Bühne erstaunlichen Aufwand an Darstellern und griechischem Feuer inszeniert worden“, resümierte das *Illustrierte Wiener Extrablatt* (1. September 1878, S. 5). Die Aufführungszahlen bestätigen den offensichtlichen Anklang, den die sinnlich erfahrbar gemachten Nachrichten vom Okkupationsgebiet beim Publikum fanden: „Im Fürst-Theater sind die Vorstellungen täglich sehr gut besucht und findet besonders das militärische Zeitbild ‚Die Erstürmung von Serajewo‘ großen Beifall.“³⁸ Mit 32 Vorstellungen en suite war der Einakter das am längsten und häufigsten gespielte Okkupationsstück des Fürsttheaters.

Mit der als Triumph gefeierten Einnahme Sarajevos war zwar das Zentrum des Widerstands zerstört, doch die blutigsten Auseinandersetzungen fanden erst nach diesem ‚psychologischen Höhepunkt‘ der Okkupation statt. Die Partisanen zogen sich nach Sarajevos Einnahme in die umliegenden Berge zurück und leisteten noch wochenlang hartnäckigen Widerstand. Beim nächsten Novitätenabend am 28. September stimmten *Die Heimkehr des Reservisten*, ein Zeitbild von Karl Elmar, und der Schwank *Hadschi Loja* bereits auf das absehbare bzw. erhoffte baldige Ende des Feldzugs ein.

In Widerspruch zur propagierten Friedfertigkeit und Humanität ging die Okkupationsarmee mit Härte gegen Partisanen und Zivilbevölkerung vor, wobei sie die Militärgerichtsbarkeit vorübergehend aussetzte oder bewusst unterließ.³⁹ Entsprechend der zunehmenden Brutalität der Okkupationsarmee verhärteten sich auch die aggressive Differenzkonstruktion und Drastik der klischeehaften Feindbilder in den Printmedien und im Fürsttheater weiter.

Die Endphase des Okkupationsfeldzuges: *Hadschi Loja*

In der Fokussierung auf den prominent gewordenen Widerstandskämpfer Hadschi Loja knüpfte der gleichnamige Einakter von Josef Doppler nicht nur an das Interesse der Öffentlichkeit an, sondern auch an das vorangegangene Zeitbild im Repertoire des Pratertheaters. Während der reale Hadschi Loja seit der Einnahme Sarajevos untergetaucht war, wurde auf der Bühne des Fürsttheaters in einem Schwank über seinen Verbleib spekuliert. Im Unterschied zur vorangegangenen *Erstürmung von Serajewo* trat Hadschi Loja, dessen Aufenthalt zum Zeitpunkt der Premiere unbekannt war, in der aktuellen Novität nicht als Figur auf.

Im Schwank, der in einem Hotel an der bosnischen Grenze spielt, sucht die Okkupationsarmee analog zur realen Situation nach dem titelgebenden Aufständischen. Doch auch Lord Chester, ein im Hotel abgestiegener britischer Tourist, wünscht sich nichts sehnlicher, als den berüchtigten „großen bos-

³⁸ *Morgen-Post*, 5. September 1878.

³⁹ Vgl. Gabriel (Anm. 24), S. 4 f.

nische[n] Räuber“⁴⁰ mit eigenen Augen zu sehen. Einzig unter der Bedingung, dass es seinem prospektiven Schwiegersohn gelinge, den Partisanenführer ausfindig zu machen, will der Lord der Heirat seiner Tochter Malvina zustimmen. Selbstverständlich findet die aussichtslos scheinende Situation unverhofft eine glückliche Lösung: Im selben Hotel logiert zufällig ein Schauspieler, dem der Bräutigam Fint einst das Leben rettete. Um sich aus Dankbarkeit zu revanchieren, erfüllt er die Forderung des Lords mittels Täuschung und verkleidet sich als Hadschi Loja. Der Schauspieler Preller geriert sich als furchteinflößender Insurgentenführer, indem er verbreitete Stereotype bedient – sehr zum Vergnügen des schaulustigen Lords, während die ebenfalls anwesenden Wiener Touristen Malzl und Gschirrl vor Angst erstarren:

Preller in der Maske des Hadschi Loja nach der bekannten Photographie, dann Malvina und Lord Chester und Fint.

Preller. / Entreelied

Bin aus Mekka's Pilgerschaar!
Bring dem Allah Opfer dar. [...]
Tod den Feind in seinen Reihen
Hört man Bosniaken schreien [...]
O Hatschi Loja, Loja Hatschi
Spieß sie, brenn sie, mord sie, brat sie!

Gschirrl. (ruft zu Malzl hinüber). Ha! Malzl, lebst no?! Aussi möcht i!

Malzl. (ruft zu Gschirrl hinüber). Ja! I a!

Preller. Gott ist groß und Mohamed ist sein Prophet! [...]

Malzl und Gschirrl (zusammen). O hatscheter Loja, wir küssen dir den Staub von deinen Hatschen.

Preller. Berührt mich nicht Giauren, steht auf! [...] Dort setzt euch auf den Divan und gebt keinen Laut von euch ihr Giaurs, sonst schneid ich euch Nasen und Ohren ab!⁴¹

Bemerkenswert erscheint vor allem die potentielle Mehrdeutigkeit des Lachens⁴² als ambivalente Einschreibung dieses Spiels im Spiel: Einerseits zeigt es den medial allgegenwärtig beschriebenen und abgebildeten Hadschi Loja ‚leibhaftig‘ und sinnlich erfahrbar. Gleichzeitig wird diese vermeintliche Authentizität bewusst gebrochen, indem die Darstellung offen als Täuschung markiert wird. Das Motiv der Verkleidung und Verwechslung generiert ebenso Komik wie die Übertreibung der Situation durch den Darsteller Romani: er verkörpert einen Schauspieler, der wiederum Hadschi Loja mittels Gestikulation und pathe-

40 NÖLA, NÖ Reg. Präs Theater TB – Textbücher der Theaterzensur, TB K 454/23: Josef Doppler, *Hädschi Loja. Schwank mit Gesang in einem Act*, I/5, S. 20.

41 Ebd., I/10, S. 52–56.

42 Zu komiktheoretischen Aspekten des Lachens vgl. Eric Weitz, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge 2009. – Hilde Haider-Pregler [u. a.] (Hg.), *Komik. Ästhetik – Theorien – Strategien*. Wien [u. a.] 2006 (= Maske und Kothurn; 51/4).

tischer Deklamation islamischer Glaubensformeln darstellt, um dessen berüchtigtem Fanatismus und vermeintlicher Unzivilisiertheit Ausdruck zu verleihen.

Standen der Auftritt Hadschi Lojas und seine Brandreden im Zusammenhang der *Erstürmung von Serajewo* noch in einem ernsten Kontext, zeichnete der neueste Einakter den Widerstandskämpfer durchwegs als Karikatur. Die Aneinanderreihung von Klischees über die bosnische Bevölkerung in der Figur des Schauspielers sowie die rassistischen Schmähungen des vermeintlichen Partisanenführers durch die übrigen Figuren entmenslichte Hadschi Loja entweder als blutrünstigen Fanatiker, hässlichen Räuber oder als furchteinflößendes, wildes Tier. Dabei wurde der Partisanenführer ebenso der Lächerlichkeit preisgegeben wie die hasenfüßigen komischen Figuren Gschirrl und Malz, die sich einig sind über die Gefahren und Anstrengungen der Okkupation, von denen sie sich lieber fernhalten: „lassen wir die Andern die Cultur nach Osten trag’n, warum soll’ns denn grad wir zwei sein?“⁴³ Der Schlussgesang, zu dem der vermeintliche Hadschi Loja ansetzt und in den die restlichen Figuren im Chor einstimmen, greift das dominante Stereotyp des ‚braunen‘ Räubers noch einmal auf. Analog zu tendenziösen Artikeln in der Presse wünschen sie dem realen Hadschi Loja den baldigen Tod durch den Strick:

Preller. Hadschi Loja brauner Räuber,
Nimmer kommst dir wohl in Sinn,
Daß zwei Liebende du glücklich
Hast gemacht bei uns in Wien!
Darum Hadschi, Hadschi Loja
Stirb und baumle bald recht hoch
Denn ein Räuber Hadschi Loja
Denn ein Räuber bleibst du doch!⁴⁴

Die Diskrepanz zwischen der fröhlich anmutenden Musik sowie den einfachen Reimen und der inhaltlichen Schärfe des Spottliedes erscheint aus heutiger Perspektive verstörend. Die Unbekümmertheit, mit welcher der zutiefst verachtende Text als harmloser Ausklang eines Schwanks präsentiert wurde, spiegelt nicht nur die ambivalente bis rassistische Haltung der Printmedien gegenüber der bosnischen Bevölkerung wider, sondern auch den brutalen Umgang der k. k. Truppen mit den tatsächlichen und vermeintlichen Aufständischen.⁴⁵ Angesichts der absehbaren Kapitulation der Partisanen wich in der Endphase des Feldzuges die angsteinflößende Darstellung bereits dem überlegenen Spott: Der Theatertext fokussiert dabei das Lachen über Hadschi Loja ebenso wie die Belustigung über diejenigen, die sich (noch) vor ihm fürchteten.

⁴³ NÖLA, Textbuch (Anm. 40), I/9, S. 51.

⁴⁴ Ebd., I/11, S. 64.

⁴⁵ Das aggressive Vorgehen der Okkupationsarmee wurde medial weniger verschleiert als gerechtfertigt und als notwendig dargestellt. Vgl. beispielsweise *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 18. September 1878, S. 1.

An *Hadschi Loja* lässt sich jedoch nicht nur die zunehmende Drastik der klischeehaften, rassistischen Darstellung der Bosnier im Laufe des Feldzuges nachvollziehen, sondern auch die Einbeziehung und ironische Kommentierung der flächendeckenden Medienberichterstattung, die immer wieder Teil der ‚dramatisierten Zeitungsberichte‘ ist. Im Unterschied zu der *Erstürmung Serajewos*, die Zeitungsmeldungen performativ umsetzte, dient hier die Berichterstattung nicht als Informationsgrundlage. Vielmehr wird sie als Motor und Erfüllung der grassierenden Sensationsgier karikiert. Auch dramaturgisch kommt der Bezugnahme auf die Berichterstattung eine wichtige Funktion zu: Die Eingangsszene des Schwanks zeigt das Stubenmädchen Netti im Salon des Hotels, während sie neugierig die aktuellen Zeitungen nach sensationellen Nachrichten, genauer: nach Bildern vom Kriegsschauplatz durchsucht. In einem illustrierten Blatt fündig geworden, kommentiert sie die Abbildung Hadschi Lojas mit faszinierter Abscheu:

Netti. (Steht beim Aufziehen des Vorhanges beim Tisch und sucht in den Zeitungen herum). Was aber heut wieder für schöne Bilder in den Zeitungen gibt. (Besieht ein illustriertes Blatt). Was ist denn das? Uje? Ist das ein schieaches Ding (liest). Richtig das ist der Hadschi Loja – a Spektakel. Ich hab mir den Menschen ganz anders vorg’sstellt, ich hab g’laubt, er wird a kleins Arsenal an Pistolen, Jatakans und Messern bei sich führen. Daweil schaut er aus, als wie a z’lumpter Rastlbinder in sein Sonntagsg’wand! Pfui Teufel ist der schüäch.⁴⁶

Im Laufe der Handlung verweist der Stücktext immer wieder auf die Rezeption der aktuellen Printmedien, die von den handelnden Figuren aufmerksam verfolgt werden. Die Nachricht der Festnahme des realen Hadschi Loja kursierte wenige Tage nach der Premiere des Schwanks in den Wiener Tageszeitungen; nichtsdestotrotz verblieb *Hadschi Loja* auf dem Spielplan des Fürsttheaters bis zum nächste Novitätenabend am 12. Oktober.⁴⁷ Dieser setzte sich erstmals seit Beginn des Feldzuges aus drei Einaktern ohne vordergründigen Bosnien-Bezug zusammen. Am 20. Oktober 1878 wurde offiziell die Kapitulation der Aufständischen und damit die Vollendung der Okkupation verkündet. Das Fürsttheater trug dem Ereignis Rechnung, indem *Die Heimkehr des Reservisten*, das bereits Ende September auf dem Spielplan stand, wieder aufgenommen wurde. Drei Tage später, am 23. Oktober 1878, endete die Spielzeit des Sommertheaters im Prater und damit auch das monatelange Angebot ‚dramatisierter Zeitungsberichte‘ über die Okkupation im Fürsttheater.

46 NÖLA, Textbuch (Anm. 40), 1/1, S. 1 f. Jatagan oder Yatagan bezeichnet einen Dolch mit langer, geschwungener Klinge.

47 Über Hadschi Lojas Festnahme wurde eher beiläufig in Form kleiner Meldungen berichtet. Am 12. Oktober 1878 erfolgte dem zweiwöchigen Spielrhythmus gemäß ein letzter Premierenabend mit drei Einaktern: *Die schönste im Dorfe* (Doppler), *Ein alter Comödiant* (Gottsleben), *Eine weibliche Feuerwehr* (Bayer).

Schluss

Anhand der äußerst zeitnah entstandenen ‚dramatisierten Zeitungsberichte‘, die über Wochen und Monate hinweg das Wiener Publikum offenbar in Scharen ins Fürsttheater lockten, lässt sich – in Verschränkung mit der Medienberichterstattung – der Verlauf des Okkupationsfeldzugs ebenso nachvollziehen wie dessen zeitgenössische Rezeption und die Wahrnehmung der bosnischen Bevölkerung und der neuen Peripherie des Vielvölkerstaats: Stellte *Die Österreicher in Bosnien* zu Beginn der Okkupation die Einwohner Bosniens tendenziell als gutherzig und friedlich dar, die dankbar die k. k. Truppen begrüßten, wandelte sich die Darstellung der einheimischen Bevölkerung schlagartig im Verlauf des Feldzugs. Als Reaktion auf den unerwarteten bewaffneten Widerstand sowie zur Rechtfertigung des aggressiven Vorgehens der Okkupationsarmee wurden einzig die muslimischen Aufständischen als Feinde identifiziert. Zeigen sich bereits in *Die Erstürmung von Serajewo* chauvinistische bis rassistische Töne in der klischeehaften Darstellung der Gegner als ‚dreckige‘ und armselige ‚Räuber‘, steigert sich die Drastik der Herabwürdigung bis zum Ende des Feldzugs, bis Hadschi Loja im gleichnamigen Schwank als ‚Tier‘ der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Ungeachtet der Tatsache, dass der Widerstand keineswegs auf Muslime beschränkt war, die Okkupation entgegen allen Erwartungen mit hohen Verlusten auf beiden Seiten vonstattenging und das Verhalten der Okkupationsarmee keineswegs der medial propagierten Friedfertigkeit entsprach, fungierte das zunehmend drastisch gezeichnete Feindbild der Bosnier als Projektionsfläche für die patriotische Affirmation des selbstlosen humanitären Akts und der militärischen Stärke der k. k. Truppen.

Dass aktuelle politische Ereignisse wie die Okkupation Bosniens in komischen Genres verharmlost bzw. kaum explizit kritisiert wurden und/oder plakativen Patriotismus bedienten, erscheint untrennbar verknüpft mit der Strenge der Theaterzensur der 1870er Jahre, die wenig Spielraum für Kritik ließ.⁴⁸ Die anstandslose Bewilligung sämtlicher eingereichter Okkupations-Stücke durch die Zensur spricht weniger für per se unkritische Theater Texte, sondern für die realistische Einschätzung der Autoren hinsichtlich ihrer Ausdrucksmöglichkeiten: Abgesehen von der Forderung kleinerer Striche beurteilte die Zensurbehörde alle Theatertexte als harmlos und begrüßte mitunter ausdrücklich deren Patriotismus.

48 Vgl. Barbara Tumfart, ‚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* 30/1 (2005), S. 98–117. V. a. ab Anfang der 1870er Jahre wurde die Theaterzensur unter Peter Ritter von Sagburg (bis 1880) besonders streng gehandhabt. Die Strenge der Zensur hinsichtlich der hier erwähnten Theatertexte über die Okkupation Bosniens lässt sich im Detail anhand der jeweiligen von der Zensurbehörde eingestrichenen Textbücher nachvollziehen, die sich im Bestand des Niederösterreichischen Landesarchivs befinden.

Die Einakter, die während des Feldzuges gespielt wurden, propagierten loyal die militärische Stärke der k. k. Truppen und beschworen die Unterwerfung der Aufständischen. Dabei setzten die Novitäten in unterschiedlicher Gewichtung die offizielle Position Österreichs und Schlüsselmomente des Feldzuges – v. a. Kampfszenen und die darauffolgende Hissung der österreichischen Fahne – als Triumph in Szene. Der zur Schau gestellte Patriotismus allein hätte jedoch nicht den grundsätzlichen Erfolg der Okkupationsstücke beim Publikum bewirkt. Neben dem Sensationswert, der von den ‚dramatisierten Zeitungsberichten‘ ausging, die mitunter schneller als illustrierte Zeitungen Nachrichten vom Kriegsschauplatz in sinnlich erfahrbare Bilder übertrugen, erscheint der Unterhaltungswert der Novitäten wesentlich für deren Nachfrage. Sowohl Wortwitz als auch Körperkomik, Gesangseinlagen und effektiv inszenierte Kampfszenen ermöglichten nicht nur scheinbar am Kriegsgeschehen teilzuhaben, sondern vor allem auch über die ernsten Umstände und Folgen der Okkupation lachen zu können, was Rezensionen mitunter explizit den Autoren und dem Schauspielerensemble der Novitäten zugutehielten.⁴⁹

Bemerkenswert an den hier besprochenen Theater texts zur Okkupation erscheint – im Unterschied zu Beiträgen in den Printmedien – die Verquickung von Patriotismus und Parodie, mit der Nachrichten sinnlich erfahrbar gemacht bzw. öffentliche Meinung und Mediendiskurs kommentiert werden. Dieses Spannungsverhältnis von patriotischem Ernst und ironischem Spott und die Mehrdeutigkeit des Lachens lässt sich vor allem an der Phrase der Kulturmission nachvollziehen, die leitmotivisch in sämtlichen Einaktern des Fürsttheaters aufgegriffen wurde. Während alle im Fürsttheater gespielten ‚dramatisierten Zeitungsberichte‘ von der Zensur als harmlose Unterhaltung eingestuft und äußerst wohlwollend zur Aufführung zugelassen wurden, lassen sich gerade aus heutiger Perspektive die scheinbar harmlosen komischen Passagen voller Wortwitz und Körperkomik ambivalent deuten: als patriotische Äußerung und loyale Affirmation der offiziellen Politik einerseits; als subtile Kritik an der rhetorischen Legitimation der Okkupation andererseits.

Die Beschäftigung mit diesen kaum beachteten Gebrauchstexten, die wertvolle Zeitdokumente darstellen, trägt nicht nur zur weiteren Erforschung des Unterhaltungstheaters des ausgehenden 19. Jahrhunderts bei. Insbesondere in Hinblick auf die Okkupation Bosniens vermag eine kritische Re-Lektüre dieser Theater texts neue Perspektiven auf die koloniale Vergangenheit der Habsburgermonarchie und deren historischen Aufarbeitung zu eröffnen.

49 Die Verhandlung des Bosnienfeldzuges und der Medienberichterstattung darüber stellt keinen Einzelfall in der Aufführungspraxis dar. Beispielsweise offenbaren sich Parallelen der Vorstadt-Theater texts zum Sardinischen Krieg (1859). Vgl. Matthias Mamsky, ‚Das Wiener Vorstadttheater als Kriegsschauplatz? Reflexionen von Krieg und Politik in Stücken Anton Langers und O. F. Bergs‘, *Estudios Filológicos Alemañes* 27 (2014), S. 83–92.

Fanny Platelle

Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen ‚opéras comiques‘: *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* (1822), *Die schwarze Frau* (1825)

Das Wiener Volkstheater zeichnet sich von Anfang an durch seine Offenheit für ausländische Impulse aus. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der große Bedarf an neuen Theatertexten zunehmend durch Übersetzungen und Bearbeitungen aus dem Ausland gedeckt. Der Grund dafür liegt weniger in der mangelnden Erfindungsgabe der Dramatiker als in der zunehmenden Kommerzialisierung des Theaterbetriebs, die sich vor allem an den Geschäftstheatern bemerkbar machte und die Autoren zu einer schnellen und gewinnorientierten Dramenproduktion zwang.¹ Diese Übersetzungswelle wurde durch die rechtliche Lage (mangelhaftes Urheberrecht) stark begünstigt.² Wie die Untersuchung der Spielpläne der wichtigsten Wiener (Vorstadt-)Bühnen zeigt,³ kann man auf dem Gebiet der Dramatik beinahe von einer Monopolstellung der Franzosen sprechen.⁴ Diese Entwicklung, die in den vierziger Jahren (mit der Rezeption von ‚mélodrame‘ und ‚vaudeville‘) gipfelte, setzte bereits in den zwanziger Jahren ein.

So gehen einige der zugkräftigsten Bühnenerfolge wie Adolf Bäuerles *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* (1822) oder Carl Meisls *Schwarze Frau* (1826) auf französische Originale zurück, wobei die Wiener Bearbeiter sich einer deutschen Übersetzung bzw. Bearbeitung bedienten. Als Vorlage für seine ‚Volks- und Zauberooper‘ benutzte Bäuerle Georg Friedrich Treitschkes Be-

- 1 Vgl. Johann Hüttner, ‚Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Maske und Kothurn* 21 (1975), S. 263–281. Für die fließbandartige Produktion von Übersetzungen wurden die Begriffe ‚Übersetzungsfabriken‘ bzw. ‚Übersetzungsmanufakturen‘ benutzt. Bei der Vermittlung von Bühnentexten spielten die Theateragenturen, die sich seit den dreißiger Jahren etablierten, eine wichtige Rolle.
- 2 Erst mit dem Abkommen von 1866 zwischen Frankreich und Österreich wurde die Vergabe der Übersetzungsrechte geregelt. Vgl. Urs Helmsdorfer, ‚Heilig sei das Eigenthum! Urheberrecht in Wien um 1850‘, *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht*, Bd. 2001/II, S. 457–496.
- 3 Am Theater an der Wien waren im Jahre 1820 von 59 Neuinszenierungen bereits 17 französischen Ursprungs, 1844 hielten sich die Übersetzungen aus dem Französischen mit den deutschsprachigen Originalen die Waage. Vgl. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke* (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien, Bd. V), München 1992, S. 26 ff. Vgl. auch Leopold Nosko, *Kultureinflüsse – Kulturbeziehungen. Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*, Wien, Köln, Graz 1983, S. 40 ff.
- 4 Vgl. Norbert Bachleitner, ‚Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 14, H. 1 (1989), S. 1–49, hier S. 5.

arbeitung⁵ der französischen Oper *Aline, reine de Golconde* (1803), deren Libretto Jean-Baptiste Vial und Edmond de Favières schrieben und deren Musik Henri Montan Berton komponierte.⁶ Meisls parodierende Posse mit Gesang *Die schwarze Frau* ist eine Parodie auf die Oper *La dame blanche* (1826) von Eugène Scribe und François-Adrien Boieldieu, die Ignaz Franz Castelli 1826 übersetzt hatte.⁷

Ziel des Beitrags ist es, anhand eines Vergleichs mit der französischen Vorlage und deren deutschen Übersetzungen den Bearbeitungsprozess zu beleuchten und durch die Analyse der Veränderungen zu zeigen, wie, mit welchen Verfahren und in welcher Intention die französischen Libretti an die spezifischen Bedingungen der Wiener Vorstadtbühnen (Schauspielerensemble, komische Tradition, Gattungen, Publikum, Zensur) angepasst wurden.

1. Bäuerle: *Aline oder Wien in einem andern Welttheile*⁸

Aline erzählt die Geschichte eines Bauernmädchens, das durch ein abenteuerliches Schicksal zur Königin von Golkonda (in Indien) aufgestiegen ist, sich in der Fremde ein Stück Heimat aufbaut und ihre wiedergefundene Jugendliebe in dieser trauten Umgebung empfängt. Die Geschichte geht vermutlich zurück auf Stanislas de Boufflers' *La Reine de Golconde* (1761).⁹ Die Eignung des Stoffes für die Bühne wurde sofort erkannt. Michel-Jean Sedaine verarbeitete ihn 1766 zu einem heroischen Ballett.¹⁰ Zahlreiche Opernlibrettisten folgten, von denen Vial und Favières mit ihrem Text für den beliebten Komponisten Berton am erfolgreichsten waren.¹¹ Der Pariser Uraufführung (1803) folgte die in Wien auf dem Fuß und Treitschke bearbeitete diese ‚opéra-comique‘ 1804. Ab 1812 wurde Bertons *Aline* in das Repertoire des Theaters an der Wien aufgenommen. Im Mai 1818 gestaltete Jean-Pierre Aumer das Sujet zu einem erfolgreichen Ballett für das Kärntnertortheater.¹²

5 Georg Friedrich Treitschke, *Aline, Königin von Golkonda*: Oper in drey Aufzügen, Wien 1804.

6 Edmond de Favières, *Aline reine de Golconde*, opéra comique en trois actes, paroles de Vial et Favières, musique de Berton, Paris 1847.

7 Ignaz Franz Castelli, *Die weiße Dame*. Oper in drei Acten nach dem Französischen des Eugène Scribe. Musik von François-Adrien Boieldieu, Wien 1898.

8 Adolf Bäuerle, *Aline: oder Wien in einem andern Welttheile*, Volks- und Zauberoper in drey Acten, in: *Komisches Theater*, 6. Bd., Pesth 1826.

9 Jean-Stanislas de Boufflers, *La reine de Golconde*, conte, [o. O.] 1761.

10 Aus Boufflers' Erzählung hob Sedaine lediglich das Wiedersehen in Golkonda heraus. Vgl. Jean-Michel Sedaine, *La reine de Golconde*, opéra en trois actes, Paris 1772.

11 Vial und Favières fügten eine ‚politische‘ Handlung (den Aufstand der Nutznießer der alten Ordnung gegen die Königin) hinzu.

12 Vgl. Otto Rommel (Hg.), *Das parodistische Zauberspiel* (Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Reihe Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Bd. 3) Leipzig 1937, S. 30–33.

Die Bearbeitung Treitschkes war Bäuerle bekannt, wie wörtliche Übereinstimmungen beweisen. Bäuerles ‚Volks- und Zauberoper‘ *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* wurde am 9. Oktober 1822 am Theater in der Leopoldstadt zum ersten Mal aufgeführt und war sofort ein durchschlagender Erfolg. Ferdinand Raimund gab den Bims, seine Frau Luise Gleich (später ersetzt durch Therese Krones) die Zilli, Katharina Ennöckel die Aline, Therese Krones die Zaire, Friedrich Josef Korntheuer den Schlossinspektor, Joseph Fermier den Wampelino und Johann Sartory den Schiffskapitän. Das Stück erlebte im Leopoldstädter Theater allein bis 1854 116 Aufführungen. Es wurde vom Theater an der Wien und vom Josefstädter Theater übernommen, und es dürfte nur wenige volkstümliche Theater des deutschen Sprachgebietes geben, die das Stück nicht spielten. Die Musik von Wenzel Müller wurde äußerst populär. Nach der Erstaufführung hebt *Der Sammler* Bäuerles „theaterfachmännisches Verdienst“ in der geschickten „Metamorphose des Sujets in eine komische Zauberoper“¹³ hervor. In seiner ‚Volks- und Zauberoper‘ hält sich Bäuerle weitgehend an Figurenkonstellation und Handlungsverlauf der Vorlage bzw. deren Übersetzung. Er macht aus der französischen Oper ein wienerisches parodistisches Zauberspiel.

Wie aus dem Personenverzeichnis hervorgeht, übernimmt er die Hauptfiguren, verändert jedoch einige Namen (Wampelino statt Sigiskar; Hagar statt Oscar) und Berufe (statt „surintendant des menus plaisirs“ ist Usbeck ein „Große[r] des Reichs“¹⁴), lässt den Oberaufseher des Serails, den obersten Richter und den Ober-Zolleinnehmer weg und erweitert das Personal. Der französische Gesandte Adolphe de Saint-Phar, Alines Geliebter, wird zum Grafen Carlo von Waldau (in Treitschkes Übersetzung heißt er nur Graf Carlo).¹⁵ Im Stück wird er Carl genannt. Hinter dieser Figur verbirgt sich möglicherweise der Markgraf Karl von Burgau, der sich bei den Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich Ende des 16. Jahrhunderts verdient gemacht hat.¹⁶ Dies bestätigt die Tatsache, dass die Golkonder als Türken und Muslime dargestellt werden (Tracht: I, 6; Allah-Anrufungen: I, 4; I, 5; III, 2; III, 8; türkische Musik: I, 17). Bäuerle erweitert die Rolle von Alines munterer Vertrauten Zilli (siehe unten). Und er führt neue – komische, volkstümliche und zauberhafte – Figuren in die Handlung ein, die in der Vorlage und deren Übersetzung keine Entsprechung haben: Nicki, dessen Vater Wildau, Palast- und Schlossinspektor und Hofnarr des alten Königs sowie die einheimische Zaire¹⁷ in Golkonda;

13 Vgl. *Der Sammler*, 22. Oktober 1822 (Nr. 127), S. 508.

14 Favières (Anm. 6), S. 1 ; Bäuerle (Anm. 8), S. 6.

15 Im Personenverzeichnis der Vorlage wird er zuerst genannt, während Aline in Treitschkes Bearbeitung und Bäuerles ‚Volk- und Zauberoper‘ an erster Stelle steht.

16 Vgl. Julius Dominik Lottes, *Unterhaltungstheater und vormärzliche Öffentlichkeit. Adolf Bäuerles Possen zwischen Zensur, Kommerz und Kritik*, Diplomarbeit Universität Wien 2012, S. 105: „Die Phobie der Habsburgermonarchie dem Osmanischen Reich gegenüber könnte hier nach Ostindien verlagert worden sein.“

17 Sie entspricht dem Typus der gezierten Naiven, deren Sprechweise typisch für die

den Schiffsbarbier Bims, den europäischen Schiffskapitän und die Handwerker auf dem europäischen Schiff, die Figuren aus der Brühl und im Prater sowie die Schutzgöttin Lissa.

Bäuerle führt dadurch lustige Figuren in die Handlung ein. So bekommt der ziemlich blasse Graf Carlo von Waldau einen staberlartigen Bedienten, den einem für die Posse typischen Berufsfeld nachgehenden Schiffsbarbier Bims, den Partner Zillis (anstatt des einheimischen Feldherrn der Leibwache Osmin in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung). Damit erhält das ‚ideale Paar‘ Aline–Carl ein komisches Pendant. Bims ist hungrig (I, 19), trinkfest (II, 3) und äußerst aufrichtig (I, 18). Er zeichnet sich durch seine Sprachkomik (Reihenwitze) aus und benutzt – ähnlich wie Staberl – ständig den festen Ausdruck: „Ich muss immer was Extras haben“. Bims spielt in der Handlung eine aktive Rolle: Nachdem er das Zauberwasser getrunken hat, befreit er Graf Carlo aus dem Gefängnis und nimmt den Chef der Rebellen, Wampelino, gefangen (III, 10, 12), was die Wiedereinsetzung der rechtmäßigen Königin Aline auf den Thron ermöglicht. Er betreibt Fiktionsbruch (Bezüge auf Wien und auf die Vorstellung: z. B. I, 19; II, 18; III, 7) und entlarvt in seinen Lokalschilderungen die Wiener Sitten, Gewohnheiten und Verhältnisse:

Ich war in einer Stadt etablirt, wo Alles einen andern Nahmen g’kriegt hat; es war die Stadt von Complimenten aufg’baut, man kann sich denken, wie da der Wind g’angen ist. Da hab ich einen Herrn g’habt, der war, wie die Leut sich ausgedrückt haben, infam reich, seine Frau wie ein Bild schön, und einen Hund hat er besessen, wie ein Dieb wachsam. Da hab’ ich einmahl die Ausdrück verwechselt, und hab’ gesagt, der Hund wäre wie ein Bild wachsam, der Herr wie ein Dieb reich, und die Frau infam schön, das hat alle drey beleidigt, ich hab’ auf und davon müssen. (I, 18)¹⁸

Der übrigens konventionelle Schluss der ‚Volks- und Zauberooper‘ zeigt – im Unterschied zur Vorlage und deren Übersetzung, die mit einem Chor und Lobgesang auf Saint-Phar bzw. auf das Paar Aline–Carlo endet – den von der Königin belohnten und „triumphierende[n]“ Bims und hebt damit die Rolle der lustigen Figur hervor (III, 13).

Nicki, der Sohn des Palast- und Schlossinspektors sowie Hofnarren des alten Königs Wildau, ist eine späte Thaddädl-Rolle: Er ist „äußerst komisch [...] gekleidet“ (I, 7), scheu (I, 6), weinerlich (I, 7; III, 7) und dumm (I, 8; I, 21; III, 7). Der europäische Schiffskapitän ist ebenfalls ein komischer Typus, der an den Capitano der *Commedia dell’Arte* erinnert. Er flucht, betrinkt sich, ist kampflustig, und rühmt sich, ein Frauenheld zu sein (II, 2–3).

Der Hofstaat von Golkonda erhält die übliche parodistische Tönung und

Gurli-Gestalten, nach dem Vorbild von August von Kotzebues *Die Indianer in England*, ist.

¹⁸ Siehe auch I, 19: Unartigkeit der Männer gegenüber Frauen; II, 15: Übernahme von Moden aus dem Ausland; II, 16: über die Wirte; II, 18: über die Küchenmädchen.

wird verwienert. Der erste Große des Reichs, Wampelino, ist zum lächerlichen barbarischen Tyrannen karikiert. Von seinem treu ergebenen Diener Hagar, der „sich vor ihm nieder[wirft]. Demüthig und knechtlich“, wird er mit „Herr der Weisen! Sonne des Lebens!“ angesprochen (I, 4). „Mohrenköpfe absäbeln“ (III, 8) ist seine Leidenschaft. Seit Aline die alte Ordnung reformiert hat, bemängelt er, dass er „nicht einmahl mehr einem elenden Neger Nasenstüber geben“ dürfe (I, 2); selbst die Sklaven laufen ihn verspottend davon (I, 1), was ihn zur Verschwörung antreibt. Diese rassistischen Aspekte sind in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung nicht vorhanden. Bäuerle hat die erste Szene mit dem typischen Ouvertürenchor erfunden. Mit seinem listigen Diener Hagar fasst Wampelino den Plan, die „stolze Ausländerinn“ und mit ihr alle Ausländer zu „vernichten“ (I, 4). Der Chef der Rebellen erweist sich aber als äußerst furchtsam und beschränkt: Er fürchtet sich in der Nacht, bei der er sich mit seinen Anhängern treffen soll (I, 4), und ist als neuer König zu einer großen Rede unfähig (III, 1). Die Übertreibung seiner Willkürherrschaft ist ein Mittel, kontrastierend die Rechtmäßigkeit von Alines Regierung hervorzuheben.

Gegenüber der Vorlage und Treitschkes Übersetzung ersetzt Bäuerle die konstruierte ‚natürliche‘ Zauberei durch die traditionsgegebene echte Zauberei. Während in den Vorlagen eine unterirdische Passage zum inszenierten Bild von Alines Heimat führt (I, 9), verleiht die Schutzgöttin Lissa in Bäuerles Zauberober Aline die Macht, sich die Lieblingsplätze aus ihrem Vaterland herbeizuzaubern (I, 11). Lissa erscheint im ersten Akt, auf einem Kahn segelnd, um Aline und Zilli die baldige Ankunft ihrer Liebhaber zu melden. Sie warnt die Königin vor der bevorstehenden Verschwörung und verspricht ihr einen glücklichen Ausgang, wenn Aline sich als standhaft bewährt, was dem traditionellen Bedingungsrahmen des Zauberspiels entspricht (I, 12; III, 4). Im Geist der Tradition des Wiener Zauberspiels liegt auch der Gedanke der Prüfung der Liebestreue als Vorbedingung glücklicher Wiedervereinigung (I, 20; II, 12). Während das ‚ideale Paar‘ selbstverständlich die Prüfung besteht (II, 12), fällt das Ergebnis bei Bims und Zilli nicht sehr überzeugend aus (Duett II, 18). Die Schutzgöttin erscheint im dritten Akt wieder, um der gestürzten Königin zu helfen, indem sie Bims Zauberkräfte verleiht (III, 6), was Anlass zu spektakulären Szenen gibt (III, 6–7 und 9–12). Aus diesem Grund ist Aline weniger aktiv und selbständig handelnd als in der Vorlage und deren Übersetzung. Im Original ruft die Königin die Golkonder zum Kampf auf (II, 8) und Saint-Phar gelingt es im Einvernehmen mit Osmin, seine Wächter zu überlisten und in die unterirdische Passage zu flüchten (III, 7). Dafür ist die Königin aber tugendhafter: Wohl aufgrund der Zensur musste Bäuerle die Anspielung auf ein sexuelles Verhältnis zwischen Aline und Saint-Phar/Carl streichen (II, 6).¹⁹ Außerdem wird die Bedeutung der Liebestreue stärker betont.

19 Ebenso strich er die Erwähnung der Liebe des ehemaligen Golkonder Königs zu Aline (I, 1) und die Liebesbezeugungen zwischen Osmin und Zélie (I, 7; II, 2) sowie Saint-Phar und Aline (II, 6–7).

Bäuerle verlagert Alines Heimat von der Provence bzw. Neapel in Treitschkes Bearbeitung nach Wien. Sie ist kein Bauern-, sondern ein Wiener Bürgermädchen. Statt des Flusses Durance wird die Donau sichtbar (I, 11). Um Carls Liebestreue zu prüfen, verwandelt Aline Golkonda in die Brühl bei Wien, den Ort ihrer ersten Begegnung (wobei der Dekor mit demjenigen der Vorlage und deren Übersetzung identisch ist!). Die Königin trägt eine typische Bauerntracht (II, 11), die Golkonder erscheinen in österreichischer Kleidung, sie sprechen Dialekt, singen und tanzen (II, 12). Bäuerle fügt dann im Vergleich zur Vorlage und zu Treitschkes Bearbeitung eine neue Sequenz hinzu: Für Bims verwandelt Aline nämlich das Theater in den Prater, „den liebsten Aufenthalt [ihrer] Landsleute“ (II, 13), ein kecker Wiener Schusterbub tritt auf (II, 14), Wildau verkleidet sich als Praterwirt (II, 16) und Zilli als Kellnerin (II, 17). Der zweite Akt endet mit einem Wiener Tanz (II, 21).

Die ‚Verwienerung‘ gipfelt in den Arien (I, 7; III, 7) und Duetten (I, 19; II, 18) von Zilli und Bims. Während hauptsächlich Aline, dann gefolgt von Zélie, in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung die Sehnsucht nach der Heimat ausdrückt und einen Lobgesang auf das Vaterland anstimmt, kommt diese Funktion in Bäuerles ‚Volks- und Zauberoper‘ Zilli und Bims zu, weil sie Identifikationsfiguren für das Vorstadtpublikum sind.²⁰ Lieder wie „Noch einmal die schöne Gegend meiner Heimath möcht ich seh’n“ (I, 7) und „Ja nur ein’ Kaiserstadt, ja nur ein Wien!“ (I, 19) wurden äußerst populär.

Im Vergleich zur Vorlage und deren Übersetzung (I, 1) lässt Bäuerle Alines Vorgeschichte in Golkonda aus, da sie für die Handlung unwichtig ist.²¹ Er streicht auch – vermutlich wegen des anderen politischen Kontextes – die Szenen mit den Nutznießern der (schlechten) alten Zeit: den Zolleinnehmern, den Richtern und Rechtsgelehrten, den Hütern der Serails, die durch Alines Reformen alle brotlos geworden sind (I, 3–5). Er führt komische Szenen und einen ‚Zauberrahmen‘ ein, verstärkt die Bedeutung der Liebesprobe und erweitert die Darstellung der Heimat um eine neue Sequenz.

Es wäre aber verfälscht, Golkonda auf die Verherrlichung der Kaiserstadt Wien zu reduzieren²² oder als Utopie eines idealen Staates (Alines Regierungskurs des Frohsinns, Überwindung der Standesschranken, an denen Alines und Carls Verhältnis in Wien gescheitert war) zu betrachten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Intentionen von Vorlage und Zauberoper, was auf den veränderten Kontext zurückzuführen ist. Die ‚opéra comique‘ *Aline, reine*

20 Zillis Freude, als sie in Alines Truhe ihre ehemalige Tracht entdeckt, wird im Vergleich zur Vorlage und zu deren Übersetzung mehr Platz eingeräumt: „O mein Geburtsort! O meine Vaterstadt! O ihr lieben Kleider meiner Heimath!“ (I, 11) statt: „O mon pays!“ bzw. „O Neapel, O mein Vaterland!“ (I, 9).

21 Wir erfahren nur, dass Aline eine ehemalige Sklavin ist (I, 2).

22 Nach Rommel sei *Aline* eine „reine Verkörperung Wienerischen Frohsinns“, nur aus dem „Geiste des Wiener Vormärz“ verständlich. Vgl. Otto Rommel, *Die Altwiener Volkskomödie. Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 784–789.

de Golconde, die 1803 uraufgeführt wurde, passt durchaus in die politische Landschaft des lebenslangen Konsulats Napoleons (ab 1802).²³ Die neue Ordnung, die Aline errichtet hat (Abschaffung der Privilegien und Ungleichheiten, Freiheit), repräsentiert die nachrevolutionäre Ära. Die Oper propagiert Eroberungs- und politische Missionsziele des nachrevolutionären französischen Regimes. Sie endet mit einem Lobgesang auf Saint-Phar, Alines Gemahl und neuen König, der die französischen Eroberungen des bald beginnenden Kaiserreiches (1804) verwalten soll:

Aline.

[...] Que ta sagesse et ta valeur
Éternisent sa [du peuple] gloire, étendent sa puissance
Ajoute encore à ma reconnaissance
En te chargeant de son bonheur.

Chœur.

Honneur au héros des Français !
Grand Dieu que ton bras le seconde !
Tu dois sourire à ses succès,
Son but est le bonheur du monde. (*Aline, reine de Golconde*, III, 10)

Aline oder Wien in einem andern Welttheile nimmt – wie schon die Illusionsbrüche Bims' und anderer Figuren (Wildau: I, 7 und II, 16; Schusterbub: II, 14) zeigen – Bezug auf das vormärzliche Wien. Siegfried Diehl erblickt in Aline, der Königin von Golkonda, die „etwas verfremdete Ausgabe von Metternich; sie erst lehrt die Wilden zu leben und hält die ganze schöne Ordnung zusammen“.²⁴ Die Stelle, auf die sich Diehl stützt (I, 2), findet sich allerdings schon in der Vorlage und in Treitschkes Übersetzung. Doch lassen andere von Bäuerle erfundene Passagen Golkonda als Anspielung auf Metternichs restauratives System erscheinen:²⁵ Hinter der fröhlichen Fassade von Alines Regierung verbirgt sich eine Alleinherrschaft, die den Untertanen Frohsinn und Heiterkeit verordnet und keine Opposition duldet:

In meinem Lande soll der Freude ein Thron gebaut werden. Nichts als Frohsinn, nichts als Heiterkeit; (*mit Beziehung auf Wampelino und Hagar*) der mir einen wahrhaft Unglücklichen meldet, soll königlich belohnt werden. Es ist meine höchste Wonne, unglücklichen Menschen beyzusteu-

23 Vgl. Herbert Schneider, 'Die deutschen Übersetzungen französischer Opern zwischen 1780 und 1820. Verlauf und Probleme eines Transfer-Zyklus', in: *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich–Deutschland. 1770 bis 1815*, hg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt, zusammen mit Annette Keilhauer und René Nohr, Leipzig 1997, S. 593–676, hier S. 649 ff.

24 Vgl. Siegfried Diehl, 'Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles', in: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 12), hg. von Jürgen Hein. Düsseldorf 1973, S. 45–56, hier S. 53.

25 Vgl. Lottes (Anm. 16), S. 102 f.

hen. (*Mit Nachdruck.*) Mißvergnügte Thoren aber werde ich verachten, verfolgen, bestrafen; die schändlichsten Laster sind Neid und Mißgunst, sie sind die Triebfeder aller Cabalen, denn so ein gelbes, neidisches Insect beschmutzt das Höchste in seiner Nichtswerthheit. (*Zu Wampelino und Hagar.*) Ihr seyd entlassen. (I, 9)

Hier klingt die Repressionspolitik der Restaurationszeit nach. Zugleich werden – aus Rücksicht auf die Zensur – Metternichs Vorbehalte gegenüber allen liberalen und nationalen Strömungen geschickt umgedeutet. Dies ist vermutlich auch der Grund, warum Bäuerle die Szenen I, 3–5 der Vorlage bzw. deren Übersetzung auslässt, in denen Kritik am Regime durch die „Verlierer“ der neuen Ordnung artikuliert wird.

Im zweiten Akt verwandelt Aline Golkonda in den Prater. Ein Wiener Schusterbub führt Bims zum Gasthaus „Bei der Verschwiegenheit“, was an Metternichs „Gebot des Schweigens“ (Adam Müller) erinnert.²⁶ Das Gasthaus enthüllt sich jedoch als Ort der gesellschaftlichen Zusammenkunft und der ordnungsgefährdenden Unterhaltung, wie es der als Gastwirt auftretende gebürtige Wiener Wildau selbst erklärt:

Mein Schild werden Sie schon kennen, bey der Verschwiegenheit? Das beste Schild im ganzen Prater. O Sie haben keine Idee, was zu mir für Leut kommen; Studenten, statt ins Collegium, kommen zu mir zum Kegelschieben, warum? werden nicht verrathen, hier heißt's bey der Verschwiegenheit; Börspekulanten, die ein reichen Mann wollen heiß ab-sieden, machen ihren Plan bey der Verschwiegenheit. Geheimnisse unter vier Augen erzählens bei der Verschwiegenheit, und Dienstthboten, die's Marktgeld verhaufen, alles bey der Verschwiegenheit. (II, 16)

Neben der Wiedergabe politischer Verhältnisse wird auch die soziale Wirklichkeit, und zwar mit Ansätzen zur Sozialkritik, dargestellt. Vor dem großen Schiff der bedeutenden Männer landet ein Schiff mit europäischen – d. h. Wiener – Handwerkern (unter denen sich ein Schneider, ein Friseur, ein Schuster, Bäcker und Schlächter, Bauern und Pächter befinden: I, 17), welche die (durch Zilli vertretene) Königin ersuchen, sich in Golkonda niederlassen zu dürfen. Der Grund, warum sie ausgewandert sind, lässt sich aus den sozio-ökonomischen Verhältnissen in Wien folgern: 1805 wurde ein Bäckeraufstand niedergeprügelt, 1811 protestierten Schustergesellen, 1812 galt ein Achtel der Wiener Bevölkerung als arbeitslos (30.000 Arbeitslose auf 240.000 Einwohner). Nach einem Bericht der Polizeihofstelle vom 13. November 1817 soll es zu zahlreichen Entlassungen gekommen sein.²⁷ Auf die ökonomischen Verhältnisse (die Staatsverschuldung) weist auch Bims in dem Duett I, 19 hin: „Mit Schulden da schwimmen s' ohne Wasser oft fort.“

²⁶ Vgl. ebd., S. 101.

²⁷ Vgl. Diehl (Anm. 24), S. 49 f.

Die von Bäuerle vorgenommenen Änderungen erklären sich also nicht nur „aus der Notwendigkeit, dem dünnen Gerippe des Operntextes mehr Fülle zu geben“²⁸, wie Rommel meint, sondern vor allem aus dem Produktions- und Rezeptionsrahmen des Wiener Vorstadttheaters in den 1820er Jahren. Sie sind gattungsbedingt (Bäuerle verbindet zwei beliebte Gattungen: Parodie und Zauberspiel), auf das Publikum zugeschnitten („Verwienerung“, Lustige Figur, Zauberei, Aktualisierung) und ermöglichen eine wegen der Zensur indirekte Kommunikation durch Anspielungen mit kritischen Untertönen.

2. Carl Meisl, *Die schwarze Frau*²⁹

Die schwarze Frau (1826) von Carl Meisl ist eine Parodie auf *La Dame blanche* (1825), eine Oper in drei Akten von François-Adrien Boieldieu, die als Hauptwerk der Gattung ‚opéra-comique‘ schlechthin gilt.³⁰ Das Libretto stammt von Eugène Scribe, der seine Inspiration aus drei Romanen und einem Gedicht von Walter Scott³¹ (*Guy Mannering*, *The Monastery*, *The Abbot* und *The Lady of the Lake*) sowie einem Roman (*Le Fantôme blanc ou Le Protecteur mystérieux*) von Désirée de Castéra bezog. Er verwendete auch die Erzählungen eines französischen Emigranten in Petersburg, die Boieldieu bei seinem Russland-Aufenthalt gehört hatte, dessen Pächter sein Gut gekauft und es für ihn bis zu seiner Rückkehr aus dem Exil in Besitz genommen hatte.³² Mit *La Dame blanche* schufen Boieldieu und Scribe „einen neuen Typus der heiteren Oper, der sich in seiner Mischung von Lyriismus, Phantastik, Folkloristik und Humor deutlich von der komischen Oper der älteren Art absetzt.“³³

Die Handlung spielt 1759 in Schottland. Der Schlossverwalter Gaveston

²⁸ Rommel (Anm. 12), S. 33.

²⁹ Da ein persönliches Manuskript von Carl Meisl nicht eruierbar war (bis auf die von Adolph Müller persönlich geschriebene und signierte Partitur und Einlagen, herrscht bei den Schreibern und Kopisten eine völlige Anonymität), wird der von Alice Waginger rekonstruierte Text benutzt. Alice Waginger, *Die schwarze Frau von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper*, Diplomarbeit Universität Wien 2011, S. 1–47.

³⁰ Vgl. Naoka Iki, *E. Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur Grand Opéra*, Heilbronn 1998, S. 54: „*La Dame blanche* war nicht nur der krönende Abschluss von Boieldieus Schaffen [...], sondern auch Scribes erster großer Durchbruch in seiner Eigenschaft als Textdichter.“

³¹ Das Erscheinen einer französischen Übersetzung von Walter Scotts Roman *Guy Mannering*, astrologue löste 1816 eine Scott-Mode in Frankreich aus.

³² Vgl. *La Dame blanche: opéra-comique en trois actes*, musique de François Adrien Boieldieu, livret intégral d'Eugène Scribe; commentaire littéraire et musical de Damien Colas, *L'Avant-scène. Opéra* 176, Paris 1997, S. 8.

³³ Klaus Hortschansky, ‚La Dame blanche‘, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Bd. 1, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, München, Zürich 1986, S. 385.

will das alte Stammschloss Avenel versteigern, es selbst kaufen und somit zum Lord aufsteigen. Sein Mündel Anna, die Pflegetochter der verstorbenen Gräfin von Avenel, will das verhindern und das Schloss dem rechtmäßigen Erben, Julien d'Avenel, zurückgeben. Als weiße Dame verkleidet, erscheint sie dem Offizier Georges Brown und befiehlt ihm, bei der Versteigerung den Verwalter zu überbieten. Er gehorcht, denn die Gestalt erzählt ihm von seiner Verwundung auf dem Schlachtfeld und dass ihn ein fremdes Mädchen dort gepflegt habe. Anna selbst war diese Pflegerin, und Brown hat sich damals schon in sie verliebt. Als Gaveston erfährt, dass der Offizier kein Geld hat, droht er ihm mit Schulhaft. Im letzten Augenblick kommt die weiße Dame Brown mit dem Familienschatz der Avenels zu Hilfe. Gaveston reißt ihr ergrimmt den Schleier vom Gesicht und alle erkennen Anna. Diese legitimiert Georges Brown durch den Ahnenschatz der Avenels und die Anna anvertrauten Schriftstücke als den echten Sprössling des letzten Schlossherrn.³⁴ Während Gaveston als entlarvter Erbschleicher Schloss und Gegend wütend verlässt, reicht Georges/Julien der wiedergefundenen Pflegerin/Anna die Hand zum Ehebund.

Die Uraufführung fand am 10. Dezember 1825 an der Opéra Comique in Paris statt und war von Anfang an ein riesiger Erfolg. In kurzer Zeit wurde *La Dame blanche* über den ganzen europäischen Kontinent verbreitet und sogar in Nordamerika gespielt.³⁵ Die Oper wurde in die meisten europäischen Sprachen übersetzt und war im deutschen Sprachraum besonders beliebt. Am 6. Juli 1826 hatte *Die weiße Frau* in der deutschen Erstübersetzung von Ignaz Franz Castelli im Kärntnertortheater Premiere.³⁶ Es entstanden zahlreiche Parodien, von denen *Die schwarze Frau* von Adolph Müller sen. und Carl Meisl mit Abstand die erfolgreichste war. Sie wurde kaum fünf Monate später, am 1. Dezember 1826, im Josefstädter Theater uraufgeführt. Am 12. Dezember 1826 siedelte die Produktion in das damals mit dem Theater in der Josefstadt vereinigte größere Theater an der Wien um, wo es sogar „auf höchsten Befehl“³⁷ gespielt wurde. Da der Schauspieler Platzer, der ursprünglich die Rolle des Ratsdieners Klapperl gespielt hatte, anderweitig beschäftigt war, übernahm sie Wenzel Scholz. Seine Interpretation war ein durchschlagender Erfolg. Betty Vio trat in der Titelpartie auf, Friedrich Hopp verkörperte den Pächter Sper-

34 Neben der Polarität von Gut und Böse übernimmt Scribe aus dem Melodram den dramaturgischen Kunstgriff der Wiedererkennung.

35 Vgl. *Theaterzeitung*, 4. Dezember 1827 (Nr. 145), S. 596.

36 Ein Klavierauszug mit deutschen Gesangstexten von Ignaz Castelli erschien im Oktober 1826 bei Tobias Haslinger, der Sprechtext ist darin leider nicht enthalten. Zwei Ausgaben dieses Klavierauszugs sind in der Wienbibliothek vorhanden (Signaturen: 48977M bzw. 16581M). Die Kritiken loben die behutsame Übersetzung. Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 81.

37 *Chronologisches Verzeichniß aller auf den fünf Theatern Wien's gegebenen Vorstellungen*, 3. Jahrgang: *Vom ersten November 1826 bis letzten October 1827*, Wien: gedruckt bei I. P. Sollinger 1828; und *Theaterzeitung*, 23. Dezember 1826 (Nr. 153), S. 622.

ber, Thekla Kneisel die Pächterin. *Die schwarze Frau* blieb bis zum Ende der 1840er Jahre als Repertoirestück erhalten.

Carl Meisl versetzt die Handlung in die Provinzstadt Gänsewitz und gestaltet somit das Stück zu einer Krähwinkeliade um. Der Dekor des ersten Aktes zeigt (statt einer romantischen schottischen Landschaft) einen „Platz in Gänsewitz“; der zweite Akt spielt (statt in einem gotischen Empfangszimmer des Schlosses Avenel) in einem großen Saal des Rathauses. Aus dem Schlossverwalter Gaveston wird der Viertelmeister Barnabas Haberstroh, Oberhaupt von Gänsewitz. Ratsherren und Stadtwache werden parodiert: die Stadtmiliz fürchtet sich vor der schwarzen Frau und verlegt ihren Dienst in den Ratskeller (II, 1); die Ratsherren verstecken sich unter den Tischen (I, 11) und sind im dritten Akt betrunken (III, 12 und 14); der Stadtschreiber benutzt lateinische Redewendungen und schimpft für sich über den Viertelmeister (III, 4). Die Bürger von Gänsewitz sind geizig (in der ersten Szene sucht Pächter Sperber vergeblich nach einem Paten für seinen Sohn, da die Einwohner zu knauserig sind, dem Kind ein Taufgeschenk zu machen), fortschrittsfeindlich³⁸ und borniert.³⁹ Wie im vormärzlichen Österreich sind die Freiheiten in Gänsewitz beschränkt (kurz nach Georgels Ankunft kommt der geheime Ratsdiener Klapperl, um seine Papiere zu kontrollieren) und gewisse Bevölkerungsgruppen („alle Vagabunden und alles lüderliche Gesindel“: I, 7) werden polizeilich verfolgt. Die Anspielungen auf eine Repressionspolitik (siehe auch Hannis Romanze I, 6) werden jedoch durch die parodistischen Aspekte in Klapperls Darstellung der Gänsewitzer Justiz entschärft (I, 7).

Die Figuren erhalten parodistische Züge: aus dem (schon in der Vorlage lebens- und abenteuerlustigen) Offizier Georges Brown wird in Meisls Parodie der „liebe Niemand“⁴⁰ Georgel (Schorchel, Georg, Görgel, Görgl) Braun, ein vagabundierender lustiger Geselle, der statt „Ah! quel plaisir d'être soldat!“ (I, 3): „O welche Freude, gar nichts zu seyn“ (I, 3) singt. Während Georges Brown sich heldenhaft in der Armee hochgedient hat, hat Georgel Braun seine Friseurlehre abgebrochen, wurde als Kammerdiener entlassen und verfolgte eine wenig erfolgreiche Theaterkarriere (I, 4). Dass Georges Brown, der im Gegensatz zu Georgel Braun einer gräflichen Familie entstammt, sich nur undeutlich an seine Kindheit im Schloss Avenel erinnern kann, wird von Meisl ebenfalls parodiert, denn Georgel Braun weiß seinen eigenen Familiennamen nicht.⁴¹

38 Der Schneidermeister Feigerling erklärt im ersten Akt: „Und wie das so alles hübsch beym Alten blieb.“ (II, 2, S. 3); Georgel stellt im zweiten Akt fest: „Keine Laterne brennt in Gänsewitz – die verderbliche Aufklärung ist nicht bis hieher gedrunken.“ (II, 7, S. 26).

39 Als Georgel sich über die schwarze Frau wundert: „Jetzt haben die Gänsewitzer auch ein' Geist – das hätte ich ihnen nicht angesehen.“, antwortet Sperber: „Wir haben nur den einen.“ (I, 6, S. 8).

40 Personenverzeichnis und I, 8, S. 45.

41 I, 4, S. 5: „Ich kann eigentlich heißen, wie ich will, denn meine Familiennamen kenn ich nicht.“

Pächter Sperber ist einfältiger und dümmer als Dickson in der Vorlage. Er ist leicht beeinflussbar und steht unter dem Pantoffel. Damit ist er die zweite komische Figur des Stücks. Hanni, seine schöne Frau, ist noch koketter als Dicksons Frau Jenny. Da sie eifersüchtig ist (und nicht weil sie wie in der Vorlage um das Leben ihres Manns fürchtet), bietet Georgel an, an Sperbers Stelle ins Rathaus zu gehen (I, 9).

In der Vorlage ist Anna eine arme Waise, die ehemalige Pflögetochter und Begleiterin der Gräfin von Avenel und Gavestons Mündel. Sie ist ein Modell für Tugend: sie ist bescheiden, sanft und gut, treu, jungfräulich unbescholten. Sie bleibt ihren ehemaligen Herrschaften nach deren Tod treu. Sie ist selbstlos, handelt nicht eigennützig, sondern für Julien d'Avenel, dessen Rechte sie entschieden verteidigt. Angesichts des Standesunterschieds ist sie bereit, auf ihn zu verzichten.⁴² Nanette hingegen ist eine realitätsnähere und moralisch komplexere Figur. Sie ist die Tochter des verstorbenen reichen Goldschmiedes Schickelgruber. Sie will ihren Besitz bzw. den ihres Vaters beschützen. Sie ist klug, listig und nicht auf den Mund gefallen. Emanzipiert dargestellt, pocht sie auf ihre Rechte. Sie verkleidet sich als schwarze Frau, ohne irgendein Vorbild zu haben. Von Tugend kann bei ihr nicht die Rede sein: sie hatte in der Stadt ein Verhältnis mit Georgel und „Amanten [...] zu Dutzende“ (II, 9).⁴³

Der Viertelmeister und Nanettes Vormund Barnabas Haberstroh ist noch böser als Gaveston. Er will nicht nur den Schatz des Goldschmieds haben, sondern auch Nanette heiraten. An ihr liegt ihm aber weniger als an ihrem Geld. Schließlich gestaltet Meisl Juliens alte Amme Marguerite zum Typus der ‚alten Vettel‘ um (z. B. III, 2).

Das französische Libretto zeichnet sich schon durch ein ambivalentes, z. T. ironisches Verhältnis zum Übernatürlichen aus. In Meisls Stück wird die weiße Dame durch die Erscheinung der schwarzen Frau vollkommen parodiert.⁴⁴ Meisl benutzt das Verfahren der Lokalisierung und ‚komischen Herabsetzung‘. Während die sagenhafte weiße Dame – wie Jenny erzählt (I, 5) – seit drei- oder vierhundert Jahren die Beschützerin des Geschlechts von Avenel ist und mit einer Harfe in der Hand auf dem Schloss erscheint, um Glück oder Unglück zu melden, spukt die schwarze Frau (d. h. die verkleidete Nanette) nach Sperbers Bericht (I, 6) seit drei oder vier Jahren im Gänsewitzer Rathaus. Während Pächter Dickson von der weißen Dame (in Wirklichkeit: vom Grafen von Avenel) einen Beutel voll Geld erhalten und ihr dafür gelobt hat, allzeit ihrem Ruf zu gehorchen, meldet sich die schwarze Frau bei Sperber, weil er ihr Geld schuldet (I, 6; I, 9). In Sperbers Haus wiegt sie das neugeborene Kind in den Schlaf und singt dabei „Heidl pupeidl!“ (I, 6). Ihr Bote ist in der Vorlage

42 Vgl. Iki (Anm. 30), S. 60: „Ihr Charakter entspricht dem Ideal eines aufopfernden, liebenden jungen Mädchens, in Verbindung mit der für die Scribe'schen Frauengestalten typischen Resolutheit in moralischen Angelegenheiten.“

43 Vgl. auch III, 2.

44 Sogar die Statue der weißen Dame wird durch die „Karikaturstatuen“ parodiert (3. Akt, S. 38).

ein kleiner schwarzer Zwerg (I, 8), in der Parodie hingegen der schrullige Ratsdiener Klapperl (I, 7). Die Figuren fürchten sich nicht vor der schwarzen Frau und sprechen respektlos von ihr: Georgel nennt sie „die Schwarze“ (II, 9) und vergleicht sie mit einer „Konduktansagerin“ (I, 6).⁴⁵ Die Parodie wird durch die Musik verstärkt:⁴⁶ In der Ouvertüre (ab Takt 40) wechselt Müller den Takt und beschleunigt das Tempo. Damit wird dem Schwarze-Frau-Hauptmotiv ein walzerartiger bzw. auch volkstümlicher, ländlicher und somit auch parodistischer Charakter verliehen. In der Romanze der Hanni (als Parodie auf die Ballade der Jenny) im ersten Akt beginnt Hanni zweimal (nach Takt 57 und ab Takt 94) zu „dudeln“, was auch ein typisches Parodieverfahren ist. Parodistische Elemente weisen außerdem die grundverschiedenen Tonarten (b-Moll/Dur – h-Moll/Dur) und der tanzbare 3/8-Takt auf, der im starken Kontrast zum geradlinigen 4/4-Takt steht. Am Ende der Szene II, 9 tanzen Georgel und die schwarze Frau zusammen einen Walzer. Neben der Musik werden auch die Worte von Jennys Ballade (I, 5) parodiert. Während die weiße Dame in der Ballade als Beschützerin des Geschlechts von Avenel, der Liebe und Treue erscheint, wird die schwarze Frau in Hannis Romanze (I, 6) zu einer Art Überwachungsinstanz. Hier kann man vielleicht eine Anspielung auf das polizeiliche System des Vormärz sehen. In der nächsten Szene kommt der Ratsdiener Klapperl, um Georgels Papiere zu kontrollieren. Doch wird die Anspielung durch die parodistischen Elemente (Untreue des Ehemanns, umgangssprachliche Rede der schwarzen Frau) entschärft. Meisl parodiert dann Annas Erscheinungen als weiße Dame, indem er die üblichen szenischen Merkmale der Geisterdarstellung akzentuiert und die „Kulissen“ zeigt: ähnlich wie Grillparzers Ahnfrau⁴⁷ schreitet die schwarze Frau „langsam und feierlich heraus aus dem Haus“ (I, 6) Sperbers. Die als schwarze Frau verkleidete Nanette spricht „im Geisterton“, sie fällt aus ihrer Rolle und beschimpft den untreuen Georgel („Du betrügerischer Hallodri!“, II, 9), bevor sie sich wieder fasst. Georgel wundert sich, dass statt einer Harfe – wie in der Vorlage – Glockentöne die Ankunft der schwarzen Frau verkünden (II, 8). Schließlich wird das Verkleidungsspiel auf andere Figuren ausgeweitet, was Anlass zu grotesken Szenen gibt: Am Ende des ersten Aktes verkleidet sich Klapperl als schwarze Frau, um den Viertelmeister und die Ratsherren zu erschrecken. Er ruft „Wehe! Wehe!“ (wie Grillparzers Ahnfrau) und alle verstecken sich vor Angst unter den Tischen (I, 11). In der Schlusszene vervielfältigt sich die schwarze Frau: Mit Nanette zusammen kommen die verkleideten Gattinnen der Ratsherren, die sich zu erkennen geben und ihre Männer aufgrund ihres erbärmlichen Zustandes ausschimpfen (III, 14).

Meisl führt die lustige Figur des Klapperl, die in der Vorlage keine Ent-

⁴⁵ Siehe auch III, 9 (Hanni) und III, 10 (Georgel).

⁴⁶ Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 103 ff., 109.

⁴⁷ Meisl hatte 1817 das Stück parodiert (*Frau Gertrud*; Druck unter dem Titel: *Die Frau Abndel*, 1820).

sprechung hat, in die Handlung ein. Der Name stammt vom Verb „klappern“, das neben der lärmenden Bedeutung in manchen Mundarten „schwätzen“ oder „Plappern“ bedeutet.⁴⁸ Ursprünglich als Schwabe konzipiert, wurde aus Klapperl mit der Interpretation von Wenzel Scholz ein richtiger Wiener.⁴⁹ Die Rolle des Klapperl übernahm typische Merkmale des Darstellers Wenzel Scholz, der somit der letzte in einer langen Reihe ‚feststehender Bühnentypen‘ der Wiener Narrentradition ist.⁵⁰ Maske und Kostüm blieben über all die Jahre der Vorstellung gleich.⁵¹ Klapperl ist von Beruf „geheimer Ratsdiener“ (I, 7) und hat – wie Staberl – eine Charge als „Stadtquarde“ (III, 14) inne. Sein Charakter ist von komischen Widersprüchen geprägt. Er ist eitel und dumm, keck und furchtsam, paart Gemütlichkeit mit Anpassung und Unterwürfigkeit, Naivität mit Humor und einer gewissen Hinterlist. Für die Haupthandlung ist seine Rolle bedeutungslos, mit Ausnahme der Szenen, in denen er Sperber die Nachricht der schwarzen Frau überreicht (I, 7) und Nanette beim Graben nach dem Schatz hilft (III, 5). Trotzdem lebt das Stück von seinen Späßen. Seine schwachsinnigen Rätsel ärgern den Viertelmeister (I, 10) und seine Streiche bringen die ganze Ratsversammlung durcheinander (I, 11). Er betreibt Fiktionsbruch (Hinweise auf die Vorstellung: I, 18; II, 1⁵²) und entlarvt in hansi-wurstischer Art die Hauptpersonen mehr oder weniger unabsichtlich (z. B. den Viertelmeister: I, 10).

Meisl hält sich relativ eng an den Handlungsverlauf der Vorlage.⁵³ Er lässt jedoch die Szenen aus, in denen die ziemlich verwickelte Vorgeschichte erzählt wird (II, 1–3; III, 7–9).⁵⁴ Scribe verwendete im Handlungs- und Spannungsaufbau die sogenannte Technik der ‚numérotage‘, bei der die einzelnen Gesangsnummern eine in sich geschlossene Handlung haben und in den gesprochenen

48 Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 95.

49 „Ich bin von Spittelberg“, erklärt Klapperl (I, 7, S. 10).

50 Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 28. Für das Publikum verschmolzen Klapperl und Scholz zu einer Person. Vgl. *Theaterzeitung*, 20. Juni 1840 (Nr. 148), S. 627.

51 Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 29 f.: „Klapperl hatte [...] rote Pausbacken, einen mit schlampigen Bartstoppeln umrandeten Mund und aufeinander zulaufende Augenbrauen, dazu eine Perücke mit Stirnwelle und Zopf, die auf eine rückständige Verbohr- und Beschränktheit schließen lässt. Seine Ratsdienertracht bestand aus einem roten Rock mit blauen Aufschlägen und blauem Kragen, einer weißen Weste und einem weißen Halstuch, gelbe Hose (wie Goethes Werther), einem schwarzen Gürtel und schwarzen Stiefeln, dazu noch ein Dreispitz mit rosa Feder, einem Amtsstab und einem Säbel.“

52 Siehe auch Georgel II, 10, S. 31.

53 Auch die Musik der *Schwarzen Frau* hält sich in ihrer Reihenfolge, Besetzung und im Formschema der jeweiligen Nummern immer sehr nah an ihre Vorlage bzw. parodiert sie natürlich, mit Ausnahme der später hinzukommenden Einlagen. Vgl. Waginger (Anm. 29), S. 31 ff.

54 Dadurch entsteht eine Unwahrscheinlichkeit: Woher weiß Nanette, dass der Viertelmeister eine Schrift ihres verstorbenen Vaters gefunden hat (III, 2)? Das erfährt der Zuschauer erst in der allerletzten Szene (III, 14).

Dialogen Verwicklungen und Vorgeschichte geklärt werden.⁵⁵ Meisl dagegen legt den Schwerpunkt auf die parodistische bzw. groteske Darstellung: es wird weniger erzählt und mehr gezeigt (z. B. Erscheinung der schwarzen Frau im ersten Akt, Graben nach dem Schatz im dritten Akt). Er führt neue, burleske Szenen mit Klapperl ein, die für die Haupthandlung unwichtig sind bzw. deren Progression aufhalten, aber die Entfaltung komischer Effekte ermöglichen (z. B. am Schluss des ersten Aktes). Schließlich verlegt Meisl die Szenen der Schatzsuche nach vorne (III, 3–5 statt III, 9–11 in der Vorlage). Damit wird die Spannung reduziert (in der Vorlage findet Anna den Schatz erst im letzten Augenblick), aber die Möglichkeit eines burlesken Streichs gegeben: Nachdem Nanette, Margarethe und Kasperl den vergrabenen Schatz gefunden haben, schlagen sie allen Statuen im Garten die Köpfe ab (III, 5); als der Viertelmeister den Schatz ausgraben möchte, kann er den angegebenen Ort aufgrund der Vielzahl an Statuen mit abgeschlagenen Köpfen nicht finden (III, 12).

Die Parodie trifft bzw. enthüllt die Aspekte, die den Erfolg der ‚opéra-comique‘ *La dame blanche* (in Anlehnung an die ‚Scott-Mode‘) ausmachten, indem sie sie mit der prosaischen ‚Realität‘ von Gänsewitz konfrontiert: 1) die ‚Folkloristik‘, durch die Verlagerung der Handlung von Schottland in die österreichische Provinzstadt Gänsewitz. Parodistische Elemente prägen auch Gesang und Musik:⁵⁶ so wird der schottische Nationalgesang (für den Boieldieu den schottischen Gesang „Robin Air“ benutzte), in welchem das hohe Geschlecht Avenel gelobt wird, durch ein Lied mit Chor ersetzt, in dem in einem nicht näher definierten alpenländischen Dialekt ein beliebiges Mädchen auf übelste Art verführt wird. Dazu passt auch der lange Dudler des Chores, zu dem vermutlich viel auf der Szene dargestellt wurde; 2) die ‚Phantastik‘ (siehe oben); 3) die Erinnerungs- und Wiedererkennungsszenen und die daraus entstehende Emotionalität, z. B. als die als weiße Frau verkleidete Anna den Soldaten Georges Brown erkennt (II, 7) oder als Georges Brown sich an den Lobgesang auf das Geschlecht Avenel aus seiner Kindheit erinnert (III, 3). In Meisls Parodie werden sie durch prosaische Situationen (Affäre zwischen Nanette und dem Georgel; Persiflage auf die Worte des Liedes) ‚entwertet‘; 4) die Polarität von Gut und Böse und die z. T. stereotypen Figuren (Anna, Gaveston). Auf die Bedeutung von Gänsewitz und auf die Umgestaltung der Anna- in die Nanette-Figur wurde bereits hingewiesen. In der Schlusszene der Vorlage triumphiert das Gute (Julien d’Avenel bekommt sein Gut zurück und heiratet Anna; Gaveston muss das Schloss verlassen), während Georgel in der Parodie alle versöhnlich zum Fest einlädt; 5) die politischen Anspielungen (durch die Ähnlichkeiten mit dem Schicksal der Stuarts in Schottland) auf die

55 Vgl. Iki (Anm. 30), S. 62: „Die Struktur des gesamten Stückes ist auf einen Wechsel zwischen einer Fülle von Informationen in einer Szene und ihrer retardierenden Anwendung durch ein Musikstück in der nächsten angelegt. Die Spannung bleibt somit ständig erhalten, Scribe belastet die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer nicht zu sehr.“

56 Zum musikalischen Vergleich, vgl. Waginger (Anm. 29), S. 95–116.

Restauration der Bourbonen⁵⁷ im postrevolutionären und postnapoleonischen Frankreich verschwinden. In Gänsewitz geht es um eigenen materiellen Besitz, dort herrscht die Perspektive des Kleinbürgers, die auch z. T. lächerlich gemacht wird.

Meisl hat im französischen Libretto die wenigen psychologischen und szenischen Unwahrscheinlichkeiten und die möglichen Ansatzpunkte für die Parodie erkannt und ausgenutzt. In erster Linie geht es ihm um eine burleske Gespenster-Parodie, die er auch in anderen Stücken auf die Bühne gebracht hat (z. B. *Das Gespenst auf der Bastei*). Als besonders gelungen erwies sich seine Idee, den Handlungsort nach Gänsewitz zu verlegen. Man kann – wie Margret Dietrich in ihrer Analyse von Meisls *Frau Ahndel* – von einer „Ergänzung“ oder „komischen Übersetzung“ sprechen, die aus der „Perspektive des gesunden Menschenverstandes [...] die idealistische Sphäre mit dem materialistischen Alltag konfrontiert“, zugleich werde aber auch dieser „gesunde Menschenverstand“⁵⁸ selbst, die kleinbürgerliche Einstellung, lächerlich gemacht.

In ihren Bearbeitungen von beliebten französischen ‚opéras comiques‘ vom Anfang des 19. Jahrhunderts (*Aline, reine de Golconde*; *La Dame blanche*) benutzen Adolf Bäuerle und Carl Meisl die bekannten Möglichkeiten parodistischer Umgestaltung: Verkürzung, Erweiterung, Umstellung, Lokalisierung und ‚Verwienerung‘ (auch in der Musik), Einführung der Lustigen Figur. Die Veränderungen lassen sich in erster Linie durch die Anpassung an österreichische bzw. wienerische Zustände sowie durch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Wiener Vorstadttheaters erklären (Schauspielerensemble, Publikumerwartungen, Zensur u. a.). Sowohl *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* als auch *Die schwarze Frau* sind Parodien mit Eigenleben, die unabhängig von der Vorlage verständlich sind. Auch wenn die Intention in erster Linie komisch bzw. parodistisch ist, ist der zeitgenössische soziopolitische Hintergrund in beiden Stücken durch Anspielungen erkennbar und zumindest in Bäuerles *Aline* sind kritische Aspekte im Ansatz zu finden. Um die Untersuchung weiterzuführen, müssten dann weitere Texte von Bäuerle und Meisl bzw. deren Zeitgenossen, die Vorarbeiten und die Übersetzungen – sofern sie erhalten sind – berücksichtigt werden.

57 Die Partitur wurde Marie-Caroline de Bourbon, der Nichte des kurz zuvor gekrönten Königs Charles X., gewidmet.

58 Margret Dietrich, ‚Die Frau Ahndel‘, in: *Grillparzer-Forum Forchtenstein* 1970, Wien, Köln, Graz 1971, S. 62–76, hier S. 74.

Walter Obermaier

Unerkannt im Ehrengrab. Eine Notiz zu Karl Nestroy

Bis zum 200. Geburtstag Johann Nestroys prangte auf seinem Ehrengrab am Zentralfriedhof (Gruppe 32 A, Nr. 6) einzig der Namen des Dichters in einem goldenen Lorbeerkranz sowie sein Geburts- und Sterbedatum. Als Nestroys Leiche 1890 vom aufgelassenen ‚prominenten‘ Währinger Ortsfriedhof, auf dem zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten ihre letzte Ruhe gefunden hatten, in ein von der Gemeinde Wien gewidmetes Ehrengrab überführt worden war, beließ man den alten Grabstein, der auch den Namen der am 31. Oktober 1864 verstorbenen Marie Weiler („die treue Freundin meiner Tage“¹) trug, an Ort und Stelle. Der für das Ehrengrab geschaffene neue Grabstein trug nur Nestroys Namen. Ein hoher Gemeinderat gestattete zwar „die Beilegung der Leichenreste der mit Nestroy in einem Grabe bestatteten Marie Weiler [...] doch hat auf dem Grabdenkmale der Name Nestroy allein zu erscheinen und wird sohin eine sich auf Marie Weiler beziehende Inschrift ausgeschlossen.“² 2001 war die Politik hellhörig geworden und seitens der Stadt Wien wurden nun auch Name und Lebensdaten von Marie Weiler in goldenen Lettern beigefügt.

Gustav Nestroy (geb. 22. April 1824), der Sohn aus Nestroys Ehe mit Wilhelmine Nespiesni, starb am 29. April 1869 und wurde am Hietzinger Friedhof bestattet, wo sein Grab noch bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts bestand.³ Von den beiden 1858 legitimierten Kindern Nestroys aus der Verbindung mit Marie Weiler starb die am 2. April 1840 geborene Tochter Marie (verehelichte Sluka) bereits am 18. April 1873 (laut Totenprotokoll an „Herzlähmung“) und wurde am Währinger Ortsfriedhof beigesetzt. Ihr älterer Bruder, der am 3. Oktober 1831 geborene Karl Nestroy, überlebte seine Geschwister. Von Interesse ist, dass er nur wenige Wochen vor seinem Tod auf etwas ungewöhnliche Weise die um fast 20 Jahre jüngere Stefanie Bene heiratete.

Die Eintragungen im Trauungsbuch der Pfarre St. Josef ob der Laimgrube (Wien, 6. Bezirk)⁴ geben detaillierte Auskunft. Am 15. Juli 1880 nahm Pfarrer Jakob Hain die Trauung vor. Der Bräutigam war „Carl Johann Anton Nestroy k. k. Hauptmann a. D. geb[oren] und zust[ändig] in Wien, Sohn des Johann

1 *Dokumente*, S. 299.

2 *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 2001, S. 287.

3 Bruno Hampel, Die Familie Nestroy und die Sippe der Gattin des Dichters, *Monatsblatt der heraldischen Gesellschaft „Adler“* Nr. 571–572, Wien Juli–August 1928 (X. Bd., Nr. 31–32), S. 374.

4 Diese und die in weiterer Folge erwähnten Matrikelbücher sind unter dem Online-Portal *Matricula* zu finden.

Nestroy Schauspielers am k. k. priv. Theater an der Wien und der Maria g[eborene] Lacher genannt Weiler“. Verzeichnet wird auch, dass Karl Nestroy katholisch und ledig sei, dass seine beiden Eltern bereits verstorben seien und er seit über 6 Wochen an der Adresse Gumpendorferstraße Nr. 3 wohne.⁵ – Die Braut war Stefanie Maria Franziska von Bene, Private, katholisch, ledig, gebürtig aus Wien, seit über 6 Wochen wohnhaft Wien I., Kleeblattgasse Nr. 11, eheliche Tochter des Stefan Adam Maria von Bene, Privater, und der Franziska Romana, geborene Leibenfrost, die beide noch am Leben sind. Als Trauzeugen fungierten der Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Carl Ludwig Maschke (I., Köllnerhofgasse Nr. 1) und der Oberleutnant Carl Grabner (I., Jasomirgottstraße Nr. 2). Eine Anmerkung weist darauf hin, dass der Pfarrer beide Geburtscheine eingesehen hat, und erwähnt die außergewöhnliche Art der Trauung, die bezeugt, dass Karl Nestroy zu diesem Zeitpunkt bereits schwer krank und sein baldiger Tod zu erwarten war. Das Brautpaar war nämlich „mit Dispens von allen drei Aufgeboten ddo. 14. Juli 1880 [...] nach abg[e]tem Manifestations Eide Nachmittags am Krankenbette des Bräutigams getraut worden.“ Zwei Wochen später starb Karl Nestroy am 30. Juli 1880 in Altmannsdorf an einem „organischen Herzfehler“ und wurde am 1. August am dortigen Friedhof bestattet.⁶ Jahre später wurde Mitte 1894 auch seine Schwester Marie Sluka vom aufgelassenen Währinger Ortsfriedhof exhumiert und nach dem Altmannsdorfer Friedhof überführt, wo sie im Grab ihres Bruders beigesetzt wurde.⁷ Karl Nestroys Witwe Stefanie Nestroy-Bene hütete den von ihrem Gatten ererbten Nachlass Johann Nestroys bis zum Jahr 1923, in dem er für die Wiener Stadtbibliothek (heute: Wienbibliothek im Rathaus) erworben werden konnte.⁸ Sie lebte bis zu ihrem Tod am 3. März 1938 zumeist in Bad Ischl, wo schon ihr Vater ein Haus besessen hatte.⁹ Das Familiengrab am dortigen

5 In *Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* für 1880 wird als seine Adresse Laimgrubengasse 5 angegeben.

6 Laut Sterbebuch der Pfarre Altmannsdorf (heute Wien, 12. Bezirk; der Ort wurde erst 1891 eingemeindet). Als Adresse ist Altmannsdorf Nr. 64 angegeben. Zu biographischen Details des Ehepaars vgl. Hampel (Anm. 3), S. 376 sowie Heinz Schöny, „Neues zur Stammtafel Nestroy“, *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* 6 (22), 15./16. Heft (Mai/August 1964), S. 193–195. – Zu Karl Nestroy siehe auch Walter Obermaier, „Aus Johann Nepomuk Nestroys Familie. Dokumente und Aktenstücke“, *Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien* 52/53 (1996/97), S. 315–319.

7 Währinger Ortsfriedhof, Toten-Verzeichnisse XVIII-B-3, Akten 1870–1924 (Wiener Stadt- und Landesarchiv).

8 Vgl. auch Walter Obermaier, „Mit Nestroy's Theaterstücken ist absolut nichts zu machen“ – Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys, in: *Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 99–117.

9 Ihr Todesjahr wird bei Schöny (Anm. 6) irrtümlich mit 1937 angegeben. Im Totenbuch der Pfarre Bad Ischl ist vermerkt, dass Stefanie Nestroy-Bene, „Hauptmannswitwe in Bad Ischl, Nestroy-Villa in Roith Nr. 39; verwitwet nach Karl Nestroy seit 1883 [richtig: 1880], geboren und zuständig in Wien“, am 3. März 1938 um 5 Uhr an

Friedhof, in dem sie beigesetzt wurde, besteht noch; die letzte Ruhestätte von Theaterdirektor Carl Carl liegt nur wenige Schritte entfernt. Was nicht mehr besteht, ist das Grab Karl Nestroys am Altmannsdorfer Friedhof. Ein Hinweis auf seine Exhumierung ist im Gräberprotokoll des Friedhofs nicht zu finden, die interne Friedhofskartei für den Wiener Zentralfriedhof vermerkt aber, dass Karl Nestroy am 11. Mai 1937 im Ehrengrab seines Vaters beigesetzt wurde, und zwar in „Sarglage“ 3 (1 ist Johann Nepomuk Nestroy, 2 Marie Weiler).¹⁰ Vielleicht sollte man auch ihm – wie 2001 seiner Mutter – einen Platz auf dem Grabstein des berühmten Vaters gönnen.



Todesanzeige Karl Nestroy (*Neue Freie Presse*, 1. August 1880)

Arteriosklerose und Herzversagen verstorben ist und am 5. März 1938 um 16 Uhr begraben wurde.

¹⁰ Für die 2012 erhaltenen Informationen sei Herrn Dipl.-Ing. Erhard Rauch (Friedhöfe Wien) sehr herzlich gedankt. Unter www.friedhofwien.at ist Karl Nestroy auch in der „Verstorbenenuche“ zu finden. Als Todesdatum wird hier allerdings der 3. August 1880, also der Tag der Beisetzung am Altmannsdorfer Friedhof, angegeben. Es ist mit einiger Sicherheit zu vermuten, dass auch die sterblichen Überreste von Marie Sluka bei dieser Gelegenheit, vermengt mit denen ihres Bruders, ins Ehrengrab gelangten.

Buchbesprechungen

Julia Danielczyk (Hg.): *Josef Meinrad. Der ideale Österreicher*. Wien: Mandelbaum Verlag 2013. 320 Seiten. ISBN: 978-3-85476-411-3. € 24,90.

Hans Weigel bezeichnete ihn als „homo austriacus maximus“, Siegfried Melchinger charakterisierte ihn als „Wunder“ und Werner Krauß hob seine angebliche Einfachheit, Schlichtheit und Wahrhaftigkeit hervor, die ihn zum „Würdigste[n]“ aller deutschen Schauspieler in der Nachfolge um den Iffland-Ring machen würden. Die Beinamen und Attribute, die dem Burg-, Kammer- und Volksschauspieler Josef Meinrad im Laufe seiner Karriere verliehen wurden, sind mannigfaltig. Der vorliegende, anlässlich des 100. Geburtstages von Meinrad im April 2013 im Mandelbaum Verlag erschienene Sammelband unterzieht diese und ähnliche zeitgenössische und posthume Charakterisierungen und Idealisierungen einer kritischen Hinterfragung. Unter dem Titel *Josef Meinrad. Der ideale Österreicher* versammelt die von Julia Danielczyk herausgegebene Publikation zwölf wissenschaftliche Aufsätze sowie sechs Beiträge von Kolleginnen und Kollegen Meinrads, die sich mit dessen Leben und Wirken in unterschiedlichen Lebensphasen und/oder Genres auseinandersetzen. Als roter Faden durch die Beiträge zieht sich dabei Meinrads bereits im Titel angesprochene Repräsentation eines idealen bzw. idealisierten Österreichbildes, seine „Inkarnation des Österreichischen“ und die damit verbundene identitätsstiftende Vorbildfunktion für das österreichische Publikum.

Die unterschiedlichen Ebenen und Elemente des vermeintlichen Meinrad'schen Ideals werden von Danielczyk in ihrem einleitenden Aufsatz seziert und mit biographischen und politischen Eckpfeilern in Beziehung gesetzt. Einschneidende Auswirkungen sowohl auf Meinrads Rolle innerhalb der österreichischen Nachkriegsgesellschaft als auch auf seine Fernseh-, Film- und Theaterrollen hatte, wie Danielczyk anschaulich dargelegt, die Verleihung des Iffland-Ringes 1959: „Als neu ernannter und bislang einziger österreichischer Träger des Iffland-Ringes wurde Meinrad jener Vorbild-Charakter zugesprochen, der sowohl die Ansprüche des Stifters als auch jene der damaligen Kulturpolitik vereinte.“ (S. 25) Letztere setzte in den 1950er und 1960er Jahren verstärkt auf die Wiederbelebung des Volksstücks à la Raimund und Nestroy und fand in Meinrad – vor allem in Kombination mit Inge Konradi und Gusti Wolf – den idealen Interpreten bzw. Vermittler der diesen Werken inhärenten identitätsstiftenden, affirmativen nationalen Werte.

Meinrad galt gemeinhin als „humorvoll und harmlos, schlicht und wahrhaftig, unverfälscht, bescheiden und katholisch“ (S. 13). Allerdings hielt er sich sowohl in Privatangelegenheiten als auch in politischen Fragen und Debatten stets bedeckt. Christian Mertens wagt in seinem Beitrag („*Weiß man wirklich, wer dieser Meinrad ist?*“) einen Blick hinter die unpolitische, lebenswürdige und bescheidene Fassade des Schauspielers und beleuchtet dessen Sozialisati-

on und Charakteristik. Mertens' Spurensuche führt dabei von den Kinder- und Jugendjahren des Josef Moučka über die Anfänge unter seinem Künstlernamen Josef Meinrad in der Wiener Kleinkunstszene bis hin zu seiner Etablierung als „Vorzeige-Österreicher“ in den 1950er Jahren. Der Beitrag liefert sowohl einen guten biographischen Überblick als auch unterschiedliche Erklärungsversuche für die Breitenwirksamkeit Meinrads. Darüber hinaus beleuchtet er auch weniger bekannte Facetten und Aspekte des Künstlers, wie dessen Kalkül und Durchsetzungsfähigkeit in finanziellen und organisatorischen Angelegenheiten.

Jene von Danielczyk und Mertens bereits überblicksartig angeschnittenen Lebens- und Arbeitsphasen Meinrads werden u. a. in den Beiträgen von Karin Sedlak (*Von der Kleinkunst in die Hochkultur. Josef Meinrads Anfänge in den 1930er Jahren*), Christian Cargnelli (*Josef Meinrads Anfänge im österreichischen Film*), Agnes Kapias (*Josef Meinrads Darstellung geistlicher Würdenträger*) oder Thomas Aigner (*Josef Meinrad als Mann von La Mancha, sein Abstecher ins Musicalfach*) näher beleuchtet. Anhand von Aufzeichnungen, Briefen, Fotos, Kritiken, Lebensdokumenten u. v. m. aus einem in der Wienbibliothek im Rathaus befindlichen Teilnachlass geben die Autorinnen und Autoren Einblicke in mehr oder weniger bekannte, offensichtliche und vernachlässigte Aspekte der Künstlerbiografie. In letztere Kategorie fällt u. a. Meinrads Engagement am Fronttheater in Metz in der ersten Hälfte der 1940er Jahre, mit dem sich Veronika Zangl eingehend auseinandersetzt. Ihre akribische Spurensuche liefert neue Erkenntnisse über Meinrads Wirken in diesem Zeitraum und erlaubt Einblicke in und Rückschlüsse auf das kulturpolitische System im Allgemeinen und das Fronttheater (als nationalsozialistisches Propagandainstrumentarium) im Speziellen.

Franz Schuh thematisiert in seinem kurzen Essay das *Theater als Politik-Ersatz* und nimmt im Zuge dessen die mangelnde Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich kritisch in den Blick. Schuh stellt dabei die These auf, dass der Wiederaufbau ohne das sogenannte „kommunikative Schweigen“ nicht stattgefunden hätte.

Einen kritischen Blick auf Josef Meinrads Darstellungen in Volksstücken, insbesondere seine Paraderollen in Hofmannsthal-, Raimund- und Nestroy-Stücken werfen Peter Roessler (*Josef Meinrad – Volksschauspieler*), Siegfried Steinlechner („*Der Unbestechliche*“) und Jürgen Hein (*Weinberls Meinradisierung*). Peter Roessler steckt anhand des Individuums Meinrad das wesentlich breitere Spektrum des Volksschauspielertums ab. Er beleuchtet dabei sowohl die Instrumentalisierung von österreichischen Volksstücken, Volksschauspielerinnen und Volksschauspielern in unterschiedlichen politischen Systemen als auch die Kontinuitäten der Spielpläne und Besetzungslisten vom Austrofaschismus bis zum Postnazismus. Dabei werden unterschiedliche Ansätze und Ausformungen volkstümlicher Darstellungsmittel anhand von Meinrad und dessen Zeitgenossen (u. a. Fritz Imhoff und Helmut Qualtinger) analysiert und miteinander in Bezug gesetzt.

Die prägende Wirkung von Meinrads Nestroydarstellungen wird sowohl von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern als auch ehemaligen Kolleginnen und Kollegen wiederholt betont. Jürgen Hein reflektiert in seinem Beitrag die differenzierten Meinungen zu Meinrads Nestroyrollengestaltungen, die zwischen Lobgesängen und der Rede von „irreversiblen Fehlbesetzungen“ schwanken. Der von Hein (sanft) formulierten Kritik an der nachhaltigen Prägung einzelner Rollen durch Spielpraxis und Textauffassung Meinrads schließt sich auch Karin Moser in ihrem Aufsatz zu *Josef Meinrads Filmrollen* an. Ähnlich wie Hein, der im Speziellen von einer Vereinnahmung der Nestroy'schen Weinberl-Rolle durch Meinrad, einer sogenannten ‚Meinradisierung‘, spricht, konstatiert Moser eine wiederholte Art der Verschmelzung von Meinrad und der von ihm verkörperten Filmrollen. Mosers Überblick über Meinrads Filmschaffen wiederholt zwangsläufig zwar bereits angesprochene Teilaspekte, schafft es jedoch gerade durch die Gesamtschau einzelne Filmrollen besser einzuordnen und Meinrads Werdegang in diesem Genre zu kontextualisieren. Ein Äquivalent zu diesem Beitrag für das Fernseh- und Theaterschaffen wäre wünschenswert, angesichts der umfangreichen Tätigkeit Meinrads in diesen Bereichen allerdings – zumindest in diesem Rahmen – schwer zu bewältigen. Einen sehr hilfreichen, tabellarischen und vor allem vollständigen Überblick bietet jedoch das Fernseh-, Film- und Theaterrollenregister Meinrads im Anhang.

Den wissenschaftlich reflektierten und durchaus kritischen Essays und Aufsätzen werden sechs – laut Klappentext sogenannte – „Tributes“ von Kolleginnen und Kollegen Meinrads (Lotte Tobisch-Labotýn, Michael Bukowsky, Achim Benning, Reinhard Urbach, Dagmar Koller und Michael Heltau) zur Seite gestellt. Der Tenor dieser Beiträge ist stark von Hochachtung und Respekt für den Schauspieler geprägt und – wie nicht anders zu erwarten – durchgängig positiv. Die persönlichen Erlebnisse und Anekdoten über die überschwängliche, teilweise absurde Liebe zu seinen Tieren oder den Kauf eines Rolls-Royce verleiten allerdings zum Schmunzeln, akzentuieren die private Seite des Schauspielers und bringen das idealisierte Bild Josef Meinrads auch hier etwas ins Wanken.

Der vorliegende Band *Josef Meinrad. Der ideale Österreicher* erfüllt nicht den Anspruch eines lückenlosen, biographischen Werkes – er erhebt diesen jedoch auch nie. Die Autorinnen und Autoren gewähren unterschiedliche, kritische und oftmals neue Einblicke in Leben und Wirken Josef Meinrads und schaffen es darüber hinaus, anhand dieser Lebensgeschichte auch ein Stück weit österreichische Kultur-, Theater- und Zeitgeschichte zu verhandeln. Damit wird die quantitativ überraschend bescheidene Meinrad-Bibliographie – die vor allem von Weigels *Versuch über Josef Meinrad* (1962) und Gerd Hollers bisweilen glorifizierender Biographie *Da streiten sich die Leut herum ...* (1995) geprägt ist – um eine äußerst empfehlenswerte Aufsatzsammlung bereichert.

Wolfgang Straub (Hg.): *Hans Weigel. Kabarettist – Kritiker – Romancier – Literaturmanager*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2014 (= Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe, Krems. Schriften Band 2). 188 Seiten. ISBN 978-3-7065-5392-6. € 24,90.

Halbwissen und Klischees darüber, wer Hans Weigel (1908–1991) denn gewesen sei und was er Besonderes geleistet habe, gibt es bis heute genug: Wertschätzung und Stirnrunzeln, Bewunderung, böse Nachreden und Gerüchte halten an. Obwohl es seit den 1980er Jahren einige wissenschaftliche Arbeiten im Kontext der österreichischen Nachkriegskultur, auch eine Wiener Ausstellung zu diesem Phänomen gegeben hat – Weigel etwa als umtriebige und oft provokante Größe im Literaturbetrieb, als scharfzüngiger Rezensent, Kritiker und Sprachpolizist, als Kläger und Angeklagter vor Gericht sowie als prominenter Helfer beim österreichischen Bert-Brecht-Boykott¹ der 1950er Jahre im Kontext des Kalten Krieges² –, so kann man bisher von einer umfassenden und differenzierten Hans-Weigel-Forschung nicht sprechen, die der Heterogenität und Bandbreite

- 1 Zum Brecht-Boykott: Kurt Palm, *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich*, Wien 1983; *Das Ganze riecht übel nach Provinz. Der Brecht-Boykott in Österreich. Literaturfeature*, Gestaltung: Alfred Koch. Ö1, 6. Juli 2015, 21–21.45 Uhr (Erstsendung 1998). Der Chefredakteur der *Salzburger Nachrichten*, Gustav Canaval, hatte, als man von Brechts österreichischer Staatsbürgerschaft und dessen geplanter Mitarbeit bei den Salzburger Festspielen erfuhr, am 2. Oktober 1951 in seinem Blatt geschrieben: „Warum Bert Brecht, der zum verspäteten Landsturm des kommunistischen Avantgardistentums gehört, heute ausgerechnet auf Salzburg blickt, wohin er paßt wie der Dieselmachinist ins Oratorium, ist zunächst unerfindlich. Es sei denn, man glaubt an einen ostzonalen Auftrag in Kultura, sich dort des Dreigroschenoper-Genies zu bedienen, wo die Oper keine zwei Groschen mehr wert ist, seit sie vom hohen Schemel heruntergestoßen wurde. Man wird sagen, jetzt darüber zu schreiben, hieße das Tor verschließen, nachdem die Kuh aus dem Stall ist. Es ist aber umgekehrt. Es gilt vielmehr nachzusuchen, auf welchem Weg der Edelmarder in den Salzburger kulturellen Hühnerstall eingebrochen ist.“ (Wiederabdruck anlässlich des 70. Bestandsjubiläums der *Salzburger Nachrichten* am 19. März 2015)
- 2 z. B. Ingo Baumann zum antifaschistischen Roman 1982; Kurt Palm zum Brecht-Boykott 1983; Franz Patzer/Walter Obermaier: *Leben und Werk*, Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek 1988 [zum 80. Geburtstag, mit einer Kurzbiographie und 162 Dokumenten: „Der junge Weigel“, „Operette und musikalisches Lustspiel“, „Emigration“, „Rückkehr nach Wien“, „Der Kritiker“, „Literaturförderer“, „Kraus – Nestroy – Offenbach – Molière“, „Ehrungen“, „Zu Hause“]; Elvira Gauss zu Weigels Theaterkritik 1994; Evelyn Adunka zum Judentum 1994; Elke Brüns zur literarischen Verarbeitung der Beziehung zu Ingeborg Bachmann im Roman *Unvollendete Symphonie* 1994; Sigurd Paul Scheichl zur Karl-Kraus-Nachfolge 2002; Verena Zankl zu den ‚Pürgger Dichterwochen‘ 2003; Veronika Silberbauer zu Kinder- und Jugendbriefen 2009; *Kalter Krieg in Österreich*, Sammelband hg. von Michael Hansel und Michael Rohrwasser 2010. Dazu kommen aktuelle editorische Bemühungen um die frühen Romane *Niemandesland* (entstanden 1938) durch Elfriede Ott und Veronika Silberbauer (2006) sowie *Der grüne Stern* (1943/1946) durch Wolfgang Straub (2012).

von Weigels literarischen und literaturkritischen Leistungen sowie der Widersprüchlichkeit von Weigels Persönlichkeit gerecht geworden wäre.

Man hat es mit einem auf vielen Gebieten ruhelos Schreibenden zu tun oder, wie es Günter Nenning anlässlich seines Nachrufs auf Hans Weigel 1991 süffisant formulierte: „Während heutzutage die Schubladen für Journalisten und Literaten, Kolumnisten und Dichter streng getrennt gehalten werden – was Kümmerwuchs beschert in allen Sparten –, war Hans Weigel die ganze, breite Kommode.“ (*Die Zeit* 35/1991)

Weigel, dessen Großeltern aus dem hauptsächlich deutschsprachigen Teil Böhmens kamen und dessen Großvater noch Hebräisch konnte, besuchte in Wien die Volksschule des sozialdemokratischen Schulvereins „Freie Schule“, bevor er das renommierte Akademische Gymnasium absolvierte, wo er 1926 maturierte, bevor er zwischen 1926 und 1928 in Hamburg und Berlin Jus studierte. Allerdings arbeitete er nie auf diesem Gebiet.

Seit Ende der 1920er Jahre bewegte er sich zuerst in Deutschland, seit den 1930er Jahren im ständestaatlichen Österreich, dann im Schweizer Exil und nach 1945 auf verschiedenen Feldern des Literarischen und bediente sich dabei unterschiedlichster Genres: Er schrieb Gangstertexte und Szenen für das Wiener Kabarett („Der liebe Augustin“, „Die Stachelbeere“, „Literatur am Naschmarkt“) und während des Krieges für die Schweizer Bühne, Beiträge für musikalische Lustspiele und Operetten, tragische Revuen, dramatische Phantasien, Komödien, Tragikomödien, Novellen, Romane und fertigte zahlreiche Übersetzungen insbesondere von Texten Molières sowie Bearbeitungen fremder literarischer Texte, etwa von Nestroy und Goldoni an. Die Bandbreite seines Schaffens ist enorm: „Versuch des Fragments einer Improvisation“, „unsystematische“, „laienhafte“, „kritische“, „aussichtslose Versuche“, Plädoyers, Satiren, Attacken, Parodien, Farcen, Glossen, Essays zu unzähligen Themen, „egozentrische Erinnerungen“, „undisziplinierte Gedanken“, „vorläufige Ratsschläge“, „Bruchstücke“, Stellungnahmen, Vor- und Nachworte, Berichte und Theaterkritiken (Hymnen und Verrisse) en masse – jedenfalls eine Fundgrube für Textsorten-Fetischisten unserer Gegenwart.

Von nicht weniger als etwa 60 eigenständigen Buchpublikationen weiß man, weiters von ca. 50 Herausgeberschaften seit den *Stimmen der Gegenwart* (1951–1954, 1956, Hauptmitarbeiterin: Jeannie Ebner), von vielen Anthologiebeiträgen, ganz zu schweigen von zahlreichen Vor- und Nachworten oder von den z. T. wirkungsvollen, seit 1945 zunehmend antikomunistischen bzw. antistalinistischen Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen – letztere im Kontext der post-nationalsozialistischen Epoche. In dieser war Weigel Teil einer von den republikanischen politischen Eliten gepflegten und als wesentlich „österreichisch“ definierten Ex- bzw. Inklusionskultur, in der der spätestens seit 1947/48 virulente ‚Kalte-Kriegs-Diskurs‘, insbesondere mit seinen antikomunistischen Anteilen, nicht zuletzt die Funktion hatte, unter dem ‚gemeinsamen Dach‘ Österreich die Kontinuität und Präsenz autoritären, sogar rassis-

tischen Gedankenguts der Zeit vor 1945 in den Schatten der Wahrnehmung zu rücken bzw. beklemmende Erinnerungen an die unmittelbare Vergangenheit zu bannen bzw. zu entsorgen. So sollte Österreich als zivilisierter, sowohl antifaschistischer als auch antikommunistischer Kulturstaat reüssieren. Als ehemaliger, von den Nürnberger Rassengesetzen betroffener Emigrant spielte dabei der überzeugte Demokrat Weigel ebenso wie viele bekannte Kulturschaffende, z. B. auch der jüdische Remigrant Friedrich Torberg, eine durch die österreichische Politik bestens instrumentalisierbare Rolle. Dies war beiden Seiten aus unterschiedlichen Gründen dienlich.

Zu den wichtigsten, d. h. das (literarische) Schreiben und geistige Wirken bestimmenden Marksteinen des Phänomens Weigel gehören für die Zeit nach 1945 sicherlich folgende Tatsachen:

Erstens: Weigel positionierte sich nach 1945 meist österreich-ideologisch und zugleich umtriebig im Rahmen der ideologischen und institutionellen Frontstellungen während des ‚Kalten Krieges‘ ab etwa 1947/48.

Zweitens: Der österreichische Exilant, dem das deutsche Konsulat in Basel 1939 einen reichsdeutschen Pass auf den Namen Israel Hans Julius Weigel ausgestellt und den die Schweizer Behörden mit einem „J“ für „Jude“ abgestempelt hatten (vgl. Wiener Ausstellung 1988, S. 29), trug nach 1945 – aus welchen Gründen immer – sein Scherflein bei zu den von vielen Ehemaligen gern wahrgenommenen Harmonisierungen, Verzeihens- und Versöhnungsgesten, aber auch Verharmlosungen der faschistischen Vergangenheit. Oft betätigte er sich – einer Österreich-Beschwörungsrhetorik verpflichtet – geradezu als Vorzeige-Österreicher, selbstgereinigt von jüdischem Anteil. Weigel hatte offenbar den traumatisch und/oder auch karrieremäßig grundierten Antrieb, Fragen und Probleme des Judentums nach 1945 potentiell außen vor zu lassen und/oder in wirklichkeitsverzerrenden, pauschalierend saloppen Formulierungen abzuhandeln – einige mögen dies auch als Größe und Würde wahrgenommen haben: „Viele mögen als Juden fortgegangen sein – wer kommt, kommt als Österreicher zurück! [...] Wir [„Daheimgebliebene“, Nationalsozialisten sowie „Emigranten“] haben einander nichts vorzuwerfen. Seine Toten kann keiner lebendig machen – bei euch sind viele tot, und bei uns – wir Überlebenden aber sind quitt. Wir denken gar nicht mehr allzuviel an gestern.“ (Hans Weigel: ‚Wir sind quitt‘, *Wiener Kurier*, 13. Oktober 1945)

In diesen Zusammenhang gehört auch der erstaunliche *Rundbrief an Freunde* vom April 1946, in dem Weigel behauptet, dass er in Österreich „in keiner Form auch nur den leisesten Antisemitismus bemerkt“ (S. 174) habe sowie jener Brief an Friedrich Torberg vom 23. Februar 1946 (Nachlass Friedrich Torberg), in dem es heißt: „die Rechnung [sei] als abgeschlossen [zu] betrachten“, was sich „natürlich auch auf die Nazis“ (S. 65) beziehe. Und noch 1960 – mitten in der Hoch-Zeit österreich-ideologischen Selbstverständnisses der Republik – meinte Weigel in einer sozialistischen Wochenzeitschrift, dass es „keine Juden“ (S. 174) außerhalb Israels gäbe.

Vorweg ist zum vorliegenden Sammelband Folgendes festzuhalten: Dass er kein Schwarz-Weiß-Schema bedient, dafür sind insbesondere zwei Beiträge verantwortlich, und zwar Stefan Maurers differenzierte Studie über Hans Weigels „rigide“ (S. 79) antikomunistische bzw. pro-amerikanische Positionierung und zugleich dessen diffiziles Verhältnis zur Zeitschrift *Der Monat* und zum ‚Kongress für kulturelle Freiheit‘, sowie Peter Roesslers ausführlicher Aufsatz *Die Bühnen des Kritikers. Hans Weigel schreibt über das Theater*, der auch in die Tiefe von Weigels Persönlichkeit leuchtet. Beide sind Garanten für die wissenschaftliche Redlichkeit, d. h. insbesondere für einen die kultur- und diskursgeschichtlichen Kontexte und Bedingungsfaktoren für Weigels Wirken berücksichtigenden Umgang dieses Sammelbandes.

Tatsächlich wussten einige der Zeitgenossen schon mehr als die Weigel-Forschung heute. Von einem „Spaziergänger am österreichischen Abgrund“ hat Günther Nenning im Nachruf in *Die Zeit* 1991 gesprochen und dabei – in einem witzig-zupackenden, aus eigenem Erleben gespeisten und wohl treffsicheren Essay – auf einige der Spezifika dieser Erscheinung in all ihren Widersprüchen und zugleich politischen und geistigen Entwicklungen hingewiesen: „der österreichische Reich-Ranicki, nur besser“, „glänzend und boshaft“, seiner „Förderung [...] entrann keiner“, „Zieh- und Schwiegermutter der gesamten österreichischen Literatur nach 1945“ und sodann – wie in Form einer ironisierenden Puntation – Weigel als das „letzte Ur-, Alt-, Groß- und Nichts-als-Österreicher“-Mohikanertum und dessen bewährte „Hinterfotzigkeit“ – gelobt und gescholten zugleich:

Der sehr böse Kritiker Weigel war ein sehr liebenswürdiger Mensch [...] Weigel spielte sein Lebensstück perfekt. Die kleine Form, mit der er sich beschied – außer vier Romanen nur Klein- und Kleinstkunst –, wuchs unter seinen hausfraulichen Händen zu einem weitgespannten, endlosen Strudelteig. [...] Daß der Mensch sich ändert, ist der beste Beweis dafür, daß er ein Mensch ist. In seiner Jugend, das heißt bis ungefähr siebzig, war Hans Weigel der böse Kritiker, der wilde Antikomunist. Dann aber war gegen den alten, weisen Weigel der heilige Paulus ein Waisenknabe. Er war den Christen ein Christ, den Juden ein Jude und gleich auch noch den Antisemiten ein Antisemit. [...] Bald nach 1945 glücklich zurückgeführt aus der Schweizer Emigration, sang Weigel zur Melodie des Fiakerliedes [...] „I bin a rechter Linker“, nächste Strophe: „I bin a linker Rechter“. [...] „Dichtung verhält sich zur Germanistik wie Liebe zur Gynäkologie“ (Hans Weigel) [...] Gnadenlos wurden alle Kommunisten weggeschossen [von ihren „Barrikaden aus Marmortischerln“ aus und mit ihrer „Artillerie aus Mokkatassen“] auch wenn sie gar keine waren, und sicherheitshalber auch alle Antikomunisten, weil sie nicht genug antikomunistisch waren. [...] Die Intellektuellen waren die Windmühlen, und der Kommunismus der Don Quijote. [...] Karl Kraus war Weigels Gott und Gegenteil. Der größte Unterschied zwischen Kraus und

Weigel ist der gemeinsame Witz. Der Kraussche lebt üppig vom Haß auf die Wiener, Österreicher und überhaupt alle – der Weigelsche ebenso üppig von der Liebe zu den Wienern, Österreichern und überhaupt allen. [...] Torberg hielt sich für einen jüdischen Schriftsteller, Weigel für einen österreichischen. Natürlich hatten beide recht. Sie waren so jüdisch, wie man nur sein kann, wenn man Österreicher ist, und so österreichisch, wie man nur sein kann, wenn man Jude ist. [...] Weigel war, rief ihm sein Kollege Milo Dor nach, „der letzte Mohikaner aus dem Stamme des jüdisch-intellektuellen Wien“.

Wie also kann einer solchen Persönlichkeit die von Weigel vernaderte Germanistik bzw. die zeitgeschichtliche, kultur-, literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung zu Leibe rücken? Wolfgang Straub, der Herausgeber und zugleich Projektleiter der vom Österreichischen Wissenschaftsfonds geförderten *Schaltstelle Hans Weigel. Netzwerke, Konflikte, Positionierungen im Feld der österreichischen Nachkriegsliteratur* (Laufzeit 2013–2015: <http://www.hans-weigel.at/home/>) bietet insgesamt vier Untersuchungsfelder an – „Der Romancier“ (1), „Der ‚Kalte Krieger‘“ (2), „Der Förderer und die Geförderten“ (3) und „Arbeiten über/für das Theater“ (4). Sie wollen das Werk Weigels exemplarisch fassen, wobei die Beiträgerinnen und Beiträger dies auf methodisch je spezifische Weise, wenn auch auf unterschiedlichen Niveaus leisten.

In zwei Beiträgen (Evelyn Polt-Heinzl, Doris Neumann-Rieser) geht es auf dem Untersuchungsfeld 1 („Der Romancier“) um die zwei Romanbeispiele *Unvollendete Symphonie* (1951) und *Der grüne Stern* (1943; 1946), die – jeweils textbedingt – mit zwei unterschiedlichen methodischen Zugängen behandelt werden.

Evelyn Polt-Heinzl liest die *Unvollendete Symphonie*, jenen verschlüsselten „Ingeborg-Bachmann-Roman“, diese „Wien-und-Wiederkehr“-Prosa, ab und zu aus ironisierender Perspektive – als einen literarischen „Pakt mit den vielen Kompromissen“. Weigel hatte gemeint, es handle sich um einen Text „indirekter Darstellungsart“, sogar um Prosa angeblich „experimenteller“ (S. 28) Machart, weil diese der „Perspektive ‚eines überaus subjektiven Mädchens‘“ (S. 28) verpflichtet sei. Polt-Heinzl markiert mit mehreren eingestreuten Exkursen verdeckte zeitgenössische Bezüge, lebensgeschichtliche Zusammenhänge und ideologische Schlagseiten: „Dass Weigels Roman von der Bachmann-Forschung als authentische Auskunftswahl über ihre Wiener Jahre herangezogen wurde [...] ist trotzdem befremdlich.“ (S. 17) Dass sich der Autor bzw. der jüdische Remigrant Peter Taussig offenbar wiederholt hinter der Ich-Erzählerin, einer „aus der Provinz nach Wien gekommenen Malerin und Kunststudentin“ (S. 13), verschanzt, ist nach Polt-Heinzl wohl poetisches Defizit und zugleich patriarchale Zumutung. Der lesenswerte und interessante Beitrag brauchte freilich weniger modische Phraseologie: Denn unentwegt und unnötigerweise wird etwas in etwas „eingeschrieben“ und etwas „verhandelt“.

Methodisch anders gestrickt ist Doris Neumann-Riesers Zugang zu Weigels Satireroman *Der grüne Stern* (1943/1946) unter Berücksichtigung des Romans *Niemandsland* (1938). „Im Kontext des Totalitarismuskurses“, so lautet der Ausgangs- und Fluchtpunkt ihrer Fragestellung – der literarische Text also bloß als Schnittmenge im Totalitarismusdenken der Zeit. Es handelt sich um einen deduktiven Ansatz, der das Literarische als zweitrangig erachtet. Die Leistung dieses Beitrages liegt weniger darin, etwa Weigels ideologische oder poetische Positionierung während seiner Schweizer Exilszeit zu fassen oder einige vergleichbare, ideologische und literarisch sehr unterschiedlich ausgerichtete „dystopische totalitarismuskritische Romane“ (S. 34) aufzuzählen oder sie gar zu analysieren (z. B. Arthur Koestler 1940, Erik von Kuehnelt-Leddihn 1940, George Orwell 1945, 1949; Curzio Malaparte 1949, Friedrich Heer 1950, Otto Basil 1966 – dies wohl den Anregungen von Michael Rohrwasser geschuldet). Sie liegt in dem in äußerster Kürze referierten Aufriss der wichtigsten Aspekte der damaligen und heute gängigen Totalitarismus-Theorien (zur Analogisierung von Bolschewismus und Faschismus; vgl. Alfons Söllner u. a. 1997, Anson Rabinbach 2009) und dem Versuch, etwaige motivische Bezüge dieses satirischen „Vegetarismus“-Romans „auf [sic] die Sowjetunion“ und zum NS-Regime sowie zu einigen Totalitarismus-Theoremen herzustellen. Die Crux besteht darin: Weigel war mit solchen theoretischen Debatten seiner Zeit offenbar nicht befasst – sie dürften ihm auch ziemlich egal gewesen sein. Das dünne und nicht überraschende Ergebnis der Untersuchung liest sich demnach so: „In *Der grüne Stern* wendet sich die Totalitarismuskritik aber nicht gegen eine bestimmte Weltanschauung, politische Ideologie oder Partei, sondern gegen politische Trägheit innerhalb von Bevölkerungen allgemein.“ (S. 52) Man versteht, warum Heide Pils, die Weigels Roman um die Figur des Gottfried Hofer verfilmte, meinte, dieser Roman entspreche dem, „wie der kleine Maxi sich das Entstehen einer Diktatur“ (S. 59) vorstelle.

Das Untersuchungsfeld Nr. 2 („Der ‚Kalte Krieger‘“) wird ebenfalls mit zwei Beiträgen bedient. Stefan Maurers differenzierte, z. T. aus dem Weigel-Nachlass heraus gearbeitete Analyse des Verhaltens Weigels im ‚Kalten Krieg‘ am Beispiel seines Verhältnisses zu einschlägigen Publikationen, Veranstaltungen und Institutionen in den 1950er Jahren (*Der Monat*, ‚Kongress für kulturelle Freiheit‘ seit 1950, ‚Rettet die Freiheit‘ seit 1959) wurde bereits positiv erwähnt. Maurer etwa denkt darüber nach, ob Weigels durchaus vorhandene „Vorbehalte und Ressentiments“ gegenüber den Kalten-Kriegern, die seinen „rigiden Antikommunismus“ begleiten, als ein Rest von „Misstrauen gegenüber neuer ideologischer Vereinnahmung“ (S. 79) von Rechts gedeutet werden könnte, was „bei vielen enttäuschten Sympathisanten der Linken“, bei den „sogenannten ‚heimatlosen Linken‘“ (S. 79) festzustellen sei. Zugleich überlegt er, ob Weigels Vorsicht nicht schlichtweg als Ausdruck einer, wenn auch nicht gerade sympathischen Pragmatik Weigels verstanden werden könne, wonach dieser sich „auf die eigene Positionierung und Umgebung kon-

zentrierte und autonom-österreichische Interessen für ihn im Vordergrund standen.“ (S. 79) Ganz klar wird, wie Weigels Position und Sprechweise ganz dem „Zeitgeist“ des „antitotalitären Konsens[es], v. a. in Form des Antikommunismus“ entspricht, der als ideologischer Kitt zum „fixen Repertoire der Politischen [sic] Kultur“ (nach Ernst Hanisch, S. 66) in der postnazistischen Phase bis etwa in die 1970er Jahre gehörte. Dies war für Weigels damalige Reaktionsweisen ausschlaggebend, was dazu führte, dass er sich offenbar nicht mehr darum kümmerte, wie seine Stellungnahmen aufgenommen wurden – nach dem Motto: „Wenn es um Wesentliches geht [und dies war u. a. sein zeitgeistiger und oft genug über die Stränge schlagender Antikommunismus bzw. seine offensichtliche Bedenkenlosigkeit, am gleichen Tisch gemeinsam mit ehemaligen Nationalsozialisten zu sitzen, z. B. in Pürgg], riskiert Weigel selbst den Beifall von der falschen Seite – wenn nur die richtige Seite weiß, was gemeint ist“, wie es bereits im verdienstvollen Wiener Ausstellungskatalog 1988 (Walter Obermaier) heißt.

Wolfgang Straub wirft in seinem Beitrag ein spezifisches Schlaglicht auf Weigels zunehmend gestörtes Verhältnis zum P.E.N.-Club und zu dessen langjährigem Präsidenten Franz Theodor Csokor zwischen 1948 bis 1955 sowie auf Weigels platten bis „perfiden“ (S. 92) Kalten-Kriegs-Diskurs seiner damaligen, offenbar auch angstbesetzten Sprachgebung: „Brückenkopf Stalins“, „Kultur-tarnung“, „Trojanisches Pferd“, „Infiltration“, „kommunistische Indoktrination“, Csokor als „Cso-koreaner“, „Csokor erwache!“ bis hin zu gerichtlichen Auseinandersetzungen, die offenbar spätestens 1962 beigelegt waren. In einem interessanten Exkurs mit dem Titel „Wehrhaftes Österreich“ (S. 88 ff.) zeigt Straub, wie Weigel in dieser Phase – und dies erstaunt angesichts von Weigels Erfahrungen im austrofaschistischen Österreich vor 1938 – sich ganz im affirmativen Zeitgeist der 1950er Jahre offensichtlich als Retter alles Österreichischen zu stilisieren versuchte und sich Ideologeme, Sprachfloskeln und Topoi bediente, die man aus der Zeit vor 1938 kannte und die nach 1945 fröhliche Urständ’ feierten. Straub formuliert vorsichtig: „[...] es sollte hier kurz skizziert werden, in welches Fahrwasser 1950 seine an einem Buch [Viktor Griessmaier, *Österreich. Landschaft und Kultur* 1950] festgemachte Österreich-Ideologie der ‚ewigen Werte‘ tritt.“ Wertvoll an Straubs Beitrag ist, dass er zeigt, wie Weigel eine Entwicklung durchmacht – von einer gewissen Konzilianz hin zu bösen Benennungen seines Exilkollegen Csokor. Ähnliches mussten sich auch andere ehemalige Emigranten gefallen lassen, z. B. Friedrich Lobe, Berthold Viertel, Fritz Kortner (vgl. Roessler, S. 165 f., 174, 177).

Das bereits am Beispiel des Romans *Unvollendete Symphonie* behandelte Bachmann-Weigel-Thema wird – im Untersuchungsfeld 3 („Der Förderer und die Geförderten“, S. 113–144) – unter lebensgeschichtlicher Optik nochmals aufgegriffen. Joseph McVeigh liefert – hauptsächlich auf der Basis der Briefe Bachmanns an Weigel (Nachlass Weigel, Wienbibliothek) und anderer Briefpartner – einen chronologischen Aufriss der persönlichen und zugleich Men-

toren-Beziehung zwischen den beiden – jenseits des Literarischen. McVeighs Fazit:

Vielsagend [...] ist auch ein Interview aus dem Jahr 1965, in dem sie [Ingeborg Bachmann] gefragt wird, warum sie nicht mehr in Österreich lebe. Sie suche Freiheit, sagt sie dem Interviewer und fügt hinzu: „Ich will nicht mundtot gemacht werden“ [...]. Das bezieht sich offensichtlich auf die Vormundschaft Weigels, die sie bis 1951 dem Geliebten zuliebe in Kauf nahm und von der sie sich zwischen 1951 und 1953 auch nicht zu befreien wusste. Es blieb ihr nur noch die Flucht aus Wien als Befreiungsmechanismus. Aufgrund ihrer persönlichen Rückschläge in Wien verwandelte sie in den darauffolgenden Jahren ihre privaten Leiden in Reflexionen über die menschliche Existenz und verliet diesen Gedanken in ihren Werken einen wirksamen Ausdruck. (S. 128 f.)

Schließlich bietet der Sammelband noch zwei „Arbeiten über/für das Theater“ (Untersuchungsfeld 4) an. Der Kurzbeitrag von Barbara Nowotny, Dramaturgin am Theater in der Josefstadt, über Weigels Zusammenarbeit mit Jura Soyfer in der 1930er Jahren (z. B. *Schwejk-Conference*; *Schwejks Wetterprognose*; *Plagiat! Plagiat!* – *Léhar kontra Goethe*; *Brand im Opernhaus*) gibt bereits Bekanntes zur Wiener Kabarettszene vor 1938 wieder (z. B. Ingeborg Reisner 1961/publ. 2004, Weigel 1981, Horst Jarka 1987, Haider-Pregler/Beate Reiterer 1997) und erschöpft sich in wenigen Nacherzählungen, trägt also nichts Analytisches bei.

Von ganz anderem Gewicht für die Weigel-Forschung ist hingegen Peter Roesslers Beitrag: *Die Bühnen des Kritikers. Hans Weigel schreibt über das Theater*. Denn sein Aufsatz thematisiert zum ersten Mal in gebotener Differenziertheit und analytischer, vergleichender Schärfe viele weit über das bekannte Brecht-Boycott-Thema hinausgehende Aspekte von Weigels Arbeiten zum Theater und Aktivitäten um das Theater im Kontext der Zeit zwischen 1946 und 1962 – zum Theaterbetrieb, zu Inszenierungen, Leistungen von Schauspielerinnen und Schauspielern, weiters zu Weigels prekärem, weil zu rechtgestutztem Chronistentum der Lebenserzählung des ehemals prominenten nationalsozialistischen Vorzeigeschauspielers Werner Krauß, zu Weigels Vorbildern der Theaterkritik (z. B. Polgar, Kraus) und im Vergleich mit Zeitgenossen als Theaterkritiker (z. B. Oskar Maurus Fontana, Ernst Lothar, Heinz Kindermann), zum Selbstverständnis als Kritiker und zur sprachlichen Form/Inszenierung von Weigels Kritiken, zu gerichtlichen Auseinandersetzungen (z. B. Otto Basil) und nicht zuletzt zu Weigels Verhältnis zur literarischen Überlieferung und zum Gegenwartstheater. Roessler vergisst auch nicht, die von Jacques Hannak bereits 1959 zusammengefasste Kritik und die damalige Interpretation des Phänomens Weigel zu analysieren: *Der Fall des Hans Weigel. Eine notwendige Abrechnung*. Der Einblick in die ‚Qualität‘ der Grabenkämpfe der 1950er Jahre, in denen man sich natürlich gegenseitig

nichts schenkte, lässt noch immer zusammenzucken. Peter Roessler bedient in seinem sprachlich sensiblen und abwägend interpretierenden Beitrag keinerlei Weigel-Klischees, sondern stößt in seinen Interpretationen der Widersprüche und Provokationen, die viele Texte nicht nur für dessen Zeitgenossinnen und Zeitgenossen darstellen, zu einem anderen, tieferen Weigel vor, der nicht in der kollektiv und individuell damals sicherlich nötigen „Gemeinschaftlichkeit“ eines platten Kalten-Kriegs-Antikommunismus und eines ebensolchen Wiederaufbau-Österreich (S. 175) aufgeht. So heißt es etwa angesichts von Weigels offenbar besonders stark ausgeprägtem Antrieb und wohl den traumatischen Verletzungen eines jüdischen Österreichers geschuldeten Zwangs, „seine eigene bruchlose Zugehörigkeit zu einem Österreichertum für sich erzwingen zu müssen“ (S. 175): „Da er aber doch mehr wusste, war sein eigenes Phantasie-Wien im Bereich der Literatur anders als das der neuen und alten gewaltsamen Verkünder eines ewigen Österreich. Vielleicht gab es als Komplementärform zur geselligen Förderung im Café Raimund für Weigel noch eine Form von geselliger Einsamkeit, in der manche Personen der Vergangenheit wandelten. Es mochte Weigel dann so scheinen, als würden sie noch leben und dass es auf ihre Herkunft nicht ankam, obwohl sie doch nicht einmal mehr in den Geschichtsbüchern existierten, in denen bloß so etwas wie unverbindliche Güte herrschte.“ (S. 175) Auch in Roesslers Abschlusskapitel seines Beitrages kann man Bemerkenswertes und Weitblickendes lesen, was in der Hans-Weigel-Forschung und überhaupt für die Kulturgeschichtsschreibung Österreichs nach 1945 nicht vergessen werden sollte: Im Zusammenhang mit der in der unmittelbaren Nachkriegszeit gängig gewordenen selbstmitleidigen Übung, sich unter dem Motto *Flucht vor der Größe* – so auch der Titel von Weigels Buch von 1960 – der „Akklamation von Ohnmacht mit der Attitüde des Sich-kleinmachens“ (S. 183) als wesenhafte österreichische Tugenden zu befleißigen, heißt es bei Roessler:

„Fragmentarisch“, „Scheitern“, „Österreich“ – solche Worte passen vermutlich zum Selbstbildnis Weigels, und wohl auch „Größe“ und gleich die „Flucht“ vor ihr. Allerdings lässt sich das Schlagwort von der „Flucht vor der Größe“ vielleicht noch in anderer Weise anwenden: Hans Weigel – der Kritiker so vieler Personen, kulturpolitischer Entscheidungen, sprachlicher Fehler, der Lobredner von Autoren und Autorinnen, deren Konsequenz er verstand und missverstand – war selbst auf der Flucht vor der Größe eines Schreibens, dem es um die unerbittliche Kritik an den Verhältnissen geht. (S. 185)

Roesslers Beobachtungen und Analysen zeigen eine Qualität kritischer Aktualität, was den Unterschied zu jener Art von ‚Kritik‘ bzw. ‚kritischem Patriotentum‘ anzeigt, die die Weigel-Gemeinde gerne ihrem Idol zuspricht oder auch Weigel sich selbst zugesprochen hat. Unabhängig davon, welcher Bestand des theaterbezogenen Schaffens Weigels thematisiert wird, immer wird ana-

lytisch Vertiefendes angeboten, was die sperrige und nicht leicht zu fassende Persönlichkeit Weigels lebendig werden lässt.

Drei zusätzliche Teile, wohl gedacht für einen interessierten, aber nicht-wissenschaftlich orientierten Leserkreis – sie mögen auch für die Weigel-Gemeinde und Liebhaberinnen und Liebhaber des Allzumenschlichen sein –, ergänzen den schmalen Sammelband: Erstens ein Interview des Herausgebers mit der Regisseurin Heide Pils, die für die von ORF/ZDF produzierte und 1983 gesendete Verfilmung von Weigels Roman *Der grüne Stern* (1943; 1946) verantwortlich zeichnete und noch anlässlich der 2013 veranstalteten Hans-Weigel-Tagung freimütig und zugleich, so scheint mir, mit augenzwinkerndem Understatement von ihrer Naivität und Ratlosigkeit angesichts des genannten „satirischen“ bzw. „utopischen Gegenwartsromans“ berichtet und mit einer Art Mea-Culpa-Gestik meint: „Er [der Film] ist schon manchmal so, wie der kleine Maxi sich das Entstehen einer Diktatur vorstellt. Diesen Vorwurf würde ich aber auch dem Roman machen wollen. So funktioniert’s nicht, sag ich immer.“ (S. 59) Man weiß nicht so recht, wer schlechter wegkommt – Weigels Roman oder der eigene Film. Jedenfalls handelt es sich um eine Art Auflockerung.

Weiters: Der Hans-Weigel-Gemeinde ist eine schöne, gut gemachte und anspielungsreiche Fotoserie von Hertha Hurnaus gewidmet, die sich im Oktober 2013 im letzten Arbeitszimmer von Hans Weigel in Maria-Enzersdorf umgesehen hat, aber letztlich nur von jenen tatsächlich dekodiert werden kann, denen Leben und Werk Weigels bereits vertraut ist.

Schließlich hatte sich bei der Tagung im November 2013, deren Ergebnisse der Band versammelt, eine illustre Podiumsrunde von Germanistinnen und Germanisten getroffen, die unter dem Arbeitstitel *Der Mythos der mächtigen Literaturmanager der Nachkriegszeit – Hakel, Henz, Felmayer, Schönwiese, Weigel ...* (und Hilde Spiel, „Bobbie“ Löcker, Hilde Polsterer; vgl. S. 138) vom Herausgeber des Bandes moderiert wurde und ihr literaturgeschichtliches Spezialwissen peu à peu auspackte, um mit Eifer über den und den, die und die, den und die, das und das, um über einige literaturbetriebliche Zampanos, „Mentoren und Mentorinnen“ zu plaudern – Genauerer freilich weiß man nicht – jedenfalls nett und locker: „Sind alle Ihre Fragen beantwortet?“ (S. 139)

Der Sammelband zeichnet – und dies ist hervorzuheben – prinzipiell kein abwertendes oder unzutreffendes Bild Weigels (vgl. Rezension von Renate Wagner, *Online-Merker* 2015), auch wenn wichtige Weigel-Themen der genaueren Untersuchung bedurft hätten (vgl. Rezension von Thomas Rothschild, *literaturkritik* 2015). Aber hier musste sich der Herausgeber wohl nach der Decke strecken – nicht alles kann sofort geleistet werden. Dass es einige kleinere Defizite bei der Lektoratsarbeit gegeben hat, ist zu verschmerzen, dass der Band keinen schnellen Überblick weder über die analysierte Primärliteratur noch über die verwendete Forschungsliteratur bietet, wohl auch. Auch ein Personenregister wäre dienlich gewesen. Dass es kein umfassenderer Band zu Hans Weigel als Kind seiner Zeit/en geworden ist, in dem etwa seine

Exilarbeiten, die sprachkritischen Schriften und viele seiner Stücke, Übersetzungen, Bearbeitungen und Bücher in den Blick genommen worden wären, lässt die Hoffnung zu, dass das Forschungsprojekt, das in diesem Jahr beendet wird, vorzeigbare Erkenntnisse zeitigt. Was gibt es Neues?

Karl Müller

Johann Nestroy: *O, ich Quintessenz! Ausgewählte Stücke und Briefe*. Hg. und mit einem Nachwort von Antonio Fian. (In der von Bernhard Fetz hg. Reihe „Österreichs Eigensinn“) Salzburg, Wien: Jung und Jung 2015. 413 Seiten. ISBN 978-3-99027-008-0. € 24,-

Dass Verdi der Mozart Wagners ist, wissen wir schon seit längerem, spätestens seit Eckhard Henscheids und Chlodwig Poths „Opernführer für Versierte und Versehrte“ (1979). Auf die Erkenntnis, dass Thomas Piketty der Karl Marx Johann Nestroys ist, mussten wir bis 2015 warten. Wir verdanken sie einem Machwerk, das, gäbe es so etwas wie die „Goldene Himbeere“ für Editorik, heuer in allen Kategorien konkurrenzlos auf weiter Flur wäre.

Es versammelt vier der gängigsten und meistgespielten Nestroy-Stücke – den *Talisman*, den *Unbedeutenden*, den *Schützling* und *Freiheit in Krähwinkel* –, 22 Nestroy-Briefe – allesamt dem Briefband der Historisch-kritischen Ausgabe entnommen –, ein dürftiges fünfseitiges Nachwort, das auf den ebenso hatscherten wie abgedroschenen „Aphorismus“ als Pointe zuläuft, die einzige Nation, die Nestroy respektiert habe, sei die Resignation – und wäre damit außer der verwunderten Frage „Zu wos brauch ma des?!“ (die nur aufs Erste banausisch wirkt, jedoch auch im Bereich des „Schöngestigen“ immer wieder aufs Neue zu stellen ist) keiner Bemerkung wert, wäre(n) da nicht ...

Wäre *da nicht* der nassforsche Versuch, Nestroy zum kapitalismuskritischen Autor – O-Ton „Nachwort“: Titus Feuerfuchs hat „seinen Piketty gelesen“ – zu stempeln und ihn so auf „aktuell“ zu bürsten. Dass Nestroy in den „gesellschaftlichen Schweinestall“ (so Ernst Fischer in seinem Nestroy-Essay aus dem Jahr 1962) seiner Zeit hineingeleuchtet hat, ist unbestritten; dass er wie Bertolt Brecht „gegen geordnete Verhältnisse in einem Schweinestall“ war, ist hingegen durch nichts belegt.

Der Schützling, *Der Unbedeutende* und *Der Talisman* setzen zwar Fabrikanten, Kapitalisten, Negotianten, Spekulanten, Grundherren, Rentiers, Partikuliers und jene, deren Existenz im unter feudalistischen Bedingungen sich entfaltenden Kapitalismus zunehmend prekär wurde: Arbeiter, Handwerksge-sellen, Kleinbauern, Landarbeiter, pauperisierte Kleingewerbetreibende und Vertreter der Intelligenz, in Szene; sie thematisieren zwar die Frage nach den Chancen und Hindernissen gesellschaftlichen Fortkommens unter den wirt-

schaftlichen Rahmenbedingungen der ersten industriellen Revolution; „die oft merkwürdige Erbärmlichkeit, welche das Steigen oder Fallen eines Lebensschicksals bedingt, de[n] Nexus der sociellen Anziehungen und Abstößungen“, wie der Kritiker der *Wiener Theaterzeitung*, Josef Tuvora, anlässlich des *Talismans* formuliert. Aber selbst Moritz Gottlieb Saphir, der nach der Premiere des *Unbedeutenden* bemäkelt, dass Nestroy sich von der Volkskomödie abgewandt habe und unter die „Gesinnungs-Krämer“ gegangen sei, ereifert sich nicht von ungefähr darüber, dass dieser nun „für die Rechte der *bevor- und benachzugten* Klassen in die Schranken“ trete.

Die gängige Meinung über Nestroys politische Ansichten: Eine anfänglich kritische Haltung zu den Revolutionsereignissen des Jahres 1848 (*Die lieben Anverwandten*) sei unter dem Druck des Publikums einer reserviert zustimmenden (*Freiheit in Krähwinkel*) gewichen, die nach dem Sieg der Reaktion dann wieder in eine dezidiert kritische umgeschlagen sei (*Lady und Schneider, Höllenangst*). Politische „Aussagen“ träten in Nestroys Stücken ab 1849 zugunsten skeptisch-pessimistischer Reflexionen über das Menschsein zurück; dass er einen Großteil der Stücke, die er noch schreibt, im Theatermilieu ansiedelt, zeuge von einer resignativen, apolitischen Weltabgewandtheit.

Dem ist entgegenzuhalten, dass grob fahrlässig handelt, wer nicht sauber zwischen den Gefühlswelten literarischer Figuren und der des Autors unterscheidet; wer der Versuchung nicht widersteht, Rollentext mit imaginierten Anführungszeichen zu lesen und ihn damit als Meinung des Autors auszuweisen. Das Unterfangen, in Nestroys Figuren – auch in den in Monologen und Couplets kommentierenden und räsonierenden Zentralfiguren – das Sprachrohr des Autors zu sehen, ist umso fragwürdiger, als die Posse ein Genre ist, das im Dienst der komischen Wirkung in der Figurenzeichnung übertreibt, zuspitzt, verzerrt, karikiert, klischiert, typisiert. Der weite Interpretationsspielraum, der sich eröffnet, verbietet es von vornherein, aus einer Blütenlese von „Aphorismen“ und Rollentexten den politischen Standpunkt Nestroys oder dessen Weltbild herausdestillieren zu wollen.

Nestroys Sprachspielmanie, seine Hingabe an die quecksilbrig schillernden, sich formierenden und wieder auseinanderstiebenden Bedeutungen ist, wie Karl Kraus in *Nestroy und die Nachwelt* (1912) festhält, „gesinnungslos wie die Liebe“. Er teilt Watschen nach *allen* Seiten aus – und gilt deswegen den Konservativen als Umstürzler und den Liberalen als Reaktionär.

„Das sehr zahlreich versammelte Publikum überschüttete seinen Liebling mit Beifallsbezeugungen, und rief ihn während des Stückes und nach den Aktschlüssen im buchstäblichen Sinne des Wortes unzählige Male hervor“, rapportiert *Der Demokrat* (wie sich *Der Wanderer* vom 24. Juni bis zum 26. Oktober 1848 nennt) anlässlich der Premiere von *Freiheit in Krähwinkel*; der *Oesterreichische Courier* (ehemals *Theaterzeitung*) pflichtet bei: Nestroy habe es verstanden,

die Zeit zu erfassen, die Bewegungen in Wien seit dem 13. März in einem Miniatur-Bilde mit großer Geschicklichkeit vorzuführen, und durch

Witz und Satyre das Publikum unausgesetzt zu amüsiren, und in steter Spannung zu erhalten. Es kommt in diesem Stücke Alles vor, was die neuesten Tage charakterisirte: der glühende Drang nach Freiheit, selbst in den untersten Classen, die Willkür und Despotie der Beamten, der schauerhafte Einfluß der Liguorianer, die Liguorianer selbst und ihre Austreibung, die Hoffnungen der reactionären Partei auf die Russen, Metternich *sogar*, und zuletzt – die Barricaden; kurz: die ganze Revolution und Reaction in einem hellbeleuchteten Guckkasten.

Geradezu als „*Dokument*“ der jüngsten Geschichte Österreichs wird *Freiheit in Krähwinkel* auch in einem anonymen Flugblatt bezeichnet, das Nestroy gegen die Anwürfe von Moritz Gottlieb Saphirs *Humorist* in Schutz nimmt, dem Dramatiker sei es darum zu tun gewesen, die Revolution „in's Lächerliche, Gemeine herab zu zerren“. Nestroy sei ein „Liberaler, ein Volksfreund, ein Demokrat“, jubelt der Autor des Flugblatts, mit *Freiheit in Krähwinkel* habe er „der Freiheit eine Wohlthat“ erwiesen.

Ganz anders wieder „J.S.T.“ in der *Presse*: Mit der Parodie der tagespolitischen Ereignisse habe Nestroy sich an der Revolution vergangen:

Hr. Nestroi parodirt die – Freiheit! Ist sie der Stoff dazu? [...] Weiß Herr Nestroi nicht, daß es Gefühle gibt, über die wir keinen Scherz anhören können, ohne verletzt, verwundet bis in den Kern unsrer Seele zu werden? weiß Hr. Nestroi nicht, daß es eine Heiligkeit gibt, welche unser Herz *nie* profaniren läßt? Die Freiheit – der Kampf – das Streben um sie ist das heiligste und heiligendste Gefühl – und Hr. Nestroi parodirt sie! Ich muß gestehen, der Erfolg des Stückes machte mich, vielleicht auch seinen Verfasser staunen; wie muß er das Publikum beurtheilen, wenn das Publikum so ihn beurtheilt! Mir stieg die Schamröthe ins Gesicht bei diesem Beifalle.

Erstaunt über den stürmischen Beifall, den *Freiheit in Krähwinkel* erntete, zeigt sich auch Friedrich Kaiser. Ihm schien die Aufführung „dieses Stückes in dieser Zeit ein Wagniß, weil es im Grunde doch nur eine Persiflage aller Freiheitsbestrebungen enthielt [...]. Indeß bot die Posse soviel des zeitgemäßen Witzes, daß man, aus dem Lachen nicht herauskommend, die Grund-Idee zu bedenken vergaß.“

Fazit: Siehe oben.

Nestroys Werk verdankt seine Haltbarkeit, und damit seine „Aktualität“, der Wortkunst. Es ist keine wie auch immer geartete „Aussage“ aus seinen Stücken herauszuwringen, geschweige denn der Autor für irgendeine Weltanschauung in Anspruch zu nehmen. Unter vehementem Protest gegen die Verharmlosung Nestroys zum volksdummlichen Lachtheater-Chargen stellte Karl Kraus (der zwar im „Nachwort“ von Antonio Fian herbeizitiert, dessen Nestroy-„Rehabilitierung“ aber tunlichst ignoriert wird) den Satiriker mit seinem „völlig sprachverbuhlten Humor“ heraus, „bei dem Sinn und Wort sich

fangen, umfassen und bis zur Untrennbarkeit, ja bis zur Unkenntlichkeit umschlungen halten“: „Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“. Und über sich selbst. Und sie tut das laut, bisweilen im Selbstgespräch, meist aber im Dialog, im Zwiegespräch von Umgangssprache und Dialekt, Mundart und burgtheatralischem Schillerdeutsch, dialektal gefärbtem Idiom und Hochdeutsch.

Etwa wenn der vazierende Barbiergeselle Titus Feuerfuchs mit den Sprossen der sozialen Leiter, die er im Verlauf von drei Akten hinaufsteigt, auch sein Idiom wechselt, weil er es versteht, seinem jeweiligen Gegenüber die Sprache abzulauschen, und ihm daher nach dem Mund reden kann. Und wenn er bei seinem Avancement – vom Gatten in spe einer verwitweten Gärtnerin über den Heiratskandidaten für eine verwitwete Kammerfrau bis zum Sekretär einer verwitweten Gutsherrin – nicht nur die Anzüge der jeweiligen „Seligen“ anlegt, sondern auch ins „Sprachg’wandel“ der jeweiligen Dame des Herzens schlüpft.

Das macht den Reiz von Nestroys Texten aus – unverbraucht bis zum heutigen Tag.

Seine Possen respektive ‚Lebensbilder‘ sind zuallerletzt Lehrstücke zur Geschichte der ursprünglichen Akkumulation des Kapitals und des Klassenkampfes in der frühindustriellen Gesellschaft. Wer ihn an ein plattes Literaturverständnis verrät und verkauft, das am Ende eine handfeste Moral schwarz auf weiß nach Hause tragen will, gräbt ihm – genauso wie Leopold Liegler es tat, indem er Nestroy ins Wienerische übersetzte – eine „Anzengrube“ (Karl Kraus in seiner Polemik *Nestroy und das Burgtheater*, 1925).

Wäre da nicht die jenem platten Literaturverständnis entsprechende Zurichtung der Stücktexte. Der Text der Historisch-kritischen Ausgabe wird „im Sinne der Lesbarkeit“ („Editorische Notiz“), „moderat modernisiert“, wie das gemeinhin euphemistisch bezeichnet wird, soll heißen verhunzt. Ein paar eckige Klammern, die Herausgeber-Ergänzungen markieren, werden beseitigt, Groß- und Kleinschreibung wird (bisweilen) normalisiert, aus „Thüre“ wird „Türe“, aus „bey“ „bei“, aus „lincks“ „links“, aus „deßwegen“ „deswegen“, aus „gescheidt“ „gescheit“ aus „heurathen“ „heiraten“; dort und da wird ein Beistrich eliminiert, da und dort einer ergänzt; desgleichen Apostrophe – das Ganze schleißig inkonsequent, was sich offenbar gleichermaßen dem Nichtwissen um die Funktion des Apostrophs wie der Ignoranz der Beistrichregeln schuldet.

Abgesehen von Inkonsequenzen – im Personenverzeichnis des *Talismans* figurieren weiterhin „Flora Baumscheer, Gärtnerin [...] bey Frau von Cypressenburg“, die „Bauernpursche“ Christoph, Hans und Seppel sowie der „Notarius“ Falck – und abgesehen davon, dass selbst den Herausgebern geschwant haben dürfte, dass diese sogenannte „behutsame Modernisierung“ so überflüssig ist wie ein Kropf – in die Textgestalt der Briefe wurde nämlich dezidiert (aber nicht weiter begründet) nicht eingegriffen –: Was gewinnt der Text dadurch? – Nichts! Was verliert er? – Seine Signatur!

Zwischen „seyn“ und „sein“, „heurathen“ und „heiraten“ liegen ebenso Welten wie zwischen der Frühindustrialisierung und dem Finanzkapitalismus des 21. Jahrhunderts. Der nicht zu überbrückende Abstand ist nicht zu verwischen, auf ihn ist zu pochen. Die originale Schreibung mag aufs Erste leicht befremden, aber zum einen ist eben Nestroy nun einmal keiner „von uns“, und zum anderen werden mit der sprachlichen Einebnung genau jene leichten Irritationen applaniert, die beim Erfassen einer fremden Vorstellungswelt und Welterfahrung hilfreich sind. Und damit auch dem Erkennen der (wie’s im *Mädl aus der Vorstadt* so schön heißt) feinen „psychologischen Quadrilien“, die das Unterfutter“ der Nestroy’schen Stücke bilden.

Kann man Otto und Otilie Normalleserin „Klassiker von gestern und heute“, die „auf subtile und doppelböckige Weise österreichisch sein“ sollen (darum ist es der Reihe „Österreichs Eigensinn“ programmatisch zu tun), tatsächlich nur mehr geplättet unterjubeln? – Ein grundlegendes Missverständnis: Lektüre-Erfahrung ist nicht umsonst, soll heißen anstrengungslos zu haben; und geplättet geht das Ganze möglicherweise leichter runter – bleibt aber dann nix ’von hängen. Anders formuliert: Indem man dem Nestroy-Text naiv-robust seine Differenzqualitäten austreibt, leistet man der Illusion Vorschub, alles sei bekannt und also ohne weiteres zugänglich und konsumierbar, allein: Die Wiederholung und Bestätigung des Bekannten ermöglicht keine neuen (Lese-) Erfahrungen.

Wären *da nicht* die paar spärlichen „Anmerkungen“ („Hilfestellungen zum besseren Textverständnis“), die sich nicht – wie in der „Editorischen Notiz“ artig vermerkt wird, „größtenteils der Arbeit der Herausgeber der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe“ verdanken, sondern, leicht aufgefrischt, gänzlich. Bekam man es hier mit der Angst zu tun, sich dann doch *zu* dreist zu bedienen und sich am Ende fragen zu müssen: „Wo woa mei Leistung?“, und unterließ man deshalb die Erläuterungen zu hunderten heute nicht mehr geläufigen Ausdrücken, die die Historisch-kritische Ausgabe bietet? Oder verdankt sich dieses Versäumnis dem hehren Ziel dieser Ausgabe, das da lautet: „den Zugang zu Nestroy erleichtern“? Den wollte man offenbar – dieser, gelinde gesagt, verquerten Logik folgend – auch nicht mit einer Kontextualisierung der Stücke verstellen. Was für Burgtheater-Programmbücher zu Nestroy-Aufführungen selbstverständlich ist, umfängliche Dossiers zu Entstehungshintergrund, zeitgenössischer Rezeption und Bühnenpraxis, darauf glaubt man hier – konsequent ahistorisch – verzichten zu können.

Der Frühkapitalismus der ersten industriellen Revolution – der Finanzkapitalismus des 21. Jahrhunderts, die Handlungsmotive in einer Posse – die politische Haltung des Autors: alles Jacke wie Hose, wenn der Leiter des Österreichischen Literaturarchivs als Reihenherausgeber, ein Dramolett-Autor als Bandherausgeber, der – im Gegensatz zu Titus Feuerfuchs, der seinen Piketty ja zweifellos gelesen hat – seinen Karl Kraus vielleicht doch nur überflogen hat, und ein Verleger, der einmal Leiter des renommiertesten österreichischen

Literaturverlags war, Nestroy als kapitalismuskritischen Geist „aktualisieren“. Minimale philologische Standards, Fingerspitzengefühl gar? – I wo!

Und damit – zu schlechter Letzt – zum allerletzten „*Wäre da nicht ...*“, zum Titel für den quintessenziellen, den kapitalismuskritischen Nestroy, O, *ich Quintessenz*, über den man wohlweislich kein Wort verliert, handelt sich's hier doch – es ist ein selbstgefälliger Ausruf des ebenso intriganten wie niederträchtigen Sekretärs Puffmann im *Unbedeutenden* – endgültig um einen, mit Verlaub, Griff ins Klo.

Der Titel *Verdi ist der Mozart Wagners*, steht dort zu lesen, „dankt sich [...] dem Statement, das ein deutscher Komponist der leichteren Muse unlängst beschwingt, befeuert, ja erleuchtet durch eine gute Flasche Whisky um 4 Uhr morgens der Welt kund und zu wissen tat: ‚Verdi‘ – dämonisches In-sich-hinein-Lächeln derer, die Musik und Leben im Griff haben – ‚Verdi ist der Mozart der Oper.‘“ Dass in dieser „späten Einsicht [...] am Ende sogar ein Körnchen fremdartiger Wahrheit“ ruhen könnte – dieser zarte Hoffnungs-schimmer muss bei O, *ich Quintessenz!* alias *Thomas Piketty ist der Karl Marx Johann Nestroys* trostlos zersterben.

Walter Schübler

Johann Nestroy: *Der Talisman*. Graphic Novel von Reinhard Trinkler. Wien: Edition Steinbauer 2015. 64 Seiten, durchgehend illustriert. ISBN 978-3-902494-75-7. € 19,50.

Graphic Novels gelten derzeit als Hoffnungsträger am deutschsprachigen Buchmarkt, und dies mag auch mit der durchaus anspruchsvoll wirkenden Bezeichnung zu tun haben, durch die das Produkt aus der Welt der Populärkultur herausgehoben erscheint. Allerdings wird unter dem bis heute nicht wirklich präzise definierten Begriff Graphic Novel sehr Unterschiedliches verstanden. Manche sehen darin nichts anderes als auf hochkulturell umetikettierte Comics, andere wieder eine eigenständige Kunstform, die aus der Vereinigung von Bild und Text resultiert. Bei allen ideologischen und kulturkritischen Positionsbestimmungen kann man den Begriff Graphic Novel ganz pragmatisch in zwei Richtungen festmachen: Man versteht darunter entweder eine neu verfasste Bildgeschichte mit künstlerischem Anspruch oder eine entsprechende Adaptierung bereits vorhandener, anerkannter Literatur.

Auch wenn die Umsetzung von klassischen Texten in gezeichneter Bildtext-Form im deutschsprachigen Raum ein noch relativ junges Phänomen ist, so gibt es international gesehen dieses Genre bereits relativ lange. In den USA wurde schon 1941 mit einer Bildversion von Dumas' *Die drei Musketiere* die Serie *Classics Illustrated* begonnen. In mehr als 160 Heften wurden in dieser

Reihe bis 1969 Werke der Weltliteratur in Comicversion abgehandelt. Eines der letzten Hefte war Goethes *Faust* gewidmet. In Frankreich wiederum sind die ‚bandes dessinées‘ genannten Bild-Text-Bände bereits seit längerem eine allgemein anerkannte literarische Form.

2011 begann der Verlag Suhrkamp mit der Veröffentlichung von Graphic Novels, wobei der österreichische Zeichner Nicolas Mahler eine bedeutende Rolle spielte. Mit seiner Adaption von Thomas Bernhards *Alte Meister* legte er für Suhrkamp gleich von Anfang an mit hintergründigem Humor und mit einem feinen, reduzierten Zeichenstil anspruchsvolle ästhetische Standards fest. 2013 setzte Mahler mit einer bildlichen Kürzestfassung von Musils *Mann ohne Eigenschaften* sein Engagement im Bereich der österreichischen Literatur fort.

Mittlerweile haben auch österreichische Verlage mit der Produktion von Graphic Novels begonnen. Einer der wichtigsten Protagonisten der diesbezüglichen heimischen Szene ist Reinhard Trinkler. Er wurde 1987 in Niederösterreich geboren, studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien sowie ‚Comic & Animation‘ an der Wiener Kunstschule. Seit 2010 hat Trinkler bereits sechs Comic-Bände zur populären Fernsehserie *Kottan ermittelt* herausgebracht. 2014 folgten die von Hugo Wiener für Karl Farkas und Ernst Waldbrunn verfassten Doppelconferenzen in Comic-Form, im selben Jahr publizierte Trinkler gemeinsam mit Christian Qualtinger eine Comic-Fassung von *Der Herr Karl*, jenem legendären Einpersonenstück von Carl Merz und Helmut Qualtinger. Nun hat sich Reinhard Trinkler erstmals mit älterer Literatur befasst, und man kann den Versuch, Nestroys *Talisman* entsprechend umzusetzen, als durchaus gelungen betrachten. Trinkler hält sich dabei ziemlich genau an den Originaltext, es gibt lediglich einige kleinere Umstellungen in der Abfolge der Szenen und minimale Kürzungen, sodass wie in einer guten Theaterinszenierung die Geschichte mit einiger Dynamik vorangetrieben wird.

Was die grafische Gestaltung betrifft, so setzt Reinhard Trinkler sehr stark auf seine Begabung als Porträtzeichner. Seine Protagonistinnen und Protagonisten tragen durchwegs die Gesichtszüge prominenter Schauspielerinnen und Schauspieler. So hat sich Trinkler in einer irrealen Inszenierung seine persönliche Traumbesetzung gezeichnet und fügt damit dem Stück auch noch eine spezielle komische Note hinzu, wenn da etwa Helmut Lohner, Elfriede Ott, Hilde Sochor, Gabriele Schuchter, Helmut Qualtinger, Heinrich Schweiger und Josef Meinrad auftreten. Es ist eine fiktive Theaterproduktion, die es sich auch ‚leisten‘ kann, Hans Moser, Otto Tausig, Otto Schenk, Walter Langer oder Heinz Petters in Kleinstrollen einzusetzen, was dem Ganzen eine gewisse surreale Qualität verleiht.

Es bleibt zu hoffen, dass der Erfolg des vorliegenden Bandes noch weitere derartige ‚Nestroy-Produktionen‘ möglich macht.

Prof. Dr. Heinrich Kraus – 25 Jahre Präsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft

Die Internationale Nestroy-Gesellschaft freut sich über das 25-jährige Jubiläum von Prof. Dr. Heinrich Kraus als ihrem Präsidenten. Auf die Biographie von Prof. Kraus, die in vielfältiger Weise mit dem Theater verbunden war und ist, soll hier nicht eingegangen werden. In dieser Zeitschrift (Jg. 2013, Nr. 3/4, S. 216 f.) wurde sie anlässlich seines 90. Geburtstages zumindest skizziert. Kraus wirkte am Burgtheater, vor allem aber am Theater in der Josefstadt, er lehrte am Reinhardt-Seminar und am Institut für Theaterwissenschaft. So ist es fast logisch, dass nach dem Abschied von Franz Stoß als Präsident der Nestroy-Gesellschaft 1980 Heinrich Kraus zu dessen Nachfolger gewählt wurde. Dass er diese Nachfolge annahm und bis heute mit unglaublicher Energie und Frische sein Amt ausübt, kam dem Andenken an Johann Nestroy in vielfacher Weise zugute. Mit tätiger Anteilnahme verfolgte Kraus das Werden und schließlich den Abschluss der großen Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Nestroys (HKA), er setzte sich auch mit der Suche nach Finanzierungsquellen für die verschiedenen Publikationen der Nestroy-Gesellschaft, für die *Nestroyana*, aber auch für die Reihen *Quodlibet* und *Bilder aus einem Theaterleben* ein. Darüber hinaus initiierte er die Verleihung des Nestroy-Ringes durch die Stadtgemeinde Bad Ischl sowie die Errichtung einer Stele mit einer Büste Nestroys vor dem dortigen Theater. Dass Ischl sich heute auch „Nestroy-Stadt“ nennen kann, ist nicht zuletzt sein Verdienst. Für all sein Engagement ist die Nestroy-Gesellschaft ihrem Präsidenten zutiefst dankbar und gratuliert von Herzen.

Walter Obermaier

Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl 2015

Aus Anlass der „Oberösterreichische Landesgartenschau 2015“ wurde auch heuer (in Durchbrechung des üblichen Zweijahresrhythmus) der Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl verliehen. Neben vielen anderen Höhepunkten der Schau war im „Sisi-Park“ der Kaltenbach aus seinen geradlinigen Betonmauern befreit worden, und das natürliche Bachbett bietet dem Besucher Ischls nun wieder jenes Bild, das der Kaltenbach auch zur Zeit Nestroys geboten haben mag.

Als ich vor einem Jahr über die Ring-Verleihung berichten durfte, schloss ich mit den Worten: „Es wäre schön [...] endlich auch eine weibliche Ring-Trägerin auf der Bühne des Lehár-Theaters zu ehren“. Vielleicht hat das Wünschen doch noch geholfen, denn endlich war es so weit: Kammerschauspielerin Erni Mangold sollte den Ring des Jahres 2015 erhalten.

Wie so oft stimmte ich mich durch einen Stadtpaziergang auf das Ereignis

der Ringverleihung ein. Am Weg zur Nestroy-Villa ging ich am Haus „Stadt Prag“ (Egmoosgasse 9) vorbei, wo ich bei meinem allerersten Aufenthalt in Bad Ischl 1990 mit meiner lieben Mutter abgestiegen war. Eine Gedenktafel, die mir nie vorher aufgefallen war, ließ mich nähertreten. Ihr war zu entnehmen, dass kein Geringerer als Jean Améry (1912–1978) die Kindheitsjahre in dem damals von seiner Mutter gepachteten Haus verbracht hatte. Dass ich die Inschrift nicht kannte, ließ sich rasch erklären: Sie war erst vor einem Monat, am 29. Mai 2015, enthüllt worden, wobei Univ.-Prof. Dr. Hans Höller von der Universität Salzburg den Festvortrag hielt. So besitzt Bad Ischl die erste Jean-Améry-Gedenktafel Österreichs.

Es war dies nicht die einzige literarische Überraschung des Tages. Am Kreuzplatz Nr. 7, dem ehemaligen Hotel „Goldenes Kreuz“, in welchem Nestroy mit Marie Weiler und dem gemeinsamen Sohn Karl bei seinem ersten Ischl-Aufenthalt 1845 wohnte, kündet eine Tafel, dass auch Karl Kraus (1874–1936) in diesem Haus abzusteigen pflegte. Karl Kraus war über viele Jahre regelmäßig in Bad Ischl zu Gast und hatte hier in jungen Jahren im August 1893 auch eine erfolgreiche Lesung von Gerhart Hauptmanns *Die Weber* veranstaltet. In einem *Ischler Brief* an eine Wiener Revue schrieb er: „Mir ist es in Ischl immer, als ob die Berge ringsum nur eine Art Dekoration wären, die man auf die Wiener Ringstraße gestellt hat“ (Paul Schick, *Karl Kraus*, Reinbek/Hamburg 1965, S. 29). Dass Kraus, der 1912 mit seiner Rede *Nestroy und die Nachwelt* einen wichtigen Beitrag zur Nestroy-Rezeption im 20. Jahrhundert geleistet hat, in jenem Hotel abgestiegen war, das einst auch Nestroy als Aufenthaltsort diente, hat einen eigenen Reiz. Dazu passt auch, dass Erwin Steinhauer, der Träger des ersten Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl (2005), am 1. Juli 2014 die Gedenktafel enthüllte. Der in Salzburg lehrende Germanist Univ.-Prof. Dr. Herwig Gottwald sprach über die Bedeutung von Karl Kraus und trug aus dessen Aphorismen vor. – So vermehrt sich die Zahl ausgewiesener literarischer Erinnerungsorte auch über Nestroy, Lenau und Bauernfeld hinaus, und den Plänen des Ischler Heimatvereins, auf weitere Autoren hinzuweisen, die in Bad Ischl lebten und arbeiteten oder den Ort zum Schauplatz ihrer Texte machten, ist viel Erfolg zu wünschen.

Am Abend des 25. Juni füllte sich dann das Lehártheater mit Gästen aus nah und fern, um der Verleihung des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Bad Ischl an Frau Kammerschauspielerin Prof. Erni Mangold beizuwohnen. Die bereits von früheren Ringverleihungen bestens bekannten FKK-Schrammeln – um falschen Vermutungen entgegenzutreten, die Herren spielten nicht nur hervorragend, sondern auch vollständig bekleidet – eröffneten passenderweise mit Johann Schrammels Marsch *Wiener Künstler* den Abend. Bürgermeister Hannes Heide wies in seiner Begrüßungsrede darauf hin, dass mit Erni Mangold heuer eine ausgesprochen vielseitige und beliebte Künstlerpersönlichkeit den Johann-Nestroy-Ring erhalte. Als Theater- und Filmschauspielerin habe sie unbestritten jene „außerordentlichen und herausragenden Leistungen im

Geiste von Johann Nestroy“ erbracht, die laut Verleihungsstatuten Voraussetzung für die Zuerkennung des Nestroy-Rings sind. Und er freute sich, dass die Auszeichnung erstmals, seit sie Bad Ischl verleiht, an eine Frau geht. Er wies auch darauf hin, dass es der Initiative des Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Prof. Dr. Heinrich Kraus zu danken sei, dass diese Auszeichnung geschaffen wurde. Dieser hielt in seinem Grußwort eine imaginäre Rede an Nestroy und knüpfte dabei an die Worte Gottliebs aus der Posse *Der Schützling* an: „[...] was hat denn die Nachwelt für mich gethan? Nichts! gut, das Nehmliche thu' ich für sie.“ Doch was Bad Ischl betrifft, betonte Kraus, so habe die Nachwelt eine ganze Menge für Nestroy getan: den Nestroy-Ring, das Nestroy-Denkmal, die Nestroy-Schule, die Nestroy-Semmerln der Konditorei Zauner, das Nestroy-Stüberl im Weinhaus Attwenger – Letzteres machte mich etwas melancholisch: Im vergangenen Jahr war das renommierte Restaurant, in dem auch Anton Bruckner einst zu Gast gewesen war, noch zu einem griechischen Lokal mutiert, heuer war es zur Zeit der Feierstunde überhaupt geschlossen und schien renoviert zu werden. Vielleicht also ist auf eine Auferstehung dieses Traditionslokals und damit auch des Nestroy-Stüberls zu hoffen, die Hoffnung stirbt ja bekanntlich zuletzt. Jedenfalls bedankte sich Prof. Kraus sehr herzlich bei der Stadt Bad Ischl und gab seiner besonderen Freude darüber Ausdruck, dass die Wahl auf die wundervolle Erni Mangold als heuriger Ringträgerin gefallen sei.

Da die Brüder Schrammel verabsäumt hatten, eine „Ischler Hetz“ zu komponieren, so wurde mit dem Marsch *Dornbacher Hetz* zur Laudatio übergeleitet, die der scheidende Direktor des Wiener Volkstheaters, Michael Schottenberg, hielt. Zuerst bat er die am Bühnenrand sitzende Schauspielerin in die Mitte der Bühne, da es an diesem Ehrentag der einzig ihr zustehende Platz sei. In seiner bekannt souveränen Art und mit gewohnter Brillanz, aber auch liebevoll hielt er eine Rede, die Mangold zu dem ein oder anderen pointierten Zwischenruf veranlasste. Er erinnerte sich seiner ‚Lehrjahre‘ bei ihr: Sie habe immer gesagt, was Sache ist und was sie denkt. Zur Wahrheit, die sie ohne Wenn und Aber ausgesprochen hat, ist sie immer gestanden, daher sei eine Auszeichnung, die sich auf Johann Nestroy beruft, mehr als gerechtfertigt. Er betonte ihre Lebendigkeit, Klarheit, Unverwechselbarkeit, das politische Engagement und den vollen Einsatz, auch und gerade wenn es gegen soziales Unrecht ging und geht. Ihr „anarchistisches Potential“ habe sie schon in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bewiesen. Für ihre zahllosen Theater-, Film- und Fernsehrollen, die aufzuzählen den Rahmen dieser Veranstaltung gesprengt hätte, wurde sie mit zahllosen Preisen ausgezeichnet, so dass sie der Wiener Kulturstadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny als „ausdekoriert“ bezeichnete. Schottenberg erinnerte auch an Mangolds Nestroy-Rollen, die Flora Baumscher im *Talisman*, die sie 2001 an seinem Haus spielte, und den „Beherrscher des lustigen Elends“, den sie als titelgebende Figur im *Lumpacivagabundus* 2011 im Theater in der Josefstadt gab.

Morgen, an seinem letzten Direktionstag, werde sie als Puck im *Sommer-nachtstraum* auf der Bühne des Volkstheaters stehen und – so die Übersetzung von Schlegel-Tieck gespielt wird – mit den Worten „Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden, / Begrüßt uns mit gewognen Händen!“ nicht nur das Stück, sondern auch seine Direktion beschließen.

Nach dem *Erdberger Marsch* („In Erdberg is a Gasserl“) kam es zur feierlichen Überreichung des Nestroy-Rings, was Erni Mangold, die schon zum Reden ansetzen wollte, zu den Worten „Ich komme nicht zu Wort“ veranlasste. Als ihr Bürgermeister Hannes Heide den voluminösen Ring schließlich anstecken wollte, wehrte sie mit den Worten „Ich will Sie ja nicht heiraten“ ab. Als Einleitung zu ihrer Lesung erzählte sie, dass sie am Beginn ihrer Karriere das Gefühl hatte, eine hervorragende Schauspielerin zu sein. Aber bald wurde ihr – vor allem im Film – die Rollen als „Sexerl“ lästig. Wirklich gefordert wurde sie, als sie 1955 dem Ruf von Gustaf Gründgens ans Deutsche Schauspielhaus nach Hamburg folgte. In Hamburg trat sie auch am Thalia Theater auf und spielte später noch in Düsseldorf, Berlin und Zürich, ehe sie nach Wien zurückkehrte. Im Gespräch mit dem Goldschmied Gerold Schodterer, der auch heuer den Ring individuell und künstlerisch hochwertig geschaffen hatte, hatte Erni Mangold bereits zuvor ihre Sicht auf Nestroy dargelegt: „Politisch war Nestroy ein interessanter Mann, was ich sehr schätze. Seine Rollen, die er für sich geschrieben hat, waren sehr gut. Er war sehr zeitnah, hatte wunderbare Philosophien in seiner Sprache, war hochintelligent und ein sehr guter Schauspieler, Schriftsteller und Literat. Schade, dass er nicht heute lebt! Was mich mit ihm verbindet, ist die Satire und der Witz. Etwas satirisch hinüberzubringen hab ich sehr gerne. Es ist sehr direkt und dahinter schlummert ein Witz, der bössartig sein kann und in gewisser Weise humoristisch. Zynisch war Nestroy nie, das hat er nicht notwendig gehabt.“

Mit einer Lesung bedankte sich Erni Mangold auch beim Publikum. Sie hatte einen realsatirischen Text aus Thomas Bernhards Buch *Meine Preise* gewählt: die Verleihung des Grillparzer-Preises an den Schriftsteller durch die Österreichische Akademie der Wissenschaften 1971. Danach folgte die Lesung des Monologs des Zimmermanns Peter Spann aus Nestroys Posse *Der Unbedeutende* (I, 13), der – passend angesichts der abendlichen Stunde – mit den Worten schließt: ich „kugel mich in mein längliches Bett“. Dem Dank des Bürgermeisters an alle an diesem schönen Abend Beteiligten fügte Erni Mangold noch einen besonderen Dank an Meister Schodterer hinzu, der ihr zum Abschluss noch das Einzelexemplar eines Bildbandes überreichte. Zuletzt gab es für die große Schauspielerin zu Recht Standing Ovationen. Mit dem Marsch *Wien bleibt Wien* klang der Abend aus. Sagt man auch Karl Kraus nach, dass er satirisch diesen Titel eine gefährliche Drohung genannt habe, so ist jedenfalls „Ischl bleibt Ischl“ ein schönes Versprechen auch für die Zukunft.

Der Rolle ihren Glanz geben!

Zur Symbolik des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Bad Ischl 2015 für Erni Mangold

„Ich find es schön, wenn ein Ring aus drei Dingen besteht“, meint Erni Mangold und ergänzt: „Für mich sollte er einfach sein.“

So besteht die Symbolik für ihren Nestroy-Ring aus drei Dingen: dem Bühnenboden, der Figur und einem Stein. Nur, ganz so einfach kann der Nestroy-Ring allein schon wegen seiner ausdrucksstarken Formensprache nicht werden. Angesichts des reichen Erfahrungsschatzes, den die große Schauspielerin ihr Eigen nennen kann, und der Vielzahl bedeutender Aussagen, die in der Gestaltung des Ringes ihr Echo finden, musste dann doch die Schlichtheit ein wenig zurückstehen, um der Fülle ihren Raum lassen.

Nimmt man den Ring in Augenschein, so fällt der Blick sofort auf die sitzende Figur, die jedoch erst bei genauem Hinschauen ihr Geheimnis preisgibt und erzählt, wie sie mit der Geschichte Erni Mangolds verbunden ist.

Sie stellt sowohl eine Lesende und somit Lernende, das Gelesene in sich Aufnehmende, als auch eine Rezitierende dar. Das Sich-in-einen-Text-Vertiefen gehört wohl zu den wichtigsten Aufgaben des Schauspielers und so sagt Erni Mangold auch: „Der Text wird von mir gegessen und gegessen, bis er eines Tages so rausrutscht, dass ich denke, ja, das ist es!“

Die Kunst, das Aufgenommene wiederzugeben, die Gedanken des Autors hörbar, sichtbar und vor allem fühlbar zu machen, sie mit Leben zu erfüllen, Texte also so vorzutragen, dass sie das Publikum berühren, gehört zum Beruf des Schauspielers und den liebt Erni Mangold.

Die Figur sitzt auf dem Bühnenboden, lässt ein Bein von der Bühne baumeln, während sie sich mit dem anderen auf der darunterliegenden Spiegelfläche abstützt, die Teil jenes Spiegels ist, der das Konterfei Nestroys wiedergibt. In der Satire weiß Erni Mangold sich mit Nestroy verbunden, denn sie sagt wörtlich: „Etwas satirisch hinüberbringen mag ich sehr gerne!“ Die Haltung der Figur bringt eine gewisse Körperspannung zum Ausdruck und berücksichtigt damit Erni Mangolds Erkenntnis, dass Bewegungen selbst im Sitzen wichtiger sein können als Worte. Außerdem weist diese sitzende Pose auf die Publikumsnähe hin, die der Schauspielerin so wichtig ist, weil sie die Strömungen aus dem Publikum aufzunehmen und in besonderer Weise zurückzugeben vermag. „Was die Leute heraufschicken, schick’ ich hinunter“, meint sie schlicht.

Die wichtigste Erkenntnis, im Spielen nicht mit der Rolle zu verschmelzen, sondern das Ego aus der Rolle herauszunehmen, findet in der Figur darin ihren Ausdruck, dass sie halb aus Weiß- und halb aus Gelbgold besteht. Gemäß dem Kredo der Schauspielerin „Der Rolle ihren Glanz geben!“ ist die glänzende, gelbgoldene Seite dem Publikum zugewandt, während die weiße, matt gehaltene bescheiden im Hintergrund bleibt.

Steine liebt die Künstlerin über alles und Blau gehört zu ihren bevorzugten

Farben. Im Nestroy-Ring ist es daher der einen Fels darstellende Lapislazuli, auf den sie ihre Hand legt, weil er Symbol für das Ruhen in sich, Beständigkeit und – durch das intensive Blau – für Tiefe und Klarheit ist.

Die Manuskripte, die sie ein Leben lang begleiten und bei ihr im Wohnzimmer für intensive Beschäftigung sorgen, bilden als Bühne die Grundlage für ihren Auftritt. Denn nicht die Bretter, die die Welt bedeuten, sind ihr wichtig, sondern die Blätter, die die Welt bedeuten, und natürlich der Sinn, den diese enthalten. Und doch sind sie nur Quelle, aber nicht Grund für einen tosenden Applaus, der sich in vielen Ehrungen und nun auch im Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl manifestiert.

Gerold Schodterer



© Wolfgang Stadler, Bad Ischl

Internationale Nestroy-Gespräche 2015 in Schwechat bei Wien

Die 41. Internationalen Nestroy-Gespräche (7.–11. Juli 2015) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich dem Thema „Patriotismus, Politik und Parodie“ sowie dem Schwerpunkt Finanzpolitik im Spiegel des Wiener Volkstheaters (Konzeption: Walter Pape, Johann Sonnleitner, Ulrike Tanzer; Organisation: Christine Bauer, Susanne Lindlar).

Am Beginn der Tagung stand das Gedenken an Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein, der jahrzehntelang für das Programm der Internationalen Nestroy-Gespräche verantwortlich zeichnete. „Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein und die Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat: zwei fast untrennbare Begriffe“, so heißt es in Walter Obermaiers Beitrag für das Programmheft der 43. Nestroy-Spiele in Schwechat.¹ Die beiden Vizepräsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Karl Zimmer und Otmar Nestroy erinnerten in persönlichen Worten an den Verstorbenen, an sein umfassendes Wissen, sein uner-

1 Walter Obermaier, „In Memoriam Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein“, *Nestroy. Theater G'schichten*. Programmheft der Nestroy-Spiele Schwechat 2015, S. 47–49.

müdlisches Engagement und seine Integrationskraft. Ulrike Tanzer betonte Jürgen Heins wissenschaftliche Leistungen vor allem in Bereich des Wiener Volkstheaters und seine wichtige Rolle für die österreichische Germanistik, sei es als Kommissionsmitglied, sei es als Gutachter. Jürgen Hein verstand sich als Lehrer und Mentor für jüngere Kolleginnen und Kollegen, deren Wege er stets mit Interesse und Empathie verfolgte. Für die Familie sprach Jürgen Heins ältester Sohn Volker, der die Liebe des gebürtigen Kölners zu Österreich und seiner Kultur, seine Affinität zu Nestroy und Raimund, noch einmal verdeutlichte. Posthum erschienen ist Jürgen Heins letzte Publikation, ein ausführlicher Bericht über 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Dieses „Magazin der Erinnerung“ zeichnet nicht nur rückwärtsgewandt eine Geschichte der Gespräche nach, sondern formuliert Fragen und Perspektiven für künftige Forschungen.²

Die Referate des ersten Tages widmeten sich denn auch erstmals ausführlich dem Themenkomplex Finanzkatastrophen und Unterhaltungsdramatik im 19. Jahrhundert. Welch wichtige Rolle das Geldmotiv in den Stücken der (Vorstadt-)Theater spielt, ist hinlänglich bekannt.³ Die Vorträge setzten in detaillierten Analysen wirtschaftliche Krisensituationen der Habsburgermonarchie mit populären Theaterformen in Beziehung. Johann Sonnleitner (Wien, A) skizzierte in seinem Eröffnungsvortrag die dramatischen Folgen des österreichischen Staatsbankrotts im Jahre 1811 und zeigte anhand ausgewählter Stücke von Adolph Bäuerle (*Die Coursspeculanten*, 1814), Joseph Alois Gleich (*Die weißen Hüte*, 1817) und Karl Meisl (*Geschichte eines echten Schals in Wien*, 1820), wie das Vorstadttheater auf diese sozioökonomischen Probleme reagiert und diese reflektiert. Auf den biografischen Aspekt dieser wichtigen Zäsur im österreichischen Wirtschaftsleben wurde ebenso eingegangen – die Familien Nestroy und Grillparzer waren etwa vom Staatsbankrott massiv betroffen – wie auf die aktuellen Bezüge zur Griechenland-Krise. Die Nachrichten aus Brüssel klangen wie ein zeitgenössischer Kommentar.

Matthias Mansky (Wien, A) führte die historische Linie weiter zum Börsenkrach von 1873, der nicht nur auf den Wirtschaftsseiten der Presse, sondern auch in den Feuilletons oder auf den Bühnen des Unterhaltungstheaters thematisiert und reflektiert wurde.⁴ Die auf den Börsenkrach akzentuierten

2 Jürgen Hein, *Magazin der Erinnerung. 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Bilanz und Perspektiven*, hg. von Walter Obermaier und Ulrike Tanzer, Wien 2015.

3 Vgl. Walter Pape, „Der Schein der Wirklichkeit“. Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld, in: *Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*, hg. von Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann, Würzburg 2002 [2003], S. 45–59; Daniel Fulda, *Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing*, Tübingen 2005.

4 Über die lange Zeit vernachlässigte Rolle der Literatur in der Gründerzeit vgl. Karlheinz Roszbacher, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit*, Wien 1992.

Stücke dienen einerseits der Meinungsbildung, andererseits aber auch der Unterhaltung. In den Stücken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überwiege, so Mansky, eine pädagogische Haltung, die die Kehrseite des „lustigen Elends“ zeichne. Im Kommunikationsprozess zwischen Bühne und Publikum erfolge eine Distanzierung gegenüber dem Spekulant und eine Aufwertung des fleißigen Arbeiters. In Friedrich Kaisers *Die Industrie-Ausstellung* (1845), *Schlechtes Papier* (1871) und Anton Langers *Der Aktiengreißler* (1856) werde dies ebenso deutlich wie in Daniel Spitzers Feuilleton *Gründer und Amazonen* (8. 2. 1874). Dem unkontrollierbaren Auf und Ab der Börse werden als stabile Werte Glück und Zufriedenheit entgegengestellt.

Clara Gallistl (Wien, A) analysierte die „Theatertexte Adolf Bäuerles im Spiegel der Finanzpolitik unter Franz II./I.“ Sie zeigte den literarischen Umgang mit dem Staatsbankrott von 1811 anhand von Themen wie Preissteigerung, Schulden und Privatkonkurs, Wohnungs- und Arbeitslosigkeit sowie den Einkommensverhältnissen. Die sozioökonomische Situation Wiens finde ihre erstaunlich realitätsnahe Umsetzung in vielen Stücken Bäuerles, nicht nur in dem von der Zensur verbotenen Stück *Die Coursspeculanten*.

Die Diskussionsrunde zur Schwechater Inszenierung von *Theaterg'schichten* (43. Nestroy-Spiele) unter der Regie von Peter Gruber beschäftigte sich zunächst mit der Stückwahl sowie den theaterpraktischen Eingriffen und Veränderungen. Ausgangspunkt der Überlegungen, das Stück nach zwanzig Jahren wieder aufzugreifen, war für Gruber die prekäre Lebenssituation von Schauspielerinnen und Schauspielern, die nichts an Aktualität eingebüßt habe. Nestroy, so der Herausgeber des Stücks Jürgen Hein, „zeichnet seine Berufswelt in theatralischer Transformation, lenkt darüber hinaus den Blick auf die Kluft zwischen (Spieß-)Bürgerlichkeit und Kunst- bzw. Theaterwelt.“⁵ In der Schwechater Inszenierung wird dies noch um die Dimension der Selbstpersiflage von Amateuren und Profis auf der Bühne eines Sommertheaters erweitert. Wie bereits in den letzten Jahren spielen Schülerinnen und Schüler sowie Absolventinnen und Absolventen der Schauspiel-Akademie Elfriede Ott gemeinsam mit dem bewährten Nestroy-Ensemble Schwechat. Einige Schauspielerinnen und Schauspieler wirkten in beiden Produktionen mit, jedoch altersbedingt in unterschiedlichen Rollen; das Quodlibet der früheren Inszenierung, das die (Theater-)Welt als Irrenhaus zeigt, wurde unverändert in die Neuinszenierung integriert.

Auch der Nestroy-Spezialpreis 2014 für Peter Gruber spielte in der diesjährigen Schwechater Aufführung als symbolisch aufgeladenes Requisit eine Rolle. Dieser Preis, der die jahrzehntelange Arbeit des Regisseurs und Schauspielers würdigt, war der äußere Anlass für ein ausführliches Gespräch zwischen Peter Gruber und der Theaterwissenschaftlerin und -kritikerin Julia Danielczyk (Wien, A) über Stationen der Nestroy-Interpretation und über die Herausforderung, in den Inszenierungen Witz, Weltschmerz und Verzweiflung

5 Nestroy. *Theater G'schichten*. Programmheft der Nestroy-Spiele Schwechat 2015, S. 19.

der Nestroy-Stücke zu verdeutlichen. Die Ausführungen zeugten von genauer Textkenntnis, einer steten Suche nach dem ‚Boden der Geschichte‘, nach der Grundidee, dem ‚Biss‘ und der politischen Relevanz. Als eine der wichtigsten Inszenierungen der vergangenen Jahrzehnte hob Peter Gruber *Höllenangst* aus dem Jahr 2003 hervor. Nicht zuletzt durch die Kompositionen von Otto M. Zykan gehörte dieser Aufführung eine größere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Verbindung zwischen Theorie und Praxis, wie dies seit über vier Jahrzehnten in Schwechat der Fall ist, kann Sichtweisen verändern und neue Zugänge ermöglichen. Die textnahen Inszenierungen Peter Grubers haben zweifellos ihre Spuren auch in der wissenschaftlichen Rezeption der Stücke Johann Nestroys hinterlassen. Dies zeigte nicht zuletzt ein ausführlicher Kommentar von W. Edgar Yates (Exeter, GB), der von Julia Danielczyk verlesen wurde.

Der Historiker Franz Leander Fillafer (San Domenico di Fiesole, I) diskutierte ausgehend von der Formel ‚Theatralisierung der Politik‘ einige Kernfragen der politischen Kultur der Habsburgermonarchie in der Zeit des Vormärz. Mit Hilfe der Figur des ‚inneren Feindes‘ skizzierte Fillafer eine Sozial- und Metapherngeschichte der Restaurationszeit. Als Quellenmaterial dienten ihm u. a. Modealmanache, Alben, Erbauungs- und Unterhaltungsromane.

Łukasz Bieniasz (Wrocław, PL) stellte Briefe des deutschen Lustspiieldichters und Schauspielers Louis Angely mit Proponenten der Wiener Theaterszene wie Karl von Holtei, Karl Schwarz oder Ludwig Cramolini vor. Nestroy bediente sich ja der Stücke Angelys als Vorlage, so geht etwa *Sieben Mädchen in Uniform*. Posse in einem Akt (UA 1827) auf ein gleichnamiges Stück Angelys (1825) zurück, ebenso die Lokal-Posse mit Gesang *Eine Wohnung ist zu vermietthen ...* (UA 1837) auf Angelys Vaudeville *Wohnungen zu vermieten* (Berlin 1832, Wien – Theater in der Josefstadt 1837).⁶ Die Beziehungen Angelys über die Vorlagenforschung hinaus sind Desiderate.

Cornelius Mitterer lenkte den Blick auf Emanuel Schikaneder, das „universale Theatergenie der Vorstadt“ (Hugo Aust) und seine scheinbar unpolitischen Komödien. Das bekannte Libretto der *Zauberflöte*, das nach Jürgen Hein als unfreiwilliger Wegbereiter des späteren parodistischen Zauberspiels betrachtet werden kann,⁷ stand dabei bewusst nicht im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Vielmehr wurde anhand von Opern und Singspielen wie *Der Tiroler Wastel* (1796) oder *Philippine Welserin oder die schöne Herzogin von Tyrol* (1787) habsburgtreuen Implikationen nachgegangen und die Frage diskutiert, inwiefern diese Stücke Machtverherrlichung und Publikumsgeschmack gleichermaßen bedienen. Hervorzuheben sei in diesem Zusammenhang, dass Schikaneder nicht alleine für ein bestimmtes Theater in nur einer Stadt geschrieben habe, seine Stücke damit keine Reaktionen auf die höfischen Theater darstell-

6 Vgl. Jeanne Benay, ‚Theater im „kupferne[n] Zeitalter“. *Eine Wohnung ist zu vermietthen ... Mehrere Wohnungen zu vermietthen!* (Roche/Duflot, Angely, Malß, Nestroy)‘, *Nestroyana* 17 (1997), H. 3–4, S. 77–97.

7 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 3., neubearb. Aufl., Darmstadt 1997, S. 40.

ten. Die Frage der Patriotismus-, Politik- und Parodie-Fähigkeit sei in diesem Zusammenhang neu zu stellen. Die Darstellung des Stadt-Land-Gegensatzes, die für die Stücke Schikaneders prägend ist, reicht von Franz von Heufeld bis zu Friedrich Kaiser und Ludwig Anzengruber.

Die implizit bereits immer wieder angeführten Schlüsselwörter des Rahmenthemas wurden in der Diskussionsrunde „Volkstheater: Pathos in der Politik – Politik in der Posse“ von Walter Pape (Köln, D) und Antje Arnold (Köln, D) profund erörtert. In den Statements wurde darauf hingewiesen, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Politik rund um die Revolutions- und Demokratisierungsversuche eine neue Dimension gewann. Politik wurde „im deutschsprachigen Raum vor allem in Reden und Rednern manifest und diese Reden wurden von Pathos getragen“. Wenn also tatsächlich „Politik“ in Nestroys Possen auftauche, dann „in der Form der Parodierung oder satirischen Darstellung von Figuren, Klischees“ – und übertriebenem Pathos. Nestroy selbst sei durch seinen Rhetorikunterricht⁸, seine Bühnen- und Schriftstellererfahrung „der zeitgenössischen politischen Rede weit voraus“. In der Diskussion wurde auf die komplexe Debatte um den deutsch-österreichischen und den gesamtösterreichischen Patriotismus (Haus Habsburg) ebenso hingewiesen wie auf den Unterschied zu heutigen politischen Diskursen.

Caroline Herfert (Wien, A) beleuchtete in ihrem Vortrag über die „dramatisierten Zeitungsberichte“ (Johann Hüttner) der Okkupation Bosniens das Unterhaltungstheater im Spannungsfeld zwischen Patriotismus und Parodie. Gebrauchsautoren wie Carl Bayer, Josef Doppler, Karl Elmar, Ludwig Gottsleben, Anton Langer und Carl Costa schrieben Einakter, Possen und Schwänke für das Fürst- bzw. das Ringtheater, in denen die Berichterstattung über den Okkupationsfeldzug aufgenommen, als patriotische Affirmation gelesen werden konnte und zugleich parodiert wurde. Die Verquickung mit der Tagespresse und den Satireblättern ist in diesem Zusammenhang ebenso zu beachten wie Parallelen mit der Feuilletonproduktion.

Alice Le Trionnaire-Bolterauer (Graz, A) versuchte eine Lektüre der Revolutionsposse *Freiheit in Krähwinkel* mit Derridas Modell der Dekonstruktion. Die Rede von Freiheit und Unfreiheit stelle sich als floskelhaft heraus, die beliebig einsetzbar und im Grunde sinnentleert sei.

Federica Rocchi (Perugia, I) zog einen Vergleich zwischen den beiden Possen *Freiheit in Krähwinkel* (1848) und *Lady und Schneider* (1849) und ging detailliert dem politischen Verhalten der beiden Hauptfiguren Eberhard Ultra und Hyginus Heugeign nach. Die revolutionäre Rhetorik der beiden Hauptfiguren sei, so Rocchi, wichtiger als ein „revolutionärer Aktionsplan“. Zudem zeigte sie die Dramatisierung des Massenverhaltens, der Nestroy ebenfalls besonderes Augenmerk schenke. „Sagen Sie mir, was ist das Volk?“ sinniert Heugeign in seinem Monolog (*Lady und Schneider*, I, 8).

⁸ Vgl. Wolfgang Neuber, *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert*, Bonn 1987.

Oliver Pfau (St. Petersburg, RUS) berichtete über Nestroys Posse *Nur Ruhe!* (1843) und deren russische Adaption. Das Stück erregte bei der Uraufführung am 17. November 1843 heftigen Protest und wurde nach nur vier Aufführungen abgesetzt.⁹ Über ein halbes Jahrhundert später tauchte die Posse im Jänner 1914 in einer Bearbeitung des ukrainischen Dramatikers Leo Birinski auf dem Spielplan des Wiener Volkstheaters auf, und ebenfalls im Jänner 1914 erschien in St. Petersburg eine russische Übersetzung dieser Bearbeitung. Die Zensur der kaiserlichen russischen Theater gab das Stück zur Aufführung zwar frei; zu dieser kam es aufgrund der zunehmend angespannten politischen Lage allerdings nicht mehr.

Artur Robert Białachowski (Wrocław, PL) analysierte anhand ausgewählter zeitgenössischer Inszenierungen, vor allem der Possen *Der Zerrissene* am Theater in der Josefstadt 2014 (Regie: Michael Gampe) und *Der Talisman* am Akademietheater 2013 (Regie: David Bösch), aktuelle Gesellschaftskritik in den Couplets. Nicht nur die Auswahl der Themen (z. B. Schönheitsoperationen) wurde vorgestellt, sondern auch das Ausmaß an Veränderungen und Eingriffen in den Originaltext.¹⁰ Die Diskussion brachte weitergehende Informationen vor allem zur heutigen Bearbeitungspraxis historischer Stücke.

Eine Lesung und eine Ausstellungsführung bildeten das Rahmenprogramm der Tagung, die traditionell mit dem gemeinsamen Besuch der Nestroy-Spiele auf Schloss Rothmühle begonnen hatte. Der Schriftsteller, Essayist und Dramatiker Antonio Fian las aus seinem Nachwort der kürzlich erschienenen Auswahl von Stücken und Briefen Johann Nestroys.¹¹ Mit einer Lesung aus seinen eigenen Dramoletten, die wöchentlich im *Falter* und seit Jänner 2005 im *Standard* erscheinen, zeigte Fian Wortwitz und Sprachgenauigkeit in der Tradition Nestroys und Kraus'. Der thematische Bogen reichte von Szenen aus dem Literatur- und Theaterbetrieb bis zu Fragen einer österreichischen Identität. Die Dramolette lassen sich vielfach als satirische Kommentare zum Zeitgeschehen lesen. Eine Exkursion führte zur Ausstellung „Idee Europa – 200 Jahre Wiener Kongress“ im Bundeskanzleramt in Wien (Organisation: Christine Bauer).

Ulrike Tanzer

9 Vgl. Friedrich Walla, 'Nur Ruhe! ist die erste Bürgerpflicht. Überlegungen zu Nestroys größtem Durchfall.' *Nestroyana* 7 (1987), H. 3–4, S. 110–116.

10 Vgl. u. a. Barbara Petsch, 'Das große Kettensägenmassaker mit Nestroy', *Die Presse* 3. 3. 2013.

11 Johann Nestroy. *O, ich Quintessenz!* Ausgewählte Stücke und Briefe, hg. und mit einem Nachwort von Antonio Fian. Salzburg: Jung & Jung 2015 (= Österreichs Eigensinn).

In memoriam Helmuth Lohner

Der bedeutende Charakterdarsteller Helmuth Lohner, am 24. April 1933 in Wien geboren, verstarb am 23. Juni 2015 in seiner Heimatstadt. Sein ‚Lebenstheater‘ war das Theater in der Josefstadt gewesen, dessen Ensemble er von 1953 bis 1963 angehörte. Nach Engagements an verschiedenen Bühnen in Deutschland und der Schweiz, aber auch am Wiener Burgtheater und vor allem bei den Salzburger Festspielen, kehrte er an die Josefstadt zurück und leitete dieses Haus, dem er bis zu seinem Tode eng verbunden blieb, von 1997 bis 2006 als Direktor. Aus der Unzahl der Rollen, die er verkörperte, seien hier nur einige seiner Nestroy-Rollen erwähnt: Titus Feuerfuchs in *Der Talisman*, Herr von Lips in *Der Zerrissene*, aber auch der „Chirurg vor der Linie“ in *Kampl* und die eher tragische Figur des Buchdruckerei-Faktors Schlicht in *Mein Freund*. Zu Recht erhielt Helmuth Lohner bereits 1988 den Johann-Nestroy-Ring der Stadt Wien. Ronald Pohl schrieb in *Der Standard* (23. Juni 2015): „Auf seine zahlreichen Salzburger Festspiel-Engagements datiert seine Freundschaft mit Otto Schenk zurück. Die beiden erkannten instinktiv am jeweiligen Gegenüber den notwendigen Antipoden.“ Kammerschauspieler Otto Schenk verfasste für die *Nestroyana* einen Nachruf, der in knappen Worten sagt, was zum Unsagbaren zu sagen ist:

Nachruf

Helmuth Lohner hatte eine prädestinierte Art für Nestroy. Er konnte geradezu magisch die Balance zwischen schillerischem Duktus und Vorstadtwienerisch ausgleichen. Er stand, wenn er eine Nestroy-Figur spielte, in einem glaubhaften komödiantischen Feuer. Es war unmöglich, von ihm nicht hingerrissen zu werden. Das Loch, das sein Tod in die Theaterwelt gerissen hat, ist ein trauriger Krater. Gott sei Dank gibt es ein paar Aufzeichnungen von seiner großen Kunst und man kann da mehr als ahnen, was für ein dämonisch-komödiantischer Schauspieler er war. Er war mein Lieblingspartner und ein halbes Theaterleben ist mir durch sein Sterben entrissen worden.

Kammerschauspieler Prof. Otto Schenk

Zum Abschied erklang Raimunds „Hobellied“. Nachruf auf den vielseitigen Theatermann Prof. Dr. Peter Janisch

Traurig, aber leider wahr: Am 17. August hat uns der bedeutende Wiener Theatermann Prof. Dr. Peter Janisch (geboren am 20. Dezember 1924) im 91. Lebensjahr für immer verlassen. Zum Neunziger hatten die Raimundgesellschaft und der Raimund- und Festspielverein Gutenstein noch ein solennes Fest für den eloquenten und für Neuigkeiten aufgeschlossenen, bescheidenen Künstler veranstaltet, ohne zu ahnen, dass es ein Abschied auf immer werden sollte.

Peter Janisch erhielt seine Ausbildung am Wiener Reinhardt-Seminar und promovierte parallel dazu zum Dr. med. Jahrzehntelang führte er ein berufliches Doppelleben: Als Arzt war er für die pharmazeutische Industrie Partner vieler Berufskollegen, dazu nützte er jede Sekunde, seine theatralischen Aktivitäten zu pflegen. Er und sein früh verstorbener Bruder Michael, prägnanter Schauspieler des Burgtheaters, waren Fixsterne im Wiener Theaterleben. Michael wandte sich früh Film und Fernsehen zu, hingegen bevorzugte Peter das lebendige Theater. Er war Schauspieler und Regisseur und begann schon früh mit seiner Tätigkeit bei Sommerspielen in Niederösterreich.

Von 1967 bis 2004, also 37 Jahre, leitete er das Wiener Ateliertheater, zunächst in einem Keller des legendären Literaten- und Musiker-Kaffeehauses Dobner auf der Linken Wienzeile, später in einem Ausweichquartier in der Lerchenfelder Straße und zuletzt in einem aufgelassenen Kino in der Burggasse.

In Niederösterreich war er 42 (!) Jahre Festspielintendant. Anfangs in Melk, wo er durch 29 Jahre die Spiele mit dem Schwerpunkt Shakespeare, Nestroy und Raimund zu unvergesslichen Erfolgen führte. Ähnliches gelang ihm bei den von ihm gegründeten Raimundspielen in Gutenstein, die er acht Jahre im Sinne des Dichters zur Hochblüte führte, ehe er zuletzt noch in Weißenkirchen in der Wachau fünf Jahre die von ihm ins Leben gerufenen Komödienspiele leitete. All dies wäre ohne die Unterstützung seiner Gattin Mila, die immer wieder wunderbare Kostüme schuf und sich intensiv um die Organisation bemühte, und auch der Tochter Elisabeth nicht möglich gewesen.

In all dieser Zeit hatte der Theaterleiter stets einen einzigartigen Partner, nämlich den Schauspieler und Regisseur Peter Janisch. Sein wichtigstes Ziel war: Werktreue. Janisch war einer der letzten großen Theater-Enthusiasten, der auch die klein gedruckten Regiebemerkungen der Autoren ernst nahm und nie Stücke zertrümmerte, um sie neu zusammenzusetzen. Als Schauspieler war Janisch stets ehrlich gegenüber der Rolle, wobei uns sein unvergleichlicher *Herr Karl* (Merz/Qualtinger) und von seinen Altersrollen der Großinquisitor in Schillers *Don Karlos* immer in Erinnerung bleiben werden. Als Regisseur gab er jungen Talenten stets eine Chance und hat sie in ihrer Laufbahn liebevoll gefördert.

Peter Janisch wurde mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst sowie dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um

das Bundesland Niederösterreich ausgezeichnet. Am meisten freilich freute ihn der Raimundring, den er 1995 in Pottenstein nach der Laudatio durch „Burg“-Legende Erich Auer in Empfang nahm. So ist auch sein letzter Wunsch zu verstehen. Bei der Trauerfeier in der Pfarrkirche zu St. Jakob erklang das „Hobellied“ aus Raimunds *Verschwender*: ein wahrer Trost für Gattin Mila, Tochter Elisabeth und alle Freunde, die den großen Theatermann Peter Janisch nie vergessen werden.

Ingo Rickl

Nachruf auf Amtsrat i. R. Ernst Hübsch

Am 19. März 2015 ist überraschend Ernst Hübsch verstorben. Er hat wie kaum ein anderer durch Jahrzehnte die neue Historisch-kritische Ausgabe der Werke Johann Nestroys hilfsbereit begleitet und wird allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern an diesem großen Werk in dankbarer Erinnerung bleiben.

Ernst Hübsch wurde am 5. November 1942 in Hannover geboren. Bereits 1947 kam er nach Wien, besuchte hier Volksschule und Gymnasium und legte 1960 die Reifeprüfung ab. Nach dem Präsenzdienst trat er als Beamter in den Dienst der Stadt Wien, wo er sich nach kurzer Zeit entschied, in der Wiener Stadtbibliothek (später Wiener Stadt- und Landesbibliothek, heute Wienbibliothek im Rathaus), und zwar in der Handschriftensammlung, zu arbeiten. Hier war er nicht nur ein überaus engagierter Mitarbeiter, sondern qualifizierte sich bald als äußerst gewissenhafter und kundiger Leser alter Schriften und unterstützte immer wieder Besucher der Sammlung, die für seine Hilfestellungen stets dankbar waren. Als der seinerzeitige Sammlungsleiter Karl Gladl ein Verzeichnis der Nestroy-Handschriften der Bibliothek publizierte, erwies sich die Mitarbeit von Ernst Hübsch als unverzichtbar für die Realisierung dieses Projektes.

Auch als ich 1974 die Leitung der Handschriftensammlung übernahm, stand er mir – der ich nicht über seine jahrelange praktische Erfahrung verfügte – jederzeit hilfreich zur Seite (wie auch sein Kollege Hans Ziegler, der später in die Musiksammlung wechselte). Wirklich große Verdienste erwarb er sich durch seine kenntnisreiche Unterstützung der Bandbearbeiter der neuen HKA. Von allem Anfang an engagierte er sich durch Jahrzehnte für dieses riesige Unternehmen mit seiner ständig wachsenden Kenntnis der oft äußerst schwer leserlichen Schrift vor allem von Nestroys Entwurfsskizzen.

Als 1977 der erste Band der neuen HKA *Briefe* erschien, endete meine Einleitung mit dem Dank an Ernst Hübsch: „Weit über das übliche Maß kollegialer Mithilfe hinaus stellte er mir seine Zeit und seine Kenntnisse zur Verfügung,

wenn es darum ging, [...] immer und immer wieder über scheinbar unleserliche Stellen in Briefentwürfen Nestroys zu rätseln, ob sich nicht doch eine Entzifferungsmöglichkeit böte. Daß die Zahl der unlesbaren Wörter so gering gehalten werden konnte, ist nicht zuletzt sein Verdienst.“ Sein Engagement kam mir auch bei der Edition der Possen Nestroys aus dem Jahr 1850 (*Stücke 28/I* und *28/II* sowie 29) zugute. Und in ähnlicher Weise dankten in den Vorworten auch andere Bandbearbeiter, wobei immer wieder Hübschs Entzifferungsgeschick hervorgehoben wurde: er habe „mit so großer Selbstverständlichkeit wie Freundlichkeit unlesbar scheinende Stellen entschlüsselt“ (Sigurd Paul Scheichl, *Stücke 3*), ohne seine „Hilfe [wären] verschiedene Stellen der Vorarbeiten wohl unentziffert geblieben“ (Peter Haida, *Stücke 18/II*), „er hat sehr viel Zeit und Mühe investiert, um mir bei der Entzifferung etlicher schwer lesbarer Stellen in den Szenarien zu helfen“ (John R. P. McKenzie, *Stücke 26/I*), und auch Friedrich Walla hat „die Hilfe von Herrn Amtsrat Ernst Hübsch bei der Entzifferung schier unleserlicher Wörter [...] dankend anerkannt“ (Walla, *Stücke 25/I*, Rohfassung von *Martha*). Die Danksagungen ziehen sich wie ein roter Faden durch nahezu alle Bände der HKA.

Als Ernst Hübsch im Jahr 2002 in den Ruhestand trat, war das große Werk der Nestroy-Ausgabe nahezu abgeschlossen, doch arbeitete er weiterhin an anderen wichtigen Projekten mit. Auch Franz Mailer unterstützte er bei dessen Publikation: *Johann Strauß (Sohn), Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*, 10 Bände (mit Ergänzungen, Korrekturen und Register, Tutzing 1983–2007). Im abschließenden 10. Band (S. 7) lobt Mailer nicht nur die umfangreichen Bestände der Wienbibliothek, sondern hebt auch Ernst Hübsch hervor: „Er hat nicht nur das in dieser reichhaltigen Bibliothek vorhandene Material aufbereitet, sondern stand auch als einzigartiger Fachmann für die mitunter sehr schwierige Entzifferung kaum lesbarer Briefe zur Verfügung. Überdies hatte Amtsrat Ernst Hübsch alle Publikationen kontrolliert und – das ist besonders hervorzuheben – die Register in allen 10 Bänden erarbeitet.“

Im Gedächtnis der Bandbearbeiter (und selbstverständlich auch der Bandbearbeiterin) der HKA bleibt das Andenken an Ernst Hübsch lebendig, und den Worten, mit denen W. Edgar Yates auf die Todesnachricht reagierte, könnten sie sich alle anschließen. Er schrieb, dass er „mit Bedauern die Nachricht gelesen habe, Ernst Hübsch sei gestorben: Ich habe ihn in den alten Räumen der Handschriften sehr schätzen gelernt – nicht nur sein Wissen (und sein Gedächtnis), sondern auch seine Arbeitsweise: immer hilfreich, geduldig (wenigstens im Umgang mit Lesern!), diskret.“ Ich selbst werde mich immer auch an einen Freund erinnern.

Walter Obermaier

Corrigendum zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Dokumente

250/3 v. u: statt V i o
 lies: V i o^{28a}

Fußnote 28a: Betty Vio (eigentlich: Elisabeth Vio, 1806–1872) debütierte 1818 am Theater an der Wien, ging 1819–1824 ans Kärntnertortheater und wechselte dann 1825–1829 wieder ans Theater an der Wien und an das Theater in der Josefstadt. 1829 ging sie nach Berlin. Nach Gastauftritten in Wien 1837 wurde sie schließlich ans Carltheater engagiert, wo sie bis 1854 blieb.

Entsprechend ist auch die Registereintragung S. 787 zu ergänzen sowie S. 279 im *Register* der HKA.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–Oktober 2015

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Burgtheater und Theater Akzent)

Der Talisman (Akademietheater)

Der Zerrissene (Theater in der Josefstadt)

Die schlimmen Buben in der Schule (MuTh/Wiener Kindertheater)

Internationale Nestroy-Gesellschaft & Nestroy-Komitee Schwechat

Ankündigung (Call for Papers)

42. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2016

5.-8. Juli 2016 in A - 2320 Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 42. Internationalen Nestroy-Gesprächen mit dem Schwerpunktthema:

„Wahre Festivitäten“ und „abgeschmacktes Alltagsleben“.
Feiern und Alltag bei Raimund und Nestroy

Mit dem Schwerpunktthema „Feiern und Alltag“ wollen die Gespräche den unterschiedlichen Aspekten der Feier- und Festkultur einerseits und des alltäglichen Lebens andererseits in den Stücken des Wiener (Volks-)Theaters nachgehen. Insbesondere die Stücke Nestroys sind voll von Wirts- und Kaffeehausszenen, von Tanzveranstaltungen und Familienfeiern. Gleichzeitig spielen darin auch die Dinge und Probleme des Alltagslebens und des Berufs eine wichtige Rolle. Neben Vorträgen zu Ferdinand Raimund und Johann Nestroy sind Untersuchungen zu Werken anderer Autoren ausdrücklich erwünscht.

Thematisiert werden können die Funktion von Festen und Feiern in den Stücken ebenso wie die Rolle des Alltäglichen im Kontext autobiographischer, gattungstheoretischer, poetologischer, medialer, ethnologischer und literatursoziologischer Fragestellungen. Dabei sind die Spannungsverhältnisse durchaus komplex: So muss nicht nur das Fest positiv konnotiert sein: Das Glück liege, heißt es bei Fontane, „in einem behaglichen Abwickeln des ganz Alltäglichen, also darin, daß man ausgeschlafen hat und daß einen die neuen Stiefel nicht drücken.“

Beiträge zu interdisziplinären und komparatistischen Fragestellungen sind ebenso willkommen wie zu Aspekten der Tradition und Rezeption des Wiener Volkstheaters. Eine Diskussionsrunde ist außerdem der Bedeutung der Archive für das (Volks-)Theater, die Erinnerungskultur und das Theater der Gegenwart 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 –Walter Pape, Johann Sonnleitner und Ulrike Tanzer – bis zum **30. November 2015** erbeten an:
Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer: ulrike.tanzer@uibk.ac.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 bis Anfang Jänner 2016 fallen.

Anschriften der Autorinnen und Autoren des 35. Jahrgangs

- Dr. Antje ARNOLD, Universität zu Köln, Institut für Deutsche Sprache und Literatur II,
Gronewaldstraße 2, D-50931 Köln. a.arnold@uni-koeln.de
- MMag. Dr. Magdalena BACHMANN, Internationales Forschungszentrum
Kulturwissenschaften, Reichsratsstraße 17, A-1010 Wien. Magdalena.Bachmann@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Eduard BEUTNER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg. eduard.beutner@sbg.ac.at
- Mag. Dr. Bernhard DENSCHER, Adolfstorgasse 49/1/4, A-1130 Wien. bernhard.denscher@aon.at
- Univ.-Prof. Dr. Jürgen HEIN (†), Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln. juergen.hein@nestroy.at
- Volker HEIN M.A., Merkenstraße 3, D-50825 Köln. volker@heinkultur.de
- MMag. Dr. Caroline HERFERT, Martinstraße 51/1/5, A-1180 Wien. caroline.herfert@univie.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Johann HÜTTNER, Turnergasse 27/12, A-1150 Wien. johann.huettner@univie.ac.at
- MMag. David Jan KRYCH, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität
Wien, Althanstraße 12–14, A-1090 Wien. david.krych@univie.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Marc LACHENY, Université de Valenciennes, FLLASH, Le Mont Houy,
F-59313 Valenciennes Cedex 9. marclacheny@orange.fr
- Dr. Ulrike LÄNGLE, Franz-Michael-Felder-Archiv, Kirchstraße 28, A-6900 Bregenz.
ulrike.laengle@vorarlberg.at
- Dr. Erich LEROY DU CARDONNOY, 141, Boulevard de Magenta, F-75010 Paris.
leroyer@club-internet.fr
- Dr. Matthias MANSKY, Preßgasse 24/25, A-1040 Wien. motte4ever@hotmail.com
- Mag. Dr. Harald MIESBACHER, Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung, Universität
Graz, Elisabethstraße 30, A-8010 Graz. hmiesbac@yahoo.de
- Univ.-Prof. Dr. Karl MÜLLER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1,
A-5020 Salzburg. Karl.Mueller@sbg.ac.at
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien. walter.obermaier@gmx.at
- Univ.-Prof. Dr. Walter PAPE, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln. w.pape@uni-koeln.de
- Dr. Oliver PFAU, Rathstraße 5, A-1190 Wien. oliverpfau@hotmail.com
- Dr. Fanny PLATELLE, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2), UFR lettres, langues et
sciences humaines, Département d'Etudes Germaniques, 29, boulevard Gergovia, F-63037
Clermont-Ferrand Cedex 01. Fanny.Platelle@univ-bpclermont.fr
- Ingo RICKL, Eipeldauerstraße 40/57/3/7, A-1220 Wien
- Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und
Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A-6020 Innsbruck.
Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
- Kammerschauspieler Prof. Otto SCHENK, Theater in der Josefstadt, Josefstädter Straße 26,
A-1080 Wien
- Gerold SCHODTERER, Pfarrgasse 11, A-4820 Bad Ischl. guk@schodterer.at
- Mag. Dr. Walter SCHÜBLER, Institut für Germanistik, Universität Wien, Universitätsring 1,
A-1010 Wien. walter.schuebler@aon.at
- Mag. Christine SCHUSTER, Gumpendorferstraße 99/3/1, A-1060 Wien. c.schuster@tele2.at
- Univ.-Prof. Dr. Johann SONNLEITNER, Institut für Germanistik, Universität Wien,
Universitätsring 1, A-1010 Wien. johann.sonnleitner@univie.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Gerald STIEG, 27, allée du Bois Heude, F-91300 Bruno. gerald.stieg@wanadoo.fr
- Univ.-Doz. Dr. Jozef TANCER, Katedra germanistiky, nederlandistiky a škandinavistiky,
Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta UK, Gondova 2, SK-814 99
Bratislava. jozeftancer@yahoo.com
- Univ.-Prof. Dr. Ulrike TANZER, Forschungsinstitut Brenner-Archiv,
Josef-Hirn-Str. 5/10. Stock, A-6020 Innsbruck. Ulrike.Tanzer@uibk.ac.at
- Mag. Eva WAIBEL, Vereinsgasse 28/15, A-1020 Wien. eva.waibel@kein.org