

NESTROYANA

21. Jahrgang 2001 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“: Volkstheater, Neustiftgasse 1, A-1070 Wien.
Geschäftsführer: Dipl.-Ing. Karl Zimmer, Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien,
E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Inge Rachholz, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer, Helga Dostal,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Maria Landau, Robert Meyer, Walter Obermaier,
Oskar Pausch, Alfred Schlepplnik, Karl Schuster, Lilly Stepanek, Ulrike Tanzer,
Dagmar Zumbusch-Beisteiner.

Schriftleitung:
Univ.-Pro f. Dr. W. Edgar Yates, 7 Clifton Hill, GB Exeter EX1 2DL
E-Mail: W.E.Yates@btinternet.com

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

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

Siglen

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

21. Jahrgang 2001 – Heft 1/2

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 18 – Referat
Stadtentwicklung und Stadtplanung – Wissenschafts- und Forschungsförderung
Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2001 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.
1010 Wien, Schwarzenbergstraße 5, Fax: 0043/1/51405/249, E-Mail: Lehner@oebv.co.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Birgit Pargner und W. Edgar Yates
Adolf Bäuerle im Briefwechsel mit Charlotte Birch-Pfeiffer
und Christian Andreas Birch. Sieben unveröffentlichte Briefe 5

Friedrich Walla
Wiederfindung und Wiederverwertung.
Nachträge zu *Prinz Friedrich* und *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*
(*Stücke 1* und *Stücke 14*) 18

Andreas Böhn
Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy 26

Julia Danielczyk und Edda Fuhrich
Wiedergefundener Nestroy-Brief in den Marischka-Beständen 34

Rainer Theobald
„Bei dem Abschluß mit hervorragenden Talenten ...“
Ein unbekannter Brief des Direktors Nestroy 39

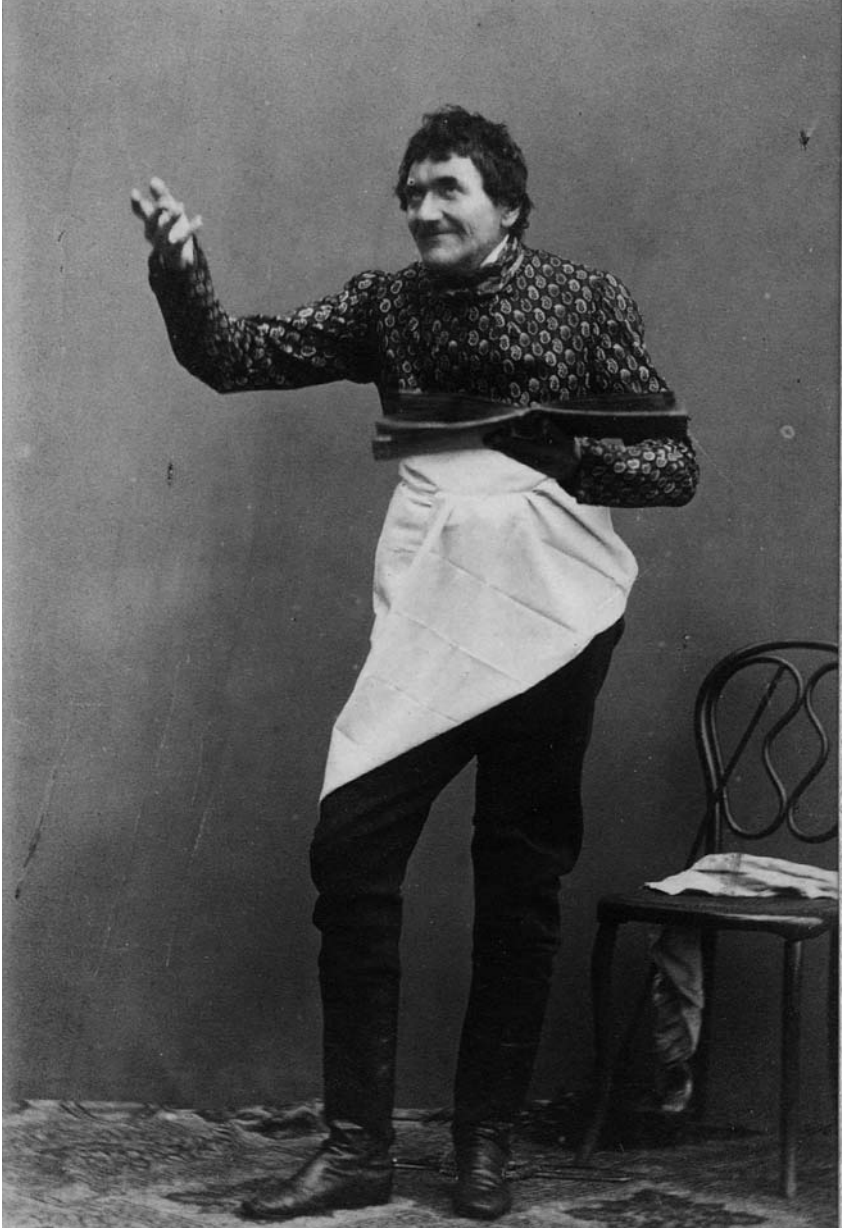
Horst Jarka
Nestroy im Exil 42

Andreas Thomasberger
Nestroy: ein Lehrer Hofmannsthals? 72

Henk J. Koning
Die Welt als Labyrinth bei Dürrenmatt und Nestroy 80

Jürgen Hein und Lore Toman
26. Internationale Nestroy-Gespräche 2000 in Schwechat bei Wien 90

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April 2000 – März 2001 95



Nestroy als Knitsch in *Ein gebildeter Hausknecht oder Verfehlte Prüfungen* von David Kalisch. Fotografie von Hermann Klee, erschienen im Nestroy-Album, 1861.

Birgit Pargner und W. Edgar Yates

Adolf Bäuerle im Briefwechsel mit Charlotte Birch-Pfeiffer und Christian Andreas Birch. Sieben unveröffentlichte Briefe

In der Handschriftensammlung des Deutschen Theatermuseums (München) sind im Nachlaß Charlotte Birch-Pfeiffer¹ sieben Briefe von Adolf Bäuerle erhalten, die einen Einblick ins Literatur- und Theaterleben Wiens in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts sowie in Bäuerles Tätigkeit als Herausgeber der *Theaterzeitung* gewähren. So schreibt er an Charlotte Birch-Pfeiffers Mann, den dänischen Schriftsteller Christian Andreas Birch, der in der Zeit von 1831 bis 1833 Herausgeber und Redakteur des Münchner Unterhaltungsblattes *Flora* war,² daß ihn die farbigen Modebilder die *gräßliche Summe* von 3500 fl. C. M. kosten (26. 5. 1831), und macht auf seine ‚Uneigennützigkeit‘ aufmerksam – während er in Wirklichkeit die *Theaterzeitung* im bewußten Wettbewerb mit der ‚Modenzeitung‘ vermarkten wollte. In späteren Briefen geht es insbesondere um Bäuerles gespanntes Verhältnis zu Moritz Gottlieb Saphir. 1834 will er Saphir für die *Theaterzeitung* gewinnen und bittet Birch um ausführliche Informationen *mit umgehender Post*, da Saphir zwar *ein unruhiges Haupt*, aber *ein talentreicher Mann* sei (15. 8. 1834). Vier Jahre später jedoch will er sich entschieden vom ‚Humoristen‘ distanzieren: *mit Saphir Freundschaft, da ist es bey mir aus* (9. 11. 1838); durch das *Engagement* mit Saphir habe er sogar *große Verluste erlitten* (8. 12. 1838).

Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868) war die meistgespielte Dramatikerin des 19. Jahrhunderts im gesamten deutschen Sprachraum. Sie verfaßte seit 1828 fließbandähnlich rührselige Unterhaltungsdramen, die fast ein halbes Jahrhundert das deutschsprachige Repertoire sowohl der Hof- als auch der Privattheater bevölkerten. Ihre ersten Stücke hat sie während ihres Engagements als Schauspielerin am Theater an der Wien (1828–1830) geschrieben, wo diese auch uraufgeführt wurden (u. a. *Pfeffer-Rösel*, 1829). Ihre bekanntesten, nach berühmten literarischen Vorlagen geschriebenen Werke sind die Schauspiele *Dorf und Stadt* (1847), *Die Waise aus Lowood* (1853) und *Die Grille* (1856), die auch an ausländischen Bühnen, so in Schweden und den USA, aufgeführt wurden. Bereits im Alter von 13 Jahren debütierte sie am Isarthortheater in München und verschrieb sich von diesem Zeitpunkt an dem Theater. Schon während ihres Engagements an der Münchner Hofbühne

-
- 1 Zum Nachlaß und dessen Geschichte siehe Pargner, Birgit, *Zwischen Tränen und Kommerz: Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800–1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß*, Bielefeld 1999, S. 16–19.
 - 2 Der Brief vom 26. 5. 1831, der erste der erhaltenen Briefe, ist an den *Hochwohlgeborne[n] Herm Herrn Doktor von Birch, Redakteur der Flora in München* adressiert. (Absender: *Adolf Bäuerle, Wollzeil ·N· 780.*)

(1819–1826) erlangte sie durch ausgedehnte Gastspielreisen, die sie u. a. an das Wiener Hofburgtheater und an das Theater in St. Petersburg führten, als Schauspielerin Berühmtheit. Später leitete sie sechs Jahre lang (1837–43) das Zürcher Stadttheater und verhalf dieser Bühne erstmals zu weitverbreiteter Anerkennung, indem sie deren künstlerisches Niveau erheblich an hob.³ Von 1844 bis zu ihrer Pensionierung im Jahr 1865 war sie als Nachfolgerin von Amalie Wolff an den Königlichen Schauspielen in Berlin engagiert. Charlotte Birch-Pfeiffer erwarb in ihrer Mehrfachfunktion als Schauspielerin, Dramatikerin und Theaterleiterin gründliche Bühnen- und Publikumskenntnis, die ihr beim Verfassen ihrer von der Theaterkritik vielfach angefeindeten „Effekt“-Stücke sehr von Nutzen war. Mit nur mäßigem Erfolg verfaßte sie in ihrer schriftstellerischen Anfangszeit (ca. 1827) auch Romane und Erzählungen. Bäuerle scheint sie gegen Ende der zwanziger Jahre während ihres Engagements als Schauspielerin am Theater an der Wien kennengelernt zu haben. Nach ihrer Abreise bittet er wiederholt um ‚Correspondenz-Nachrichten‘ für die *Theaterzeitung* aus München, später auch aus Zürich: *Ich bitte Sie um einige Nachrichten von Ihrem schönen Theater* (8. 12. 1838).

Der aus Kopenhagen stammende Schriftsteller Christian Andreas Birch (1794–1868), Jurist und Philologe, hatte schon in jungen Jahren seine Heimat verlassen und viele Länder bereist. 1823 war er Sekretär des Fürsten Hardenberg, Sohn des berühmten Staatsmannes. Deutschland wurde Birch zur Wahlheimat, wo er sich aufgrund seiner hohen Bildung und umfassenden Belesenheit zum „literarische[n] Mittelpunkt der hohen Gesellschaft“ entwickelte.⁴ Birch war zeitweilig als Schriftsteller tätig, konnte mit seinen Werken allerdings keine durchschlagenden Erfolge erringen.⁵ Charlotte, die Birch 1825 heiratete,⁶ hatte ihm am Münchner Hoftheater eine Anstellung als Dramaturg vermittelt. Nach dem unvorhergesehenen Ende ihres Engagements gab Birch diese Stelle wieder auf, um seine Frau auf ihren Gastspielreisen zu begleiten, auf denen er seine literarischen und historischen Studien neben dem Verfassen von Reiseberichten fortsetzte. In der *Flora* führte er einen erbitterten Federkrieg mit Saphir, dem damaligen Redakteur des *Deutschen Horizonts*, dessen oft sehr bissige und hämische Theaterkritiken Birch attackierte. So läßt er sich 1832 in einem offenen Brief „An den Redacteur des deutschen Horizonts“ über die mangelhafte Bildung Saphirs aus, titulierte ihn als *literarische[n] Bullenbeisser* und *vollendete[n] Meister und Doctor der Schmähologie*.⁷ Birch, dessen Nachlaß im Nachlaß Birch-Pfeiffers enthalten ist, schrieb in der *Flora* auch selbst Theaterkritiken, verfaßte literarische Arbeiten für sein Blatt – in welchem er auch die Erzählun-

3 Vgl. Pargner, Birgit, *Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868). Eine Frau beherrscht die Bühne*, Bielefeld 1999, S. 84–95.

4 Frei, Hans, *Christian Birch als literarische Persönlichkeit*. Diss. München: Rischmüller und Meyn 1930, S. 5.

5 Als sein bestes Werk gilt die dreibändige Biografie über den französischen Bürgerkönig Ludwig Philipp I., die ihm die Auszeichnung mehrerer Könige verschaffte, in der Zeit von 1841 bis 1851 in drei Auflagen erschien und auch in andere Sprachen übersetzt wurde.

6 Ihre gemeinsame Tochter, Wilhelmine von Hillern, gelangte mit ihrem später mehrfach verfilmten Roman *Geierwally* zu Weltruhm.

7 *Flora*, 12. Jg., Nr. 58, 10. April 1832, S. 233–235 (hier S. 233).

gen seiner schriftstellernden Frau veröffentlichte – und widmete seine Zeitung hauptsächlich dem Theater, der Musik und Literatur.

Die offensichtlich z. T. in Hast geschriebenen Briefe Bäuerles sind im folgenden grundsätzlich ohne Normalisierung transkribiert. Nur wurden Geminationsstriche stillschweigend aufgelöst. Bäuerle schreibt häufig „dß“ statt „daß“; das fehlende ‚a‘ wurde stillschweigend ergänzt. Wörter oder Namen, die sich nicht eindeutig entziffern ließen, sind durch geschweifte Klammern gekennzeichnet. Mittelstehende Punkte bezeichnen Lateinschrift in Original (z. B. ·Imprimatur·). Eckige gerade Klammern bezeichnen editorische Ergänzungen (es handelt sich hier großteils um fehlende Wörter oder Buchstaben sowie die Berichtigung fehlenden Umlauts), eckige schräge Klammern bezeichnen Anmerkungen, die nicht als Teil des Textes zu lesen sind.

Adolf Bäuerle an Christian Birch, 26. Mai 1831 [Signatur: VIII 12689]

Wohlgeborner Herr Doktor.

Ihr Brief hat mich sehr erfreut. Ich ersehe daraus, daß Sie noch immer mit freundlichen Wohlwollen an mich denken, und ich bin wahrhaftig stolz darauf. In dem nämlichen Grade erfreut mich und meine Frau⁸ das gütige Erinnern Ihrer hochverehrten Frau Gemahlinn, u[nd] sie empfiehlt sich Ihnen beyden auf das Wärmste. Die Berichtigung habe ich sogleich aufgenommen und die Notiz aus Augsburg, die ich schon früher gewählt hatte, wird wohl schon in Ihren Händen seyn. Sie wäre schon längst erschienen, wenn nicht gerade dieses Blatt in der Postexpedition verspätet worden, so wie mir noch 2 Blätter von Ihrer lieben ·Flora· mangeln. Ich gratulire Ihnen herzlich zu den trefflichen Gedichten Ihrer Blumenkönigin.⁹ Ich versichere Sie, daß sie mir ungemein gefällt, und die Stimme, welche darüber allenthalben laut wird, ist eine so günstige, daß ich mir besonderes Lob ersparen kann. Sie haben mich sehr eitel gemacht, durch die Form, welche Sie Ihrem Blatte gegeben, und jetzt erst ist mir die äußere Einrichtung der Theaterzeitung {werth}. Die innere aber möchte ich Ihnen nachahmen, wenn ich nur erst D. Birch wäre! Sie waren so freundschaftlich der Modebilder¹⁰ der Theaterzeitung zu erwähnen; wie danke

8 Die Volksschauspielerin Katharina Ennöckl (1789–1869), seit 1829 mit Bäuerle verheiratet.

9 Anspielung nicht eruiert.

10 Farbige Lithographien, auf denen Personen in zeitgenössischer, vornehmlich Pariser Mode zu sehen waren. Das Vorbild waren die handkolorierten Modeblätter der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (der sogenannten ‚Modenzzeitung‘), die nur die Wiener Mode zeigten (vgl. Forstner, Regina, „Vom Empire zum 2. Rokoko“. Bürgerliche Damen- und Herrenmode“, in: *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848* (Katalog der 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien, München 1988, S. 332–339 (bes. S. 333–335). In der *Theaterzeitung* erschienen die ersten – nummerierten – Blätter im Jahr 1831. Häufig wurden auch die Lokalitäten bzw. die Anlässe genannt, zu denen die abgebildeten Moden getragen wurden. So heißt es z. B. zu dem im Modebild Nr. 1 abgebildeten Kleid: *Das*

ich Ihnen dafür. Gewiß eine tröstende Anerkennung. Der Spaß kostet mich sehr viel Geld – diese Bilder kosten mich jährlich 3500 · f · C. M.! Eine gräßliche Summe, aber ich kann [S]ie auf Ehre versichern, daß kein Heller davon mangelt. Berechnen Sie die große Auflage der Theaterztg u[nd] manche Woche zwey Bilder! Allein was will ich thun? Entweder etwas Tüchtiges oder gar nichts. Zudem sagen mir alle Kenner, (Sie {verehrter} Freund an der Spitze,) daß Deutschland nichts Ähnliches aufzuweisen hat – hierin liegt meine größte Genugthuung, und da der Preis der Zeitung nicht erhöht wird – so sieht das Publikum auch meine Uneigennützigkeit. Da Sie ein Mahl schon so gütig waren, dieser Modebilder zu gedenken, so wage ich die Bitte, thun Sie es noch ein Mahl; damit Sie nicht Mühe haben, wage ich eine kleine Notiz beyzulegen – ich will dafür ein günstiges Wort für die Flora in die Theaterz[eitung] rüken, das ich mit nächste[r] Post von Ihnen erwarte. Ich wette, daß ich Ihrer Zeitschrift eine bedeutende Anzahl Abonnenten für den 1 July in Oesterreich erwerbe.

Um Ihnen ferner das Porto zu vergüten, nehme ich mir die Freiheit Ihnen einige [Ne[ui]igkeiten [*Text fehlt*]]¹¹ aus Wien beyzulegen. Mit diesen [*Text fehlt*] werde ich fortfahren; so etwas kann auch [*Text fehlt*] Antheil beitragen. Glauben Sie überhaupt, daß ich Alles aufbiethen werde, Ihnen u[nd] Ihrer lieben Frau nützlich zu werden. Ich glaube, Sie sind von meiner Ergebenheit überzeugt. Duller¹² soll mir nichts [Ä]hnliches mehr ins Blatt schmugeln. Mit welche[r] Versicherung sich zeichnet

Wohlgeb[.] Hr Birch
Ihr Erg[ebener] D[iene]r
Adolf Bäuerle

Wien
26 Mai [1]831

Anlage zum Brief Bäuerles vom 26. Mai 1831 (Vollständigkeit nicht gewiß):

begnügt sich daher Damen u[nd] Herren welche die neuesten Moden recht schnell kennen lernen wollen auf die Bilder aufmerksam zu machen. Die bayrischen Postämter nehmen Bestellungen auf diese Zeitung an. Man kann

Original erschien zu Paris am 24. Jänner auf dem Balle des Grafen von Montalivet (Theaterzeitung, 12. 2. 1831, Nr. 19, S. 76). Später erschienen auch Hinweise, in welchen Theater- und Konzertsälen die abgebildeten Moden vom Publikum getragen wurden, zusammen mit der Information, welcher Wiener Schneider nach diesen Mustern arbeitet (siehe z. B. Theaterzeitung, 22. 10. 1836, Nr. 212, S. 848). Die Modebilder konnten auch im Büro der Theaterzeitung in Wien einzeln erworben werden.

- 11 Der Textverlust erklärt sich dadurch, daß am rechten Blattrand ein dreieckiger Einschnitt ist. An dieser Stelle war der Brief wohl gesiegelt und wurde dann beim Öffnen hier aufgeschnitten.
- 12 Eduard Duller (1809–1853), Frühliberaler, der 1830 wegen der Zensurverhältnisse in Österreich seine Heimatstadt Wien verlassen hatte, arbeitete zunächst als Journalist in München, später in anderen deutschen Städten (1836–49 in Darmstadt). Er gab 1835–38 die ‚Frühlings-Zeitung für Deutschland‘ *Phönix* heraus und stand den ‚Jungdeutschen‘, bes. Karl Gutzkow, nahe.

sich ganz[ä]hrig oder halb[ä]hrig pränumeriren[.] Noch sind, wie eine Ankündigung meldet, komplette Exemplare von ·N· 1 dieses Jahres angefangen zu haben. Hinsichtlich der freyen Zusendung nach Bayern dürften die Postämter vielleicht eine kleine Aufzählung fordern. Dafür geschieht die Expedition w[ö]chentlich aber zwey Mahl – was für neue Moden gewiß sehr ersprießlich ist!

Ich bitte hinsichtlich meine[r] sämtlichen Einsendungen mich nicht zu verrathen[.]

Sie wissen die{Corresp.} aus Wien ist sehr {verbothen}

·NB· Porto werde ich vergüten, [a]uch freue ich mich über jeden Zusatz zu[r] Größe meines Unternehmens

Adolf Bäuerle an Charlotte Birch-Pfeiffer, 10. August 1833 [Signatur: VIII 10039]

Hochverehrte Freundinn.

Ich habe Ihnen lange nicht geschrieben, und schäme mich vom Herzen, daß ich so lange schwieg. Allein, was hätte ich Ihnen schreiben sollen. Daß Sie mir Novellen senden möchten, daß ich diese nicht nur mit Dank an- und aufnehmen, sondern mit Freude honoriren werde; gnädige Frau; ich that dieß bereits mündlich bey Ihrer Abreise von Wien¹³ – aber Sie, – schickten mir nichts. Ich bath auch um Correspondenz-Nachrichten; ich gelobte die heiligste Verschwiegenheit; ich erhielt nichts. Nun wiederhole ich alle diese Bitten, aber ich fürchte dennoch keine Zeile von meiner Freundinn zu bekommen. Ich lasse es also Ihrer Huld über, ob sie {einen} warmen, innigen Verehrer bedenken will. Da jedoch dieser Brief eine andere Bestimmung hat, Ihr Interesse, Gnädige, so bemerke ich Ihnen unter dem Siegel der Verschwiegenheit, daß es Zeit wird, wieder hinsichtlich des Engagements im Burgtheater alle Mine[n] springen zu lassen. Die Lange¹⁴ mißfällt so total, daß sie keine einzige neue Rolle erhält und nicht ein Mahl die alten Stücke, in denen sie [ga]stirte und debutirte, wieder gegeben werden[.] Von einem Engagement der Schröder¹⁵ ist durchaus keine Rede, wohl aber war hohen Orts davon die Sprache, daß Mad. Birch die beste tragische Künstlerinn in Deutschland bleibt; die nur die Eulalia¹⁶ nicht hätte spielen sollen (was ich ihr im „wilden Mann“¹⁷ ausredete! erinnern Sie sich

13 Anfang Juli 1830.

14 Karoline Lange (1802–1852): Mitglied des k. k. Hofburgtheaters 1833–35. Zum Vergleich zwischen Karoline Lange und Sophie Schröder vgl. Costenoble, Carl Ludwig, *Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Tagebuchblätter*, 2 Bde., Wien 1889, Bd. 2, S. 152 f., S. 166.

15 Sophie Schröder (1781–1868) gehörte seit 1830 nicht mehr zum Ensemble des Hofburgtheaters und wurde erst 1836 nach fünfjähriger Tätigkeit am Hoftheater in München neu engagiert. Vgl. *Sophie Schröder wie sie lebt im Gedächtniß ihrer Zeitgenossen und Kinder*, Wien 1869, S. 30–32.

16 Die tugendhafte Ehebrecherin in Kotzebues vielgespieltem Rührstück *Menschenhaß und Reue*, das Bäuerle bereits 1814 in der Posse *Der Leopoldstag oder Kein Menschenhaß und keine Reue* aufs Korn genommen hatte.

17 Möglicherweise ein bekanntes Gasthaus im Prater (Belege bei Draudt, Manfred, „Zum Lokalkolorit in den Shakespeare-Parodien von Perinet, Kringsteiner und Meisl“, *Nestroy-*

nur) und daß man unrecht gethan, Mad Birch nicht statt der Lange zu engagiren. Da nun der Contract der Lange [1]834 zu Ende geht, so heißt es bey Zeiten einzulenzen; diese Zeit zu bezeichnen, versprach ich Ihnen, und ich thue es nun meiner Pflicht gemäß. Ich erwarte nun Ihre Gesinnungen um sobald als möglich mit D.¹⁸ zu sprechen. Schreiben Sie, was ich noch thun soll, und was Sie zu thun, gesonnen sind. Ist es Ihnen noch Ernst, so versäumen Sie jetzt nichts. Es geht dißmahl. Sie werden es sehen. Zugleich bitte ich Sie mich Ihrem theuern Herrn Gemahl zu empfehlen. Wenn er die Theaterztg liest, so wird er gefunden haben, daß sie sein neulich auf dem Josephst. Theater mit allgemeinem Beyfall gegebenes Stück mit Liebe besprach;¹⁹ bitten Sie ihn, daß auch Er mir Beyträge sendet – und haben Sie in Ihrem Pulte Novellen und Correspondenz-Nachricht[en], so vergessen Sie nicht

Ihren Verehrer

Adolf Bäuerle

Wien 10 Aug [1]833

Meine Frau empfiehlt sich Ihnen ergebenst.

Adolf Bäuerle an Charlotte Birch-Pfeiffer, 12. September 1833 [Signatur: VIII 10040]

Meine hochverehrte, gnädige Frau.

Allerdings haben Sie recht, wenn Sie ungeduldig werden, und mir Vorwürfe machen, daß ich Ihnen so lange nicht geschrieben habe. Allein bis auf den heutigen Tag hat es mir nicht gelingen wollen, in Ihrer Angelegenheit etwas Entscheidendes zu thun. D. sagte mir, er wolle eine schickliche Gelegenheit abwarten, in Ihrem Interesse zu handeln. Man müsse jetzt um so zarter auftreten. Uibereilen könne man nichts. Soll ich das Kindlein sammt dem Bade verschütten? Daher haben Sie noch Geduld, schöne Frau, dafür stehe ich Ihnen, daß Sie keinen besseren Agenten in Wien haben, als mich. Wenn ich Sie auch nicht immer mit Briefen versehe, so zweifeln Sie deshalb doch nicht an meiner Thätigkeit. Es muß jetzt gelingen, etwas Entscheidendes für Sie zu thun. Darauf rechnen Sie. Uibrigens mißfällt Mad. Lange mit jedem Tage mehr; im Nibelungenhort²⁰ hat sie sich vollends den Hals gebrochen, so daß sogar die zahme Theaterzeitung unter der Censur D.'s ihr unverholen die

ana 16 (1996), S. 5–23 (S. 21, Anm. 48); hier vielleicht eher ein vornehmer Gasthof in der Kärntner Straße; vgl. Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Wien 1992–1997, III, 142 f.

18 Johann Ludwig Deinhardstein, seit 13. Mai 1832 ‚Vicedirektor‘ des k. k. Hofburgtheaters.

19 Über Birchs Lustspiel in vier Akten *Er weiß alles* nach Picards *Alcade de Molovido* (Theater in der Josefstadt, 31. 7. 1833, vgl. Bauer, Anton, und Kropatschek, Gustav, *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788–1988*, Wien 1988, S. 252) erschien in der *Theaterzeitung* vom 3. August 1833 (Nr. 155, S. 623) eine lobende Besprechung von Heinrich Adami (1807–1865): Das Original sei *eines der gelungensten Intriguenstücke, die wir kennen* [...] *Die Bearbeitung von Dr. Birch zeuge von vieler Tüchtigkeit und Theaterkenntniß* [...] *Bei solcher Behandlung dürfte ein Werk mit gutem Rechte sogar auf Originalität Anspruch machen.*

20 *Der Nibelungenhort*, Trauerspiel von Ernst Raupach.

Wahrheit sagen durfte. Im Morgenblatte²¹ aus einer Corresp. von Wien erhellt nun besonders Ungünstiges über sie, u[nd] so wird die Frau von Stunde zu Stunde mehr überzeugt, daß sie hier auf schwankendem Grunde ihr Haus gebaut. Die Direktion²² spricht sich ziemlich unverholen gegen sie aus. Sind das nicht höchst ersprießliche Ereignisse für Mad. B. Pf! Erwarten Sie daher, daß ich Ihnen schnell mittheilen werde, wenn Ihr Schiff in den Hafen läuft, und zweifeln Sie nur nie an meiner Ergebenheit.

Durch den „Peter Szapar“²³ sind Sie, verehrte Freundinn, neuerdings in rühmliche Erinnerung gekommen. Ich gratulire Ihnen zu diesem Meisterwerke. Carl macht damit furchtbare Geschäfte. Heute ist Ihr Werk zum neunten Mahl, und weder Logen noch Sperrsitze sind zu haben. Dieses herrliche Stück kam der Direktion²⁴ wie eine Terne. Lauter unglückliche Stücke gebend, verwünschte Carl wohl diesen Sommer[.] Da kommt Ihr „Peter“; gleich am ersten Abend ist das Haus zum Einbrechen voll, die Hauptpersonen werden nach jedem Akte gerufen; die Ungarn rufen Vivat! die Oesterreicher jubeln mit; ich habe mein ganzes Leben keinen solchen stürmischen Beyfall vernommen. Nun Gott ist gerecht! Und so vertrauen Sie ferner auf ihn. Er wird [S]ie mit Glorie nach Oesterreich bringen.

Für Ihr schönes Gedicht²⁵ danke ich herzlich. Leider ist es hohen Orts gestrichen worden. Thut nichts, habe ich doch den Nahmen der edlen Verfasserinn gesagt, u[nd] der Eindruck ist bey der Behörde der günstigste.

Sie schreiben mir wegen der Theaterz. Ich sende sie Ihnen, wenn [S]ie

-
- 21 D. i. das Cotta'sche *Morgenblatt für gebildete Stände* (Stuttgart). Am 14. August 1833 (27. Jg., Nr. 194, S. 776) war folgender Bericht erschienen:
[...] Das Hofburgtheater hat seine Schauspielergesellschaft um drei neue Mitglieder vermehrt: durch Demois. Fournier vom Berliner Hoftheater, Karl la Roche vom Hoftheater zu Weimar und Madame Lange vom Karlsruher Theater. Letztere gefällt durchaus nicht. Anfangs wollte man die Schuld des mindern Gefallens auf den Umstand schieben, daß Madame Schröder, deren Fach sie spielt, kurz vor ihrem Eintreffen gastirte. Die Direktion gönnte der Madame Lange einige Ruhe, um die Eindrücke der Schröder in etwas vergessen zu machen; allein das Publikum nahm hievon keine Notiz; Mad. Lange erschien als Ossakowa in den Strelitzen und mißfiel wieder. Mad. Lange ist eine Schauspielerinn, welche der *W a h r h e i t* nichts zum Opfer bringen will; Kostüme und Maske passen ihr nie. Sie will immer um zehn Jahre jünger erscheinen, als die Rolle bedingt; sie will Mad. Lange und Ossakowa *z u g l e i c h* seyn. So geschieht es, daß das Publikum Beides vergißt und sie in Rollen, in welchen die Schröder gerufen wurde, nicht ein einzigesmal ruft. Man glaubt nicht, daß Madame Lange im Burgtheater *b l e i b e n* wird.
Zum Gastspiel Sophie Schröders 1833 siehe auch Anschütz, Heinrich, *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mittheilungen*, Wien 1866, S. 392 f.
- 22 D. i. Deinhardstein.
- 23 Charlotte Birch-Pfeiffers ‚historisches Schauspiel‘ *Peter von Szapar* war am 30. August 1833 unter dem Titel *Peter Szapar oder Der Held in Sklavenketten* im Theater an der Wien aufgeführt worden. Vgl. Pargner, Birgit, *Zwischen Tränen und Kommerz* (wie Anm. 1), S. 479.
- 24 D. i. Karl Carl.
- 25 Das Gedicht läßt sich nicht identifizieren.

solche noch nicht erhielten. Das Blatt kann ich Ihnen bis zur Gränze frey machen. Von der Gränze bis München wollen Sie huldvoll die Last tragen, so kommt das Blatt doch nicht so {hoch}. Daß Sie mir die Ztg nicht bezahlen werden, versteht sich von selbst.²⁶ Drum schreiben Sie mir eilig, ob ich die Absendung {besorgen} soll.

Ihre Novelle erwarte ich sehnsüchtig. Schicken Sie sie durch den Postwagen auf meinen Kosten; ich werde sehr dankbar seyn. Und nun leben Sie wohl, hochverehrte Frau, bedenken Sie, daß nichts meiner Ergebenheit gleicht, als mein Wille Ihnen endlich zu dienen. Empfehlen Sie mich Ihrem hochverehrten Herrn Gemahl, und schreiben Sie bald Ihrem

Verehrer

A Bäuerle

Wien 12 Septb [1]833

Adolf Bäuerle an Christian Birch, 15. August 1834 [Signatur: VIII 10038]

Lieber Doktor.

Verzeihen Sie einer dringenden Anfrage. Sie wissen, daß Saphir in Wien ist.²⁷ Nun liegt mir sehr viel daran zu wissen, warum er von München abgereist ist, und ob er wieder dahin zurück kehrt. Hat er Verdruß mit der Regierung gehabt? Haben ihn finanzielle Verhältnisse weggetrieben? Ich bitte Sie, lieber Doktor, mir hierüber mit umgehender Post recht ausführlich zu schreiben. Sie wissen, daß das, was Sie u[nd] Ihre liebe Frau Gemahlinn mir mittheilen wie unter Felsen vergraben ist, allein da Saphir hier bleiben u[nd] mit der Theaterztg sich verbinden will, was mir gerade nicht unangenehm ist, da er immer ein talentreicher Mann ist, wenn er gleich ein unruhiges Haupt zu seyn scheint, so bitte ich um reinen Wein. Zugleich komme ich auf eine alte Bitte zurück. Es betrifft eine fortlaufende Correspondenz aus München. Sie werden sagen, weil Saphir fort ist, so kommt er wieder an uns. Sie haben recht; ich komme mir selbst unverantwortlich vor. Allein Sie kennen die Wiener u[nd] Ungarn. Viele sagten mir, warum nichts von Saphir aus München u[nd] so folgte ich. Daher lassen Sie Gnade für Recht ergehen u[nd] knüpfen Sie oder Ihre liebe Frau die Correspondenz wieder an. Bedenken Sie, daß Saphir nie erfährt, daß von {Ihrer} oder Ihrer lieben Frau Hand eine Zeile eingerückt wurde. Ich glaube, ich habe mich als verschwiegener, redlicher Mann bewährt! Also freundliche Zusage. Dieß nur melde ich Ihnen, daß Saphir an der Redaktion keinen Theil haben wird – dieß habe ich ihm auch schon gesagt, u[nd] er selbst denkt nicht daran. Womit ges{and}t

edler Freund

Ihr Erg[ebener] D[iene]r

Adolf Bäuerle

-
- 26 Das heißt, Charlotte Birch-Pfeiffer muß zwar die Zeitung nicht bezahlen, aber einen Teil des Portos. Bäuerle will wissen, ob sie damit einverstanden ist, bevor er die Zeitung abschickt.
- 27 Saphir ließ sich 1834 endgültig in Wien nieder und wirkte zunächst bei der *Theaterzeitung* mit, in der u. a. seine Rezension über Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* am 30. September 1835 (Nr. 195, S. 778 f.) erschien (vgl. SW VIII, 159–161).

Meinen Handkuß an die edle, göttliche Charlotte,
an die himmlische Fr[au] v[on] Birch
W[ien] 15 Aug [1]834

Adolf Bäuerle an Charlotte Birch-Pfeiffer, 9. November 1838 [Signatur: VIII 10041]

Hochverehrte Freundin.

Vorwürfe! Nichts als Vorwürfe! Ist das recht? Was ich Gutes über Sie mittheile, scheinen Sie zu ignoriren, was mir entschlüpft, das fällt Ihnen auf. Ich schwöre Ihnen, daß es mir immer einen Stich ins Herz gibt, wenn Sie mir Ihren Unwillen bezeigen. Ich schwöre Ihnen, daß ich keine Zeile drucke, die Ihnen verdrießlich seyn soll. Bemerken Sie dennoch etwas, so schreiben Sie es dem Umstande zu, daß ich manchmal falsch berichtet werde.

Was den Vorwurf betrifft, ich hätte etwas Vortheilhaftes über Ihre schöne Anstalt²⁸ nicht aufgenommen, so melde ich Ihnen, daß ich nichts erhalten. Ich versichere Sie, daß, was Sie mir senden, sogleich gedruckt wird. Ihre Anzeige z. B. über Lembert²⁹ steht heute in der Theaterztg.³⁰

Ihre Erzählung?³¹ Ich habe sie {empfangen}, gelesen, bewundert – ich danke Ihnen ewig und ergeben. Aber die hiesige Censur – ist es auch nur denkbar, daß diese Erzählung die Wiener Censur passiren kann!³²

Doch will ich es versuchen und Ihnen augenblicklich Anzeige machen.

Neues in Wien? Ich habe mich während der Anwesenheit mit Oettinger³³ entzweyt. Saphir ist Schuld daran. Er hat Oettinger gegen mich gehetzt, wie es der Nichtswürdige überall macht. Der Humorist³⁴ geht nicht. Er verliert

28 Das ‚Aktientheater‘ in Zürich.

29 Wenzel Tremler (1770–1851) [Pseudonym: Johann Wilhelm Lembert], Schauspieler, Dramatiker und Übersetzer; gab 1836–38 den *Telegraph* [1838: *Wiener Telegraph*] heraus.

30 *Theaterzeitung*, 8. November 1838 (Nr. 224), S. 1016. Aus der Zeitungsnotiz geht hervor, daß vor Adalbert Prix Lembert die Stücke Charlotte Birch-Pfeiffers in Österreich vertreten hat, während die Dramatikerin als Theaterleiterin in Zürich weilte: Da der k. k. Hoftheater Consulent, Hr. Lembert, in Wien, die Gefälligkeit hat, für die Zukunft die Besorgung meiner literarischen Geschäfte im österr. Kaiserstaate zu übernehmen, so mache ich hiermit allen Bühnendirectionen dortselbst die Anzeige, daß meine Stücke r e c h t l i c h e r W e i s e nur von ihm zu beziehen sind. – Zürich, im October 1838. Charlotte Birch-Pfeiffer, Directrice des Actientheaters.

31 Es könnte sich hier um die Erzählung *Biondetta* handeln, deren Erscheinen einem Schreiben Schlivians zufolge schon einmal – angeblich – von der Zensur verhindert worden war. Vgl. Pargner, Birgit, *Zwischen Tränen und Kommerz* (wie Anm. 1), S. 497.

32 Für Zeitungsherausgeber wie für Dichter war es leicht, die österreichische Zensur für das Nichterscheinen von literarischen Werken verantwortlich zu machen; vgl. den Schluß von Ultras Aufttrittsmonolog: *Ach Gott! es ist schrecklich, sie verbieten einem ja Alles (Freiheit in Krähwinkel, I, 7; Stücke 26/I, 19).*

33 Eduard Maria Oettinger (1808–1872), Herausgeber des *Berliner Figaro*, als Journalist von Bäuerle gefördert.

34 Saphirs Blatt *Der Humorist* wurde 1837 gegründet. 1840 konnte Adolf C. Naske berichten, daß es „wegen seiner schönen Tendenz, seiner Reichhaltigkeit, und der vielen aus der Feder des Redacteurs geflossenen wahrhaft geistreichen und humoristischen Aufsät-

seine Abonnenten, wie ein offener Getreide[-]Sack – das Korn. Da wüthet der Idiot, und hetzt Feind u[nd] Freund gegen mich. Hat Ihnen Oettinger gesagt, ich hätte ihn nach Wien geloct, und dann nicht angenommen, so glauben Sie es nicht; hat er Ihnen gesagt, ich hätte die Polizey gegen ihn aufgebracht, daß er fort gemußt so glauben Sie es wieder nicht – ich begehe keine schlechten Handlungen. Die Wahrheit ist, Oettinger hat eine Unbesonnenheit begangen. Er ist auf gut Glück hierher und hätte doch wissen sollen, daß schon im Jahr 1828 die Wiener Polizey auf seine Abreise gedungen. Ja Oettinger ist hier so verpönt, daß nicht ein Mahl in den Wiener Blättern angezeigt werden durfte, er sey angekommen! Nun ersinnt er Märchen, und als er auf seiner Durchreise nach der Schweiz nach München kam, durfte er auch dort nur 24 Stunden bleiben. Habe ich das auch veranlaßt?

Es ist wahr, ich schrieb ihm, wenn er unter den alten Verhältnissen nach Wien kommen könne und gegen dem, daß die Polizey gegen seinen Aufenthalt nichts einzuwenden hätte, so wäre mir eine Verbindung nicht unangenehm, allein da[s] ist noch keine Gewißheit. Er antwortete auch, er könne wieder in Hamburg bleiben. Die Sache war aus. Da kommt er jedoch, ohne noch eine Zeile zu schreiben, plötzlich mit Frau und Kind, wie eine Wolke aus der Luft, schließt sich an Saphir, und als ihn der roh zurück weist, soll ich gut seyn; gibt Saphir Aufsätze – und von mir verlangt er Honorar? Da konnte ich nicht einwilligen. Doch thut mir's leid um ihn. Und ich habe ihm geschrieben. Ich weiß seine Adresse nicht! – Bitte nun Sie, ihm den Einschluß zu schicken. Gott weiß es! Ich meine es gut mit Oettinger, aber mit Saphir Freundschaft, da ist es bey mir aus. Ich erinnere mich noch tausend Mahle an Ihre Briefe: „Mit dem Schuft Saphir ist kein Auskommen, nur an dem Galgen wird er {einst} die wahre Anhänglichkeit haben.“

Nun, ich will Sie auch nicht, mit einem abgefeymten Schurken unterhalten, der mir in Wien Geld u[nd] Ehre geraubt hat!

Und nun leben Sie wohl. Grüßen Sie mir herzlich den edlen Doktor; sagen Sie ihm, daß mich das Gedeihen Ihres Unternehmens sehr erfreut. Schicken Sie mir nun recht oft Nachrichten von Ihrer Bühne. Ich drucke sie sogleich.

Der Himmel schütze Sie.

Ewig

Ihr

Ergebenster

A Bäuerle

Wien, am 9 Nov. [1]838

ze, täglich mehr Theilnehmer“ gewann (Ein Blick auf die Journale Wiens mit Beginn des Jahres 1840, *Der Wanderer*, 13. Jänner 1840 (Nr. 11), S. 41 f. [hier S. 41]).

Adolf Bäuerle an Charlotte Birch-Pfeiffer, 8. Dezember 1838 [Signatur: VIII 10042]

Gnädige Frau!

Herzlich beklagend, daß ich Ihnen mit meiner Angelegenheit so vielen Verdruß mache und Sie zu so vielen Bemühungen veranlasse, danke ich vor allem für Ihre Verwendung in der Sache mit Oettinger. Ich habe ihm im Anschlusse geschrieben, bitte den Brief huldvoll an ihn zu befördern, und hoffe hiedurch einen Ausgleich zu erwecken. – Ich lege auch diesem Schreiben zwey Wechsel für Oettinger bei. Ich will ihm 50 ·Louisd'or³⁵ bezahlen. 25 am 8 Jänn[er], 25 am 8 April. So kommt er zu einer Entschädigung. Ich wünschte mehr thun zu können, allein ich habe durch eine Spekulation mit Holzschnitten, dann durch das Engagement mit Saphir, große Verluste erlitten, und kann mich erst nach u[nd] nach erholen. Diese 50 ·Louisd'or³⁵ thun mir weh, allein ich bezahle [s]ie, damit Oettinger sieht, daß ich nicht der böse Mensch bin, für den er mich, durch einen bekannten Schurken gehetzt, hält! Eben so unbarmherzig unrecht wie mit mir, geht er auch mit dem Grafen S.³⁶ um. Es ist Regierungs-System keinen liberalen Schriftsteller des Auslandes hieher zu ziehen. Oettinger weiß das ja seit Jahren. Auch Gutzkow u[nd] Mundt und Laube und Kühne³⁷ dürften sich nicht in Wien ansiedeln. Es wird keine[m] einfallen, deßhalb gegen einen einzelnen Staats-Beamten, der noch dazu wie Graf S... einer der edelsten Männer ist, zu Felde zu ziehen. Jeder Staat hat seine eigenen Ansichten.

-
- 35 1 Louis d'or = 8 fl. 55 kr. C. M., vgl. *A Handbook for Travellers in Southern Germany*, London: John Murray 1837, S. 111.
- 36 Möglicherweise eine Anspielung auf den Präsidenten der Obersten Polizei- und Censurhofstelle Joseph Graf Sedlnitzky (1778–1855). Die Bezeichnung Sedlnitzkys aus einen der „edelsten Männer“ könnte Bäuerle aus reiner Vorsicht heraus hinzugefügt haben.
- 37 Zur Einstellung des Metternichschen ‚Systems‘ zu den Schriftstellern des Jungen Deutschland‘ vgl. die Erklärung des Kaiserlich-Königlich-Oesterreichischen Präsidierenden Herrn Gesandten vor der Annahme des Bundesbeschlusses zum Verbot jungdeutscher Schriften 1835: *Die Censurgesetze, wie sie in Oesterreich bestehen und gehandhabt werden, geben allen Bundesgenossen die Bürgschaft, daß die Verbreitung dieser, die besten Gesinnungen verderbenden und in den Meinungen und Gefühlen eines ganzen Volkes Umkehr zu bewirken geeigneten Literatur, im ganzen Gebiete des Oesterreichischen Kaiserstaats ausgiebig verhindert ist* [zit. nach: Droß, Elisabeth (Hrsg.), *Quellen zur Ära Metternich* (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte der Neuzeit, Bd. XXIIIa), Darmstadt 1999, S. 257.] Zur Einstellung der ‚Jungdeutschen‘ zu Österreich vgl. Lengauer, Hubert, *Ästhetik und liberale Opposition. Zur Rollenproblematik des Schriftstellers in der österreichischen Literatur um 1848*, Wien, Köln 1989, S. 62: „Für die Entwicklung und Selbstreflexion literarisch-politischer Öffentlichkeit in Deutschland scheint Österreich in den dreißiger Jahren die Funktion eines Gegenmodells zu haben, an dem ex negativo, am Feindbild, Ziele und Interessen beschreibbar waren. Mit Wolfgang Menzel, Ludwig Börne, Heinrich Laube, Adolf Glaßbrenner, Franz Dingelstedt, Georg Herwegh hatten sich die prominentesten Autoren der Epoche variantenreich, aber im Grundzug identisch, nämlich negativ, über die politischen und moralischen Verhältnisse in Österreich geäußert.“ Für Hinweise danken wir Frau Univ.-Prof. Dr. Martina Lauster (Exeter). Noch 1845 kritisierte Gutzkow in seinen *Wiener Eindrücken die veraltete, dem Zeitgeist feindliche Politik, die ihre knöcherne Hand noch krampfhaft über dem geistigen Leben ausgespannt halte* (*Gesammelte Werke von Karl Gutzkow*. Vollständig umgearbeitete Ausgabe. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1845, S. 335).

Ich bitte Sie noch ein Mahl um Ihre Vermittlung. Oettinger thut auch sich selbst einen Dienst, wenn er ohne Rache handelt. Auch sind 50 ·Louisd'or· für einen Familien-Vater nicht zu verachten.

Ihre Notiz Ihr Stück betreffend,³⁸ ist sogleich gesetzt, aber auch sogleich gestrichen worden. Warum? Das ist mir ein Räthsel, aber Deinhardstein wird mir bezeugen, daß ich Ihre Entgegnung absetzen ließ u[nd] das ·Imprimatur· nicht erhielt. Ich kann auch nicht entfernt ahnen, warum dieser unschuldigen, niemand beleidigenden Bemerkung, mit Ihrem Nahmen unterzeichnet, das ·Imprimatur· verweigert wurde.

Sollt[e] sich Oettinger – was ich nicht glaube – noch nicht beruhigen lassen, dann hätte ich mir auch nicht den geringsten Vorwurf machen können. Doch dieß glaube ich nicht. Ich bitte [i]hn zu ersuchen, daß er mir schreibe, „um jedem Groll Adieu gesagt zu haben.“

Empfehlen Sie mich Ihrem lieben Gemahl. Ich bitte Sie um einige Nachrichten von Ihrem schönen Theater. Rechnen Sie in Allem auf meine Hochachtung u[nd] Bereitwilligkeit unbedingt.

Nicht wahr, Oettinger, wird mir schreiben, wenn er die Wechsel annimmt, daß er mit mir ausgesöhnt sey. Einer gemeinen Handlung halte ich ihn für unfähig.

Neues: Carl besitzt nun auch das Leopoldstädter-Theater.³⁹ Herr zweyer Bühnen! Was sagen Sie dazu?

Bitte mit umgehender Post um Antwort.

Ewig Ihr dankbarer

Adolf Bäuerle

Wien, am 8 Dezbr [1]838

Gnädige Frau.

Es sind ·Prima·-Wechsel. Wenn Sie die Güte haben, diese H[errn] Oettinger zu geben, so müßten Sie vorher, eine schriftliche Versicherung haben, daß er von seinen bösen Vorhaben und seinen Beschwerden gegen mich absieht. Den[n] diese Wechsel muß ich bezahlen, wenn sie mir vorgezeigt werden, und wenn ich eine Million Ausflüchte machte. Ich habe absichtlich diese {Form} gewählt, damit Oettinger sie in Zürich einem ·Banquier·-Haus verkaufen kann.

Nun sage ich aber, 50 ·Louis d'or· und Beschimpfung, das wäre doch zu arg!! Doch Oettinger könnte keiner solchen Handlung fähig seyn.

Ihr B.

38 Es handelt sich hier vermutlich um das Schauspiel *Rubens in Madrid*, das am 3. Februar 1838 im Hofburgtheater uraufgeführt und von den Wiener Kritikern nicht günstig besprochen worden war. Vermutlich hat die Autorin eine Zeitungsnotiz verfaßt, ein eindeutiger Hinweis ließ sich aber nicht aufspüren.

39 Carl hatte am 1. Dezember 1838 einen ‚Gesellschaftsvertrag‘ mit Karl Marinelli geschlossen. Die erste Vorstellung „unter der Leitung des Eigentümers und Directors Carl“ fand allerdings erst am 26. Dezember 1838 statt; vgl. Hadamowsky, Franz, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien 1988, S. 499 f.

Adolf Bäuerle an Charlotte Birch-Pfeiffer, 23. Dezember 1838 [Signatur: VIII 10043]

Gnädige Frau.

Indem ich Ihnen meinen ergebensten Dank für Ihre huldvolle Vermittlung darbringe, sage ich Ihnen, wie sehr mich Oettingers letzter Brief erfreut hat. Er hat mir Zurecht gethan; ich ihm auch. Allein er hätte – ehe er abgereist – mit mir noch sprechen sollen. Sie haben schon so viele Güte für mich gehabt, daß ich Sie noch einmahl quäle und ersuche: H[errn] v. Oettinger beygeschlossenen Brief zu übergeben. Schreiben Sie mir huldvoll seine Adresse, damit ich in Zukunft direkt an ihn schreiben kann. Zugleich ersuche ich Sie, mir das ausgelegte Porto anzuzeigen; ich werde es mit dem innigsten Danke vergüten. Ich war so frey Ihr Exempl. der Theaterz. pro [1]838 wieder anzumerken. Ich bitte Sie auch wiederholt, um Correspondenz-Nachrichten. Indem ich Ihnen Heil u[nd] Seegen zum neuen Jahr wünsche, und mich Ihnen u[nd] Ihrem edlen Gemahl sammt den {Meinigen} empfehle, sage ich wie sehr ich sey

Gnädige Frau

Ihr {Er[gebener]} Verehrer

Adolf Bäuerle

Wien, am 23. Dec [1]838.

Friedrich Walla

**Wiederfindung und Wiederverwertung.
Nachträge zu *Prinz Friedrich* und *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*
(*Stücke 1* und *Stücke 14*)**

1. *Prinz Friedrich*

Eines der unrühmlichsten Kapitel der Nestroy-Textausgaben ist zweifellos die Wiedergabe seines Frühwerks *Prinz Friedrich*. Wohl aus Verlagsrücksichten wurde es nicht in Otto Rommels Ausgabe der *Sämtlichen Werke* aufgenommen. Fritz Brukner, der Mitarbeiter Rommels, veröffentlichte schließlich Nestroys einziges bekanntes ernstes Stück in einer recht sorglosen Fortsetzungsserie im *Neuen Wiener Tagblatt* (September bis Dezember 1937: *Prinz Friedrich von Corsika*). Allgemein zugänglich wurde es durch zwei, die Anzahl der Fehler jeweils noch vermehrende Abdrucke Gustav Pichlers (1947: *Rudolph, Prinz von Korsika*; später, o. J.: *Friedrich, Prinz von Korsika*). In der Zwischenzeit war die zeitgenössische Manuskriptabschrift, die Brukner als Textgrundlage benützt hatte, unauffindbar geworden, und so mußte die Wiedergabe im ersten Band der *Stücke* im Rahmen der neuen historisch-kritischen Ausgabe (1979) notgedrungen ebenfalls auf Brukners Zeitungsdruck zurückgreifen. Zwar konnten zahlreiche Fehler der früheren Ausgaben korrigiert werden, vieles war aber nicht zu verbessern gewesen.¹ Eine von Univ.-Doz. Dr. Oskar Pausch, dem damals neuen Direktor der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 1980 veranlaßte Totalrevision der Bestände förderte die „öffentlich verschlammte“ (Pausch) Textgrundlage Brukners wieder zu Tage.² Oskar Pausch ermöglichte schließlich 1997 auch die Veröffentlichung dieser Fassung in der „Wissenschaftlichen Reihe des Österreichischen TheaterMuseums“, *Mimundus*.³ Leser der *Nestroyana* seien hiemit auf dieses Buch verwiesen.

Nur etwa ein Viertel des Textes konnte sich auf die in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek aufbewahrten Fragmente der Originalhandschrift Nestroys stützen, die offenbar rücksichtslos zerstückelt worden war. Seit dem Erscheinen der kritischen Ausgabe erwarb Dr. Walter Obermaier ein weiteres Blatt der Reinschrift, das 1988 in den *Nestroyana* veröffentlicht wurde.⁴ Acht Jahre später konnte die

1 Walla, Friedrich, ‚*Prinz Friedrich* und kein Ende‘, *Nestroyana* 5 (1983/4), S. 12–15.

2 Österreichisches Theatermuseum (Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), Signatur: M 8776; vgl. Oskar Pausch, ‚Unbekannte Nestroyana in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek, 2. Bericht‘, *Nestroyana* 5 (1983/4), S. 19 f.

3 Nestroy, Johann, *Prinz Friedrich von Corsica*, hrsg. von Friedrich Walla. Mit einem Fundbericht von Oskar Pausch (Mimundus, 6), Wien, Köln, Weimar 1997.

4 Walla, Friedrich, ‚Neuer Fund und neue Rätsel: ein neu aufgetauchtes Blatt der Originalhandschrift von *Prinz Friedrich*‘, *Nestroyana* 8 (1988), S. 44–47.

Handschriftensammlung ein ergänzendes Blatt zu Nestroys Vorarbeiten erstehen,⁵ das von Obermaier im März 1997 im Rahmen des dritten Nestroy-Symposiums der Stadt Wien in anderem Zusammenhang vorgestellt wurde.⁶ Das Blatt, das offenbar ursprünglich Teil eines Bogens war,⁷ enthält auf der Vorderseite den Titel des Werkes und den Abschluß eines an einen Theaterintendanten gerichteten Briefentwurfs, dessen erster Teil bereits vor 20 Jahren in den *Briefen* abgedruckt werden konnte. Der nun vollständige Entwurf bestärkt durch die Erwähnung des Grazer und Preßburger Theaterdirektors Johann Stöger die Datierung des Schreibens mit 1831 und erweist den Entstehungsort als Preßburg. Indirekt wird damit auch die von Rommel bezweifelte relativ späte Entstehung des Dramas bestätigt. Der Titel des Werkes lautete ursprünglich:

Prinz Friedrich.
Drama in fünf Aufzügen
nach van der Velde's Roman
von J. Nestroy

und entspricht damit dem Szenarium I. N. 33.446; die Genrebezeichnung „historisch-romantisches Drama“, die sich im Theatermanuskript findet, fehlt hier. Das Wort *Prinz* wurde auf diesem Blatt mehrfach in auffälliger Form ausgestrichen, zunächst wohl mit mehreren kurzen rechtsgeneigten dunklen Strichen, dann mit vielen längeren links-geneigten und fast waagrechten Strichen, die ein Gittermuster ergeben, so als ob man das Wort ganz unleserlich hätte machen wollen. Die erste dunkle Streichung erinnert fast an einen Eingriff des Zensors. Hatte der Bogen ursprünglich als Umschlag einer Handschrift gedient, die der Zensur vorgelegt worden war? Unter den Titel kritzelte Nestroy später den Abschluß des schon erwähnten Briefkonzepts. Die Rückseite enthält den Entwurf eines Personenverzeichnisses. Die Figuren sind hier nach der Abfolge der Handlung gereiht, am linken Rande ist eine neue Reihung durch Zahlen angedeutet. Diese Zahlen entsprechen mit wenigen Ausnahmen der endgültigen Reihenfolge. FRIEDRICH SCHMIDTBERG, der als erster erscheint, wird dadurch an die 31. Stelle gereiht; WACHTENDONCK, zunächst an zweiter Stelle, kommt an die 32. Sein Beruf wird von *Physiolog* zu *Naturforscher* geändert.

Am linken Rande, nach rechts gedreht, entwirft Nestroy in drei Spalten Ereignisse aus dem späteren 3. Akt (*Stücke 1*: III, 29 ff.). In den engeren linken und mittleren Spalten notiert sich Nestroy in Stichworten Begebenheiten der Novelle.

Hauptmomente

Horras Verwundung

Friedrichs Verwundung

- 5 Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Signatur: I. N. 223.130. Das Nestroy-Blatt wurde von Walter Obermaier aus dem Antiquariat Löcker angekauft, und zwar nicht als Einzelstück, sondern in einem sehr umfangreichen, aber inhaltlich nicht einheitlichen Autographenkonvolut (freundliche Mitteilung von Walter Obermaier).
- 6 Vgl. Obermaier, Walter, „Unerwartete Entdeckungen. Bemerkungen zu Nestroys Briefen“, *Nestroyana* 20 (2000), S. 145–156 (hier: S. 154–156).
- 7 Und zwar mit I. N. 36.786 (*Stücke 1*, 347) der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Verbindung

Horras Tod
 Trevoux {Discurs/Disput}
 mit Friedrich über die Verwechslung
 früher schon Olympias
 Abreise.
 Versiegelter Befehl. Schuß
 Trevoux Nachricht darüber
 Hoffnung Friedrichs auf Frankreich
 Officier Nachricht daß die Genueser
 eindringen Verkleidung

Verwandlung Schlacht

In der breiteren rechten Spalte ordnet Nestroy diese Ereignisse in Form eines Szenariums; die mit *i* beginnende, von der endgültigen Fassung abweichende Szenenzählung muß nicht unbedingt darauf hindeuten, daß Nestroy hier den vierten Akt beginnen lassen wollte.

- 1 Horra Schuß
- 2 Friedrich ab Kampf Horras Tod
- 3 Friedrich wird verwundet
- 4 Arzt Verbindung Olympias Reise
- 5 Trevoux über die Verwechslung
- 6 Arzt Friedrich s. k.⁸ Schuß
- 7 Trevoux Nachricht
- 8 Officir Meldung von Genuesern Verkleidung
- 9 Schlacht Verwandlung

Im Dezember 1999 gelang es nun Dr. Hermann Böhm, der dem inzwischen vom „stellvertretenden“ zum „wirklichen“ Direktor der Stadt- und Landesbibliothek aufgestiegenen Dr. Walter Obermaier als Leiter der Handschriftensammlung nachgefolgt ist, erneut aus dem Antiquariat Wolfdietrich Hassfurther ein Blatt der Originalhandschrift zu erwerben.⁹ Es handelt sich dabei um die Seiten 85/86, mit der 7., 8. und dem Beginn der 9. Szene aus dem 4. Akt. Zum Unterschied von dem früher erwähnten Blatt mit den Seiten 67 und 68, dessen Szenenzählung beträchtlich von der Theaterfassung abweicht und das einen in der Theaterabschrift offenbar der Zensur oder Vorzensur zum Opfer gefallenen Satz FRIEDRICHS enthielt, das somit der Forschung neue Rätsel aufgibt (siehe Anm. 4), entspricht das jetzige Blatt fast genau der Theaterfassung. Auffallender Unterschied ist eine weniger deutliche Bühnenanweisung:

-
- 8 Jürgen Hein („Übersetzen s' aus Frankreich a Stuck ...“ Johann Nestroy als übersetzender Bearbeiter“, *editio* 14 (2000), S. 72–87) möchte diese Abkürzung eventuell als „selber konzipieren“ auflösen (S. 80).
 - 9 Signatur: I. N. 223.995. Der Preis von 99.000 öS für das Blatt würde den Wert der vollständigen Handschrift, von der noch drei Viertel fehlen, auf fünf Millionen Schilling bringen.

Gemäuer An des Kastell's Ost(× seite ×)licher Seite trat er
Hervor.

Bei der folgenden Stelle (zu *Stücke 1*, 68/10 f., *Mimundus*-Ausgabe S. 92) hatte Nestroy offenbar Schwierigkeiten mit dem Metrum:

THEODOR

So dacht

Ich einstens auch (×+ jetzt seh' ich's ×) (+ doch +) anders seh ich's jetzt. Es
(× lenckt ×) (×+ kümmert +×) (+ blickt +)
Kein (× [1 *unleserliches Wort*] Wesen sich um ×) (+ ewiges Auge herab auf +)
unser Thun, es lenckt

Der Sterne Lauf das Irdische.

Erwähnenswert ist vielleicht noch, daß dort, wo die Theaterfassung in den Bühnenanweisungen JUDE hat, Nestroy in der Originalhandschrift SUPERCARGO schreibt; im gesprochenen Text verwenden Nestroys Charaktere allerdings auch das Wort *Jude*.

2. *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*

Von den Gesangstexten kann ich aber durchaus keinen in Stich erscheinen lassen, indem es die Provinzbühnen gleich als Einlagen benützen, schreibt Nestroy an den Kapellmeister Adolf Müller (*Briefe*, 62) über ein neues Stück. Aber auch Nestroy selbst hat Lieder aus anderen Stücken als Einlagen benützt, wie ein anderer Brief an Müller beweist: *Ich werde Morgen in der Leopoldstadt das Lied aus dem „Treulosen“ einlegen, welches ursprünglich für Scholz im 3. Act componiert wurde, aber ausgeblieben ist.*¹⁰

Zusätze in der Originalhandschrift des Couplets aus dem vierten Akt der glücklosen Posse *Die lieben Anverwandten*¹¹ zeigen, daß Nestroy dieses Lied in eines seiner erfolgreichsten Stücke, *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*, eingelegt hat. *Die lieben Anverwandten* waren unter dem fortwährenden Lärm des Zischens, Verhöhrens und Unterbrechens, wie *Der Humorist* genußvoll meldete, untergegangen, der Kritiker spricht aber von *einem wirklich witzigen Couplette*.¹² Auch das *Österreichische Morgenblatt* lobt inmitten der Verdammung des Stückes: *Als besonders gelungen ist das Couplet hervorzuheben, welches die spaßigen Leute in dieser sehr ernsten Zeit behandelt.*¹³ Das Lob der Kritiker mochte Nestroy veranlaßt haben, die aktuellen Verse wiederzuverwerten. Ein Teil des Publikums allerdings nahm Anstoß an der fünften Strophe des Couplets:

Wir hab'n Wahlmänner, Urwähler jetzt überall,
Nur klag' n Viele über Mangel an Männern der Wahl;
's Kann nicht seyn, große Männ'r muß's in Überfluß geb'n,

10 *Briefe*, 107. Der Brief ist nicht datiert, muß aber vor 1847 geschrieben worden sein, da Müller in diesem Jahr von den Bühnen Carls zu Direktor Pokorny überwechselte.

11 *Stücke 25/II*, 73/32–76/9 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Signatur: I. N. 36.761).

12 *Der Humorist*, 23. Mai 1848 (Jg. 12, Nr. 123), S. 510.

13 *Österreichisches Morgenblatt*, 24. Mai 1848 (Jg. 13, Nr. 70), S. 280.

wird am 16. Oktober gefeiert; mit dem Tag des hl. Jakobus (es gibt mehrere Heilige dieses Namens) war vielleicht der 1. Mai gemeint.

Durch eine weitere Zensuränderung wird den Strophen jeder genaue geographische Bezug genommen:

Hundert Dutz'nd Deputirte habn's (× aufg'hängt auf ein'n Sitz, ×) (+ ermordt,
stell'ns sich vor +)

Die Russischen Vorposten sind schon (× aum Spitz ×) (+ vor'n Thor +).

Mit dem „Spitz“ war die Landzunge am östlichen Ende der von den Donauarmen gebildeten Insel gemeint, auf der sich auch das Carltheater (das ehemalige Theater in der Leopoldstadt) befand. Da es auch nach der Einnahme der Stadt Wien im Oktober 1848 zunächst keine Zensur gab, würden diese Ringelungen auf eine spätere Verwendung deuten.

Der Bezug zum Refrain des Liedes

Auf Ehr', für die ernsthafte Zeit
Giebt's noch immer viel g'spaßige Leut'.

wird durch einen kurzen von fremder Hand eingeschobenen Monolog hergestellt, der durch die Erwähnung der Figurennamen den geplanten Einschub in *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* erweist:

Dieses Wesen da ist wirklich a g'spaßiges Wesen, und der Theodor mein Freund das is ein g'spaßiger Freund, u der Brand mein Bekannter is a g'spaßiger Bekannter, und die Alte is gar a g'spaßige Alte; merkwürdig daß es so viele g'spaßige Leut giebt bei der Zeit man's solls gar nit glauben.

Am oberen und unteren Rande sind zwei zusammenhanglose, schwer lesbare Stellen von derselben Hand:

Der {Scholz} kann sie nicht spielen
Muß noch {abgelegt} werden

Am unteren Rand der Seite mit der 4. Strophe findet sich folgender kryptischer Zusatz vom selben Schreiber:

Ob noch weiter geht ist a Frag
Aber nirgends geht ohne Plag.

Seltsamerweise ist dieser Satz ebenfalls deutlich ausgeringelt.

Den Herausgeber von *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*, W. Edgar Yates, erinnert das Lied „thematisch am ehesten an das Duett in III, 6 (*Stücke 14*, 57–59)“, und er vermutet, „daß nach III, 3 die weiteren Szenen vor der Verwandlung (u. a. der Monolog III, 5 und das Lied III, 6) gestrichen und durch diese neue Soloszene ersetzt wurden. [...] Von Brand war in der ursprünglichen Szene III, 5 die Rede, und Friederike („dieses Wesen“), „der Theodor [sein] Freund“ und „die Alte“ (Sabine) sind ja alle in III, 1–3 aufgetreten.“¹⁵

Andreas Böhn (Mannheim)

Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy

In einigen Stücken Nestroys verdichtet sich ein Zusammenhang von bestimmten Gestaltungselementen, die auch ansonsten in seinem Werk auftreten und in der Forschung in Beziehung zu Nestroyschen Weisen der Erzeugung von Komik gesetzt worden sind. In den Stücken *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*, *Zu ebener Erde und erster Stock* und *Das Haus der Temperamente* treten sowohl Geometrisierung als Strukturierung der szenischen Gestaltung und Symmetrisierung der Handlungsführung als auch Serialität als Typisierung auf der Figurenebene und Wiederholung auf der Handlungsebene in verblüffender Konzentration auf. Die damit einhergehende Tendenz zu Formalismus, Entindividualisierung und Allegorik läßt einerseits an barocke Vorbilder, andererseits aber auch an wesentlich spätere Entwicklungen des modernen Theaters denken. Sie ist also ein geeigneter Prüfstein für Versuche einer Verortung Nestroys zwischen historischen Abhängigkeiten und innovatorischer Vorläuferschaft.

Das früheste der drei Stücke, *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*, das 1834 uraufgeführt wurde, hatte mit nur fünf Aufführungen zu Lebzeiten Nestroys sehr geringen Erfolg. Dies mag auf die mißlungene Premiere zurückzuführen sein, bei der die Maschinerie weitgehend versagte.¹ *Zu ebener Erde und erster Stock* von 1835 hingegen wurde äußerst günstig aufgenommen und ist eines der erfolgreichsten Nestroy-Stücke überhaupt. Mit 134 Aufführungen zu seinen Lebzeiten gehört es zu den vier am häufigsten gespielten Stücken und ist dementsprechend bis heute in vielen Auswahlgaben enthalten. Auch *Das Haus der Temperamente* von 1837 war mit 85 Aufführungen zu Nestroys Lebzeiten eines der sehr häufig gespielten Stücke.² Man hat also Anzeichen dafür, daß die beiden letztgenannten Stücke beim zeitgenössischen Publikum durchaus komische Wirkung entfaltet haben, sonst wäre die Akzeptanz von derart als Lachtheater konzipierten Werken wohl kaum zu erklären. Inwiefern sind diese Stücke nun eigentlich komisch und unterhaltend, obwohl sie doch extreme Serialität und damit Vorhersehbarkeit der Handlung aufweisen? Und worin könnte der Unterschied zwischen dem ersten und den beiden anderen Stücken bestehen, der jenseits von bühnentechnischen Mißgeschicken die unterschiedliche Aufnahme erklären würde? Um Antworten auf diese Fragen näherzukommen, soll zunächst genauer betrachtet werden, wie sich Geometrisierung, Mechanisierung und Serialität des Bühnengeschehens im einzelnen darstellen.

Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager oder *Die Träume von Schale und Kern* ist ein *Zauberspiel in 3 Aufzügen*. Im ersten Akt werden die drei Protagonisten Weiß,

1 Vgl. *Stücke 7/II*, 301–308.

2 Aufführungszahlen nach Hein, Jürgen, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 75 f. und 81.

Schwarz und Roth eingeführt, die wenig Begeisterung dafür zeigen, ihre jeweilige Braut zu ehelichen, weil sie sich nicht damit zufriedengeben wollen, *auf des Lebens goldner Mittelstraße (Stücke 7/II, 61)* zu wandeln. Der Gnomenfürst Rubezahl versetzt sie daraufhin in einen Schlaf, in dem sie nacheinander in den drei Akten die Erfüllung ihres Strebens nach Reichtum, romanhafter Liebe und Künstlerruhm träumen. Dabei folgt auf den Genuß der süßen Schale jeweils der des bitteren Kerns, also auf die erwünschten Vorteile die zuvor übersehenen Nachteile. Es vollzieht sich also dreimal an drei Personen mit gewissen Variationen dasselbe Schicksal nach demselben Muster, das am Ende zur Bekehrung der Protagonisten zum bürgerlichen Mittelmaß führt. Die Serialität und die Regelmäßigkeit auch in der Variation werden durch einige Gestaltungsmittel unterstrichen, etwa durch die den dreien zugeordneten Farben Weiß, Schwarz und Rot, die an ihrem Äußeren aufscheinen, oder durch die synchrone oder nahezu synchrone Parallelität derselben Handlungselemente, etwa des dreifachen Selbstmords am Ende des ersten Aktes.

Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks spielt auf zweigeteilter Bühne im Erdgeschoß und im ersten Stock eines Miethauses. Die Anordnung spiegelt die soziale Hierarchie, denn im Erdgeschoß wohnen eine arme und im ersten Stock eine reiche Familie. Der Unterschied wird durch die Parallelität von Handlungselementen bis zur Identität des gleichzeitig gesprochenen Textes noch betont. Zwischen den beiden räumlich und sozial geschiedenen Sphären gibt es einen Austausch über heimliche Briefe, die jeweils Liebesbeziehungen einleiten oder voranbringen sollen. Eine erste komische Verwirrung entsteht dadurch, daß diese Briefe über Kreuz verwechselt werden. Die Handlung bringt zu ebener Erde drei Glücks- und im ersten Stock drei Unglücksfälle in Folge, die die Vermögens-, die Status- und die Raumverhältnisse gleichermaßen umkehren. Auch die Glücks- und Unglücksfälle werden in strenger Parallelität vorgeführt. Am Ende sind die, die am Anfang arm waren und unten wohnten, reich und wohnen oben, während der Reiche von oben ruiniert und zu ebener Erde eingezogen ist. Einerseits tritt also eine Umkehrung, andererseits aber auch eine Bestätigung der früheren Verhältnisse ein. Allerdings wird zwischen einem Liebespaar die Ehe geschlossen, das die soziale Grenze übergreift: Der angenommene Sohn der ursprünglich armen Familie nimmt, reich geworden, dennoch die nun verarmte Tochter des ehemals Reichen zur Frau.

Das Haus der Temperamente, so heißt es in der Regieanweisung, *spielt zu gleicher Zeit in zwei Zimmern des ersten, und in zwei Zimmern des zweiten Stockes in einem und demselben Hause (Stücke 13, 7)*, potenziert also die Zweiteilung zu einer Vierteilung der Bühne. Jedem der Zimmer ist eine andere Farbe und eines der Temperamente Cholerisch, Phlegmatisch, Melancholisch und Sanguinisch zugeordnet, das seine Bewohner, jeweils ein Vater mit Sohn und Tochter, prägt. Söhne und Töchter lieben jeweils das andersgeschlechtliche Pendant der Nachbarwohnung, doch die Väter haben ihre Töchter jeweils einem gleich temperierten Studienfreund versprochen. Die Handlung wird von zwei Bedienten vorangetrieben, die zwischen den Zimmern vermitteln. Der Kleiderputzer Hutzibutz besorgt die Liebesbriefe der heimlichen Paare, verdient damit gute Trinkgelder und zieht sich so die Mißgunst des Barbiers Schlankel zu, der als Meister der Intrige die Paare denn auch schnell beinahe auseinanderbringt und ihre Pläne, gemeinsam durchzugehen, durchkreuzt.

Selbst ohne es zu wissen Opfer einer Intrige geworden, schlägt er sich auf die Seite der Liebespaare und agiert nun gemeinsam mit Hutzibutz. Die ankommenden Studienfreunde und Bräutigame in spe werden jeder in eine falsche Wohnung geleitet, wo sie sich durch ihr gegensätzliches Temperament schnell unbeliebt machen. Die Söhne werden durch passende inszenierte Geschehnisse den Vätern aus der jeweiligen Nachbarwohnung im günstigsten Licht präsentiert und sympathisch gemacht, so daß die Väter schließlich in die Heirat einwilligen, durch die in allen vier Fällen eine komplementäre Mischung der Temperamente eintritt. Das ganze Stück hindurch vollziehen sich dieselben Handlungsmomente vierfach, nacheinander oder zugleich, häufig mit ganz oder nahezu identischem Text.

Das Haus der Temperamente bietet die höchste Steigerung der Prinzipien Geometrisierung und Serialität. Geometrisiert ist schon die Ausgangslage, die die gleiche Personenkonstellation Vater–Tochter–Sohn punktsymmetrisch in alle vier Quadranten des Bühnenraums setzt. Ordnet man den Temperamenten nach traditioneller Lehre Merkmale zu, so ergeben sich an den horizontalen, vertikalen und diagonalen Achsen der Bühnenanordnung ausgerichtete Oppositionen und Äquivalenzen. Auf der unteren Ebene sind dem Melancholischen Feuchtigkeit und Kälte zugeordnet, dem Sanguinischen Feuchtigkeit und Wärme; auf der oberen Ebene dem Cholерischen Trockenheit und Wärme und dem Phlegmatischen Trockenheit und Kälte. Die horizontal verlaufende Grenze trennt also Feuchtigkeit und Trockenheit, die vertikale Wärme und Kälte; die nebeneinander und die auf den Diagonalen liegenden Quadranten haben jeweils ein Merkmal gemeinsam. Die eingangs bestehenden Liebesbeziehungen sind nicht nur hinsichtlich der Temperamentenmischung komplementär, sondern auch zueinander: Der cholерische Sohn liebt die phlegmatische Tochter, der phlegmatische Sohn die cholерische Tochter (und vice versa). Diese Beziehungen sind wiederum achsensymmetrisch zu denen in den unteren Quadranten: Der melancholische Sohn und die sanguinische Tochter lieben sich, der sanguinische Sohn und die melancholische Tochter ebenfalls.

Die Handlung bringt Veränderungen, wahrt aber streng die Symmetrie. Schlankel intrigiert zunächst gegen alle vier Liebesbeziehungen in ähnlicher Weise. Die von den Vätern als Bräutigame bestimmten Studienfreunde würden in jeden Quadranten eine neue Figur einführen. Sie werden in den daneben liegenden Quadranten geleitet und erregen dort alle gleichermaßen Unwillen. Die Söhne werden beim korrespondierenden Vater des Nebenquadranten durch ähnliche Inszenierungen als akzeptable Schwiegersöhne aufgebaut. Die Heiraten stellen die anfangs bestehenden Symmetrieverhältnisse zwischen den ‚wohltemperierten‘ Liebesbeziehungen wieder her. Was sich im Gesamtbild der szenischen Gestaltung als Geometrisierung, als Herstellung von Symmetrien im Raum darstellt, erscheint in der zeitlichen Folge der Handlung als Serialität. Jedes Handlungsmoment folgt mit Variationen viermal hintereinander, manchmal auch zugleich, und zuweilen ist die Variation bis zur Identität von Aktion und Text reduziert.

Eine so hochgradige Standardisierung und Automatisierung der Handlung, die sich immer an vorgegebenen formalen Schemata orientiert, scheint für eine mechanistische und fatalistische Weltsicht zu sprechen, wie sie auch im Text explizit von Hutzibutz am Beispiel des Schreibens von Liebesbriefen reflektiert wird:

Liebesbriefe zu schreiben, das könnt überhaupt ganz abkommen, und ein Lithograf machet da ein prächtiges Gschäft dabei. Man brauchet ja nur vier Formular, eins mit einer Liebeserklärung, eins mit einer Eifersucht, eins mit einer Versöhnung und Bestellung, und eins mit einen gänzlichen Bruch. Wenn man das so drucker zu kaufen krieget, als wie die Tratta Wechseln, so brauchet man nur immer Nahmen und ·Datum· auszufüllen, und die verliebte Welt wär versorgt auf ewige Zeiten. (*Stücke 13, 65*)

Die Typisierung der Figuren und der Handlungselemente läßt das ganze Stück als Allegorie auf die rechte Mischung der Charaktereigenschaften erscheinen, ebenso wie *Zu ebener Erde und erster Stock* als Lehrstück über *die Launen des Glückes*, wie es im Untertitel heißt, genauer die Unbeständigkeit und Wandelbarkeit von Reichtum und gesellschaftlichem Status gelten kann, und *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* als Exemplifizierung der Sprichworte, daß jedes Ding zwei Seiten hat, der Schuster bei seinem Leisten bleiben soll und man am besten den goldenen Mittelweg wählt. Das klingt nach älteren, vor-klassischen und -romantischen Theaterformen, die mit Nestroy in Verbindung zu bringen ja nichts Neues ist,³ aber auch sehr nach Didaktik und Moralismus – eine Charakterisierung, die die Stücke sicher nicht vollständig erfaßt. Daher zurück zur Ausgangsfrage: Worin liegt hier eigentlich die spezifische Komik?

Die zeitgenössischen Rezensionen geben erste Hinweise. So wurde an *Zu ebener Erde und erster Stock* gelobt, daß der *Kontrast von Glanz und Elend*⁴ wirksam herausgehoben worden sei, und an *Das Haus der Temperamente*, daß die *vier Temperamente in steter Wechselwirkung, in den naturwahrsten Contrasten, immer handelnd, immer arbeitend, jede Monotonie vermeidend* dargestellt worden seien.⁵ In einer anderen Rezension zum *Haus der Temperamente* heißt es: *Die einzelnen Temperamente sind reich an wahrhaft originellen und psychologischen Nuancen, und die Kontraste eben so lebenswahr als wirksam hervorgehoben.*⁶ Und in einer dritten: *Die vier Temperamente [...] sind in allen Nuancierungen mit solcher Schärfe und Bestimmtheit gehalten, und bilden in ihren gegenseitigen Reflexen so wohlthuende Contraste, daß schon deßhalb das Stück die Meisterschaft des Verfassers im vollen Sinne beurkundet.*⁷ Auch in weiteren Besprechungen ist immer wieder von *den grellen Contrasten der Temperamente*⁸ und davon die Rede, das Stück sei *ein durch den Contrast wirksames*.⁹ Es wird zu bedenken gegeben, daß man *mit scharfem Blicke den Bewegungen der sechzehn excentrischen Köpfe folgen [muß], um die*

3 Vgl. etwa Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 221.

4 Zitiert nach Hein, Jürgen, Nachwort, in: Nestroy, Johann: *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes. Lokalposse mit Gesang in drei Aufzügen*, hg. v. Jürgen Hein (RUB 3109), Stuttgart 1978, S. 139–151 (hier S. 149).

5 *Theaterzeitung*, 18. November 1837 (Nr. 239). Zitiert nach *Stücke 13*, 200.

6 ch l—, *Der Humorist*, 20. November 1837. Zitiert nach *Stücke 13*, 206.

7 *Der Wanderer*, 20. November 1837. Zitiert nach *Stücke 13*, 207 f.

8 *Der Telegraph*, 20. November 1837. Zitiert nach *Stücke 13*, 209.

9 Tuvora, *Der Sammler*, 23. November 1837. Zitiert nach *Stücke 13*, 217; Hervorhebung getilgt.

*Variationen sämtlicher komischen Contraste klar aufzunehmen und eines erlustigenden Totaleindruckes froh zu werden,*¹⁰ was bei der labyrinthischen Handlungsführung nicht immer leicht falle. Einen der Rezensenten hat der Zentralbegriff des ‚Kontrasts‘ sogar dazu geführt, eine geviertheilte Recension in der Rolle eines Cholerikers, eines Phlegmatikers usw. zu schreiben.¹¹

Kontrast meint in den Rezensionen zu *Das Haus der Temperamente* durchgehend den Kontrast zwischen den Temperamenten, also zwischen den schematisierten Verhaltensweisen der Figuren auf der Bühne. Die Serialität der Handlung läßt diese Unterschiede gerade besonders deutlich hervortreten, vor der Einheitlichkeit dieser Folie heben sie sich umso prägnanter ab. Die Komik würde demnach im Zusammenspiel von Übereinstimmung auf der Ebene der seriellen Wiederholungen und der geometrischen Muster und Kontrast auf der Ebene der konkreten Ausführung und der einzelnen Figuren liegen, oder, wenn es erlaubt ist, die Dinge so zuzuspitzen, im Kontrast zwischen dem Immergleichen im Allgemeinen und der Unterschiedlichkeit im Besonderen. Dabei ist zu beachten, daß das Konkrete und Besondere letztlich auf einen formalen Effekt reduziert wird, auf die notwendige Variation eines durchgängigen Musters. Allerdings hat die Typisierung der Temperamente auch eine satirische Dimension, da sie ja reale menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen aufgreift und karikiert. Doch selbst diese betrifft nicht die spezifischen sozialen Verhältnisse der Zeit, sondern ist eben an dem anthropologischen Modell der Temperamentenlehre orientiert. Als Behebung der Mißstände wird denn auch am Ende des Stücks die Mischung der Temperamente empfohlen, die zugleich das Ergebnis der Handlung ist.

In *Zu ebener Erde und erster Stock* scheinen historisch faßbare soziale Gegensätze eine größere Rolle zu spielen, doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß auch hier nicht die sozialen Bedingungen und Folgen des Gegensatzes von Arm und Reich, sondern die Wandelbarkeit und Abhängigkeit der Verhältnisse von ‚Fortuna‘ im Zentrum stehen. Die mythologische Glücksgöttin liefert ein Modell, das nicht sozialen und historischen, sondern anthropologischen Charakter hat. Der Unterschied zwischen Arm und Reich wird als konkreter teils umgekehrt, teils durch die Heirat aufgehoben, als allgemeiner aber bestätigt. Das grenzüberschreitende Moment der Heirat wird durch die sich im Stück vollziehende Verkehrung der Verhältnisse deutlich entschärft. Da dem Mann die entscheidende, gesellschaftlich beachtete und relevante Aktivität zugeordnet ist, wäre die Eroberung der reichen Tochter durch den armen Sohn zugleich tendenziell eine usurpatorische Aneignung von Reichtum gewesen, die Erwählung der nun armen Tochter durch den nun reichen Sohn birgt dagegen wesentlich weniger sozialen Sprengstoff.

Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager entfaltet zwar in den drei Akten drei gesellschaftliche Felder, doch nur um in jedem dasselbe Verhältnis von süßer Frucht und bitterem Kern, von erwünschten Vorteilen und unvermeidlichen Nachteilen vorzuführen. Die Zauberspielelemente machen hier nur einen geringen Unterschied, sie betonen vielmehr das Fehlen von Psychologie und realen, historisch konkreten sozialen Verhältnissen als Bedingungen des Geschehens, das schon in den anderen

10 *Der Telegraph*, 29. Januar 1838. Zitiert nach *Stücke* 13, 220.

11 Heinrich Adami, *Theaterzeitung*, 20. November 1837; siehe *Stücke* 13, 210–214.

beiden Stücken zu bemerken war. Hingegen ist die Serialität stärker akzentuiert, da das Traumgeschehen in den drei Akten drei voneinander unabhängige Handlungsverläufe vorführt, die nur durch die Rahmenhandlung verklammert werden. In den beiden späteren Stücken wird eine Handlungsfolge von Beginn bis zum Ende des Spiels entwickelt, die sich in *Zu ebener Erde und erster Stock* in zwei und in *Das Haus der Temperamente* in vier Varianten aufgliedert. *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* jedoch zeigt in jedem Traum eine Handlungsfolge in drei Varianten, um beim nächsten Traum auf einem anderen Feld gewissermaßen wieder von vorne zu beginnen. Zusätzlich sind die drei Traumhandlungen untereinander analog. Dieser Homologie steht kein vergleichbar gewichtiger Kontrast zwischen den drei Protagonisten gegenüber, der sich durch alle Episoden hindurchziehen würde. Das Verhältnis von Strukturidentität und Elementendiversität ist zugunsten ersterer verschoben. Hierin könnte der Grund für den geringeren Bühnenerfolg und die etwas abfällige Beurteilung mancher Literaturwissenschaftler liegen. Mautner etwa spricht von einer „schwachen, aber interessanten Posse“,¹² Sengle von „einer allzu kleinteiligen, allzu skizzenhaften Handlung“.¹³

Typisierung der Figuren, Geometrisierung der Figurenkonstellation und der Raumverhältnisse, Serialisierung der Handlung, all dies unterstützt eine Tendenz zur Allegorik, zur Sinnbildlichkeit nicht nur einzelner Details, sondern des gesamten Dramas, deren wirkungsästhetisches Pendant die kontrastreiche Ausgestaltung im einzelnen ist. Darin ist ein Rückbezug auf die barocke Tradition und die Witzkultur des Rokoko zu sehen, der auch die satirische Tendenz gegen menschliche Schwächen einschließt. Eine formale Ähnlichkeit mit dem modernen Theater des 20. Jahrhunderts ist nicht verwunderlich, da dieses ja ebenfalls hinter den Realismus und klassisch-romantische Modelle auf ältere Theaterformen zurückgegriffen hat. Alleine deswegen müßte man hier noch keine Vorläuferschaft Nestroys sehen. Worin Nestroy allerdings die Moderne vorwegnimmt, das ist seine Frontstellung sowohl gegen die klassisch-romantischen Modelle als auch gegen die des sogenannten ‚poetischen Realismus‘. Deren Organizismus wird durch die forcierte Mechanik ad absurdum geführt, die Individualität der Figuren wird ebenso negiert wie Wahrscheinlichkeit, innere Logik und Geschlossenheit der Handlung. Insofern haben die beschriebenen formalen Charakteristika im 19. Jahrhundert eine wesentlich andere Formsemantik als im Barock. Sie stellen eher eine Verweigerung von Sinnkonzepten als deren Bestätigung dar.

Das zeigt sich insbesondere im Verhältnis zu zeitgenössischen Theorien des Komischen, für die stellvertretend Hegel angeführt sei. Seine Verengung des Komischen auf ein ruhiges Schweben über den eigenen Gegensätzen schlägt die Brücke zwischen dem Humorbegriff der klassisch-romantischen Epoche, wie ihn etwa Jean Paul faßt, und dem des ‚poetischen Realismus‘:

Zum Komischen [...] gehört überhaupt die unendliche Wohlgenutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht

12 Mautner, Franz H., *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 189.

13 Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit*, Bd. 3 (wie Anm. 3), S. 232.

etwa bitter und unglücklich darin zu sein, die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann.¹⁴

Dem entgegen greift die Komik bei Nestroy gerade die Selbstgewißheit der Subjektivität durch die Mechanisierung an, die aus Geometrisierung und Serialität resultiert. Dies führt jedoch nicht zu einer reinen Verlachkomik, wie etwa nach der Komiktheorie von Bergson zu schließen wäre.¹⁵ Als Verlachkomik ist jeweils nur eine Ebene des Bühnengeschehens zu beschreiben, etwa wenn im *Haus der Temperamente* die von den Vätern bestimmten Bräutigame in die falschen Wohnungen geleitet werden und dort durch ihr gegensätzliches Temperament in Konflikt mit dem jeweiligen Familienvater geraten, der die Verwechslung infolge der langen Trennung von dem Jugendfreund nicht erkennt. Die geometrisierte Verwechslung der Wohnungen über Kreuz durchkreuzt die Intentionen der Genannten und setzt sie dem Verlachen durch die Zuschauer aus. Doch das Zuschauerlachen kann nicht im Sinne Bergsons insgesamt als Widerspruch des Lebens gegen eine mechanistische Erstarrungstendenz verstanden werden, denn auch die Strategien, die zur positiven Lösung am Ende des Stücks, der ausgewogenen Mischung der Temperamente, führen, unterliegen den Prinzipien der Mechanik. Analoges gilt für den zufallsgenerierten Wechsel von Armut und Reichtum in *Zu ebener Erde und erster Stock* und das immer wieder gleiche Verhältnis von angestrebten Vorteilen und verderblichen Nachteilen in *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*. Es gibt ein Einverständnis im Verlachen der fehlgeleiteten Bräutigame in spe zwischen dem Publikum und der von Nestroy selbst gespielten Zentralfigur des Schlankel, der die Verwechslung ja bewirkt hat, aber auf einer Ebene darüber gibt es ein Lachen über die Mechanik des Geschehens insgesamt, die das Publikum einbegreift und es von einem reinen Beobachter zu einem Teilnehmenden macht.

Dominant ist also nicht die Verlachkomik, sondern das, was man üblicherweise groteske Komik nennt. Doch ebenso wie die mechanistische Gestaltung bei Nestroy sich nicht adäquat mit Bergsons Komiktheorie erklären läßt, so wird seine Behandlung des Grotesken auch durch Bachtins Konzeption des Karnevalesken und der Dialogizität nicht vollständig erfaßt.¹⁶ Denn alle drei Stücke basieren auf stabilisierenden Ausgleichsmodellen, und sie bestätigen diese Modelle in jeder Hinsicht. *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* bekräftigt ein Weltmodell, nach dem extremer Erfolg durch extremen Mißerfolg ausbalanciert wird, so daß man besser die Extreme insgesamt meidet und sich in der Mitte bewegt; *Zu ebener Erde und erster Stock* führt das ausgleichende Wirken Fortunas mittels des Zufalls vor; und *Das Haus der Temperamente* beruht auf der Entgegensetzung der Temperamente und propagiert deren sinnvolle Mischung. In den letzten beiden Stücken ist das Groteske sicher

14 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III (TWA Bd. XV), Frankfurt a. M. 1970, S. 528. Die Argumentation Hegels findet sich bei Nestroy-Kritikern wie Friedrich Theodor Vischer wieder.

15 Siehe Bergson, Henri, *Le rire*, Paris 1940 (zuerst 1900); dt.: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich 1972.

16 Siehe v. a. Bachtin, Michail, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969.

stärker ausgeprägt, was ein weiterer Grund für ihren größeren Erfolg sein mag. Hier werden vor allem durch die komischen Zentralfiguren in grotesker Weise Grenzen überschritten bzw. Grenzüberschreitungen durch andere in die Wege geleitet. Die Kontraste sowohl zwischen Arm und Reich als auch zwischen den Temperamenten sind zweifellos eine Reduktion auf Körperlich-Elementares, wie sie für das Groteske typisch ist. Doch in beiden Fällen führt die Mechanik des Wechsels und des Ausgleichs letztlich eher zum Modell eines integralen als zu dem eines exzentrischen Körpers, wie er zumindest nach Bachtins Konzeption das Groteske charakterisiert.

Nestroys Komik der Geometrisierung und Serialität in den untersuchten Stücken verbindet in komplexer Weise Elemente der Verlachkomik und der grotesken Komik, ohne sich auf eines der Modelle reduzieren zu lassen.¹⁷ Verlachkomik richtet sich an vielen Stellen gegen einzelne Figuren, die perspektivisch auf Typen menschlichen Verhaltens oder auf soziale Gruppen und Klassen bezogen werden können, was eine satirische Dimension eröffnet. Die Verlachkomik ist aber derart gleichmäßig verteilt, daß sich keine klare, sozial oder politisch bestimmte Tendenz erkennen läßt. Groteske Züge entfaltet die Unterworfenheit aller unter die ablaufende Mechanik, in die sich das Publikum durchaus einbezogen fühlen kann. Deren Abgründigkeit wird jedoch durch die sich ebenfalls in der Mechanik manifestierenden und durchsetzenden harmonistischen Ausgleichsmodelle gemildert. Die Verschränkung gegenläufiger Tendenzen betrifft auch das Verhältnis zu barocker Vor- und moderner Nachgeschichte. Das aktualisierte Fortuna-Konzept in *Zu ebener Erde und erster Stock* etwa ersetzt das handelnde Schicksal durch das alles bestimmende Geld. Diese moderne zeit- und gesellschaftsbezogene Sicht der Dinge wird aber andererseits dadurch entschärft, als die Verhältnisse dem ständigen zufälligen Wandel unterworfen und damit als letztlich unveränderbar präsentiert werden. Das barocke ‚Glück‘ wird metonymisch zum modernen ‚Geld‘, aber dieses ist dann doch wieder wie die Kugel, auf der Fortuna steht, sowohl instabil als auch nicht steuerbar: *‚Glück bleibt halt stets kugelrund (SW VI, 138).*

17 Vgl. zu den beiden hier nur kurz umrissenen Typen von Komik auch die Unterscheidung zwischen ‚Komik der Herabsetzung‘ und ‚Komik der Heraufsetzung‘ bei Greiner, Bernhard, *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992, bes. S. 97–114, und die sich auf S. 115–125 anschließenden Überlegungen zur „komischen Ambiguität“. Vorgeprägt finden sich diese Konzepte Greiners schon in den Beiträgen von Jauß, Stierle und Warning in *Das Komische*, hg. v. Wolfgang Preissendanz und Rainer Warning (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), München 1976.

Julia Danielczyk und Edda Fuhrich

Wiedergefundener Nestroy-Brief in den Marischka-Beständen

In Fortsetzung der in früheren Nummern der *Nestroyana* mitgeteilten Funde sei hier ein Brief vorgestellt, der sich – wie einige andere Nestroy-Autographen¹ – in den Beständen von Hubert Marischka befindet.

Bei dem Autographen handelt es sich um einen Brief Johann Nestroys an Franz Treumann und Ernst Ritter von Stainhauser vom 31. Juli 1856 (schwarze Tinte, Maße: 35 x 23,5 cm, 2 Blätter, 2 Seiten Text), in dem er die *unwiderrufliche* Auflösung der Beziehung zu Fräulein Karoline Köfer und die daraus resultierenden Bedingungen bekanntgibt. Nestroy ersucht die beiden Herren, dies Fräulein Köfer mitzuteilen.

Der Brief wurde von Fritz Brukner in dem Band *Gesammelte Briefe und Revolutionsdokumente* unter der Nummer 30 herausgegeben.² Seitdem galt die Originalhandschrift als verschollen, konnte daher nicht in der neuen Historisch-kritischen Ausgabe als Vorlage abgedruckt werden, so daß Walter Obermaier nur auf den Inhalt verweisen konnte.³ Die erste Sichtung des Nachlasses von Hubert Marischka brachte den Originalautographen zutage.

Diese Handschrift trug bisher weder Institutsstampiglie noch Signatur. Da die Autographen im Österreichischen Theatermuseum einer Numerus-currens-Ord-

-
- 1 *Der Färber und sein Zwillingsbruder*, Autograph, schwarze Tinte auf lindgrünem Papier, 36,5 x 22,5 cm, 1 Blatt (= 2 Seiten Text). Österreichisches Theatermuseum, VG 344 Mar [Ein Bericht über diese Handschrift wird in einem späteren Heft der *Nestroyana* erscheinen.]
Brief an Ernst Stainhauser, Autograph, Bleistift, 19,5 x 25 cm, 1 Bl. (1 Seite Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 35.100 Mar [= *Briefe* (HKA), S. 237 (Nr. 192)].
Brief an Ernst Stainhauser, 24. Jänner 1847, Autograph, schwarze Tinte, 19,5 x 25 cm, 1 Blatt (1 Seite Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 35.101 Mar [= *Briefe*, S. 69 (Nr. 37)].
Brief an Caroline Köfer, 12. März 1855, Autograph, Bleistift, 27 x 21,5 cm, 4 Bl. (= 8 Seiten Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 35.103 Mar [= *Briefe*, S. 114–117 (Nr. 80)].
Brief an Ernst Stainhauser, 28. Juli 1856, Autograph, schwarze Tinte, 22 x 13,5 cm, 1 Blatt (1 Seite Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 38.627 Mar [= *Briefe*, S. 142 f. (Nr. 107)].
Brief an Ritter von Schweitzer, 1. November 1860, Faksimile, 30,5 x 24 cm, 2 Bl. (1 Seite Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 38.626 [= *Briefe*, S. 198 f. (Nr. 164)].
Brief an unbekannt, 26. Jänner 1862, Autograph, schwarze Tinte, 22,5 x 28,5 cm (aufgeschlagen), 2 Bl. (= 4 Seiten Text). Österreichisches Theatermuseum, AM 36.628 Mar [= *Briefe*, S. 230 (Nr. 182)].
 - 2 *Johann Nestroys Gesammelte Briefe (1831–1862). Nestroy und seine Bühne im Jahre 1848*, hg. von Fritz Brukner, Wien 1938, S. 54 f.
 - 3 *Briefe* (HKA), S. 142.

nung unterliegen, erhielt er nunmehr folgende Inventarnummer: AM 56 644/1-2 Mar.⁴

Der Sänger, Regisseur und Theaterdirektor Hubert Marischka (1882–1959) war für seine überaus wertvolle und umfangreiche Sammlung an Antiquitäten, Büchern und Autographen – hier vor allem aus dem Bereich der Viennensia – bekannt. Eine große Anzahl von Listen über Versteigerungen auch auf dem internationalen Kunstmarkt sowie Rechnungen über Ankäufe belegen diese Sammelleidenschaft.

Es ist wie ein merkwürdiger Wink des Schicksals, daß beide Künstler eng mit dem Theater an der Wien verbunden waren, Johann Nestroy als Schauspieler und Dramatiker von 1832 bis 1845 und Hubert Marischka als Direktor von 1923 bis 1935.

Es folgt die Abbildung der Originalhandschrift sowie eine neue Transkription, die die von Brukner angestrebte grammatikalische Standardisierung wieder aufhebt und kleine Transkriptionsfehler bereinigt. Zwischen deutscher und lateinischer Schrift wird im folgenden nicht unterschieden.

4 Das Kürzel „Mar“ bezeichnet die Provenienz aus dem Nachlaß von Hubert Marischka.

Dem die Frau F. Trauman, in E. K. v. Hainhausen.

Ein bester Gewinn wird nur durch Unterzucht
 unter jenen Stoffen erzielt, in Folge der ge-
 fahrten Anzucht der zu Tüchlein Körper
 zu bringen, und ist nach folgende Mittelstellung
 zu machen.

Das Gewand, welches in unserer Zeit
 allgemein beliebt ist, in E. K. v. Hainhausen sind
 ungewöhnlich, sind nicht nur schön, sondern
 zugleich wie ein Tüchlein Caroline Körper
 bei hundert unserer Zeitgenossen sind
 unvollständig, und Tüchlein C. Körper
 die sich als vollkommen für die
 als ein jedes mein Willen wird, für in
 ungewöhnliche Anzucht zu geben
 so nach Tüchlein Caroline Körper

1^{tes} Fünftausend Stück in la. M. v. Hainhausen,
 für denjenigen, der die Frau F. Trauman
 unsern Gewinn und Gewinn zu bringen
 sollen.

2^{tes} Fünftausend Stück Caroline Körper sind wie schon
 sehr demselben bekannt, wie in fünf Jahren
 München, welches nicht nur sehr in
 2016 la. M. v. Hainhausen sind in
 für denjenigen, der die Frau F. Trauman
 unsern Gewinn und Gewinn zu bringen
 sollen.

An die Herrn F. Treumann, u. E. R. v. Stainhauser.

Die beyden Herrn werden von dem Unterzeichneten freundlichst ersucht, in Folge der gehabten Rücksprache, sich zu Fräulein Köfer zu begeben, und ihr nachstehende Mittheilung zu machen.

Aus Gründen, welche ich in meinen beyden letzten Briefen an Hr. v. Stainhauser theils angedeutet, theils erörtert habe, ist die zwischen mir und Fräulein Caroline Köfer bestandene nähere Beziehung unwiderrufflich aufgelöst, und Fräulein C. Köfer kann sich als vollkommen frey betrachten.

Da es jedoch mein Wille nicht ist, sie in augenblikliche Verlegenheit zu setzen so erhält Fräulein Caroline Köfer

1^{mo} Fünf-Hundert Gulden Cv. Mze. ausbezahlt, hat dagegen jedoch Herrn F. Treumann meine Briefe und Portrait zurückzustellen.

2^{tens} Erhält Frl. Caroline Köfer heute am letzten July denselben Betrag, wie in früheren Monaten, nemlich Achtzig Drey Gulden 20 X Cv. Mze. Für künftighin hat dieser Monatgehaltbezug selbstverständlich aufzuhören. –

3^{tens} erhält Fräulein Caroline Köfer den ersten halben Jahreszins für die am Laurenzer-Berg aufgenommene Wohnung, pr Hundert Fünfzig Gulden Cv. Mze. Fräulein Caroline Köfer mag deßhalb diese Wohnung kündigen, oder beybehalten ganz nach eigenem Ermessen, da die Zahlung meinerseits selbstverständlich aufhört.

Ferners erhält Fräulein Caroline Köfer am Schluße dieses Jahres, nemlich am 31st Dezember 856, noch Drey-Hundert Gulden, dieses jedoch nur unter den ihr von Herrn F. Treumann mündlich kundzugebenden Bedingungen, werden diese Bedingungen in irgend einer Weise verletzt, so würde auch die Zahlung benannter Dreyhundert Gulden hinwegfallen.

Das Portrait der Frl. C. Köfer, würde ich ihr alsogleich zurückstellen, allein es befindet sich in Verwahrung des Herrn Grois welcher gegenwärtig nicht in Wien ist, steht jedoch nach seiner Zurückkunft alsogleich zur Rückgabe bereit. Die Briefe habe ich, wie Frl. C. Köfer wohl weiß jederzeit sogleich vernichtet.

Soweit ist weiter nichts mehr zu erwähnen.

Wien den 31st July 856.

J. Nestroy

Rainer Theobald

**„Bei dem Abschluß mit hervorragenden Talenten ...“
Ein unbekannter Brief des Direktors Nestroy**

Vor einigen Jahren habe ich darauf hingewiesen, daß manche vergessenen und verschollenen Briefe Johann Nestroys in Katalogen von Ausstellungen, Sammlungen und Antiquariaten ‚verborgen‘ sind¹ und unbemerkt bleiben, weil derartige Auflistungen nur von wenigen Spezialisten ganz durchgesehen werden und dies in aller Regel auch nur bei ihrem ersten Erscheinen geschieht – dann nie wieder. Wenig später ‚versteckte‘ ich selbst einen Nestroy-Brief in einem solchen Katalog,² und auch dieses Verzeichnis wurde, wie ich aus verschiedenen Indizien ersehen konnte, nur von sehr wenigen gelesen. Da von den Herausgebern der HKA inzwischen die dankenswerte Absicht verlautet, den *Briefe*-Band in einer vermehrten Neuauflage herauszubringen, scheint es angebracht, jenen bisher unbekanntem Brief Nestroys, der sich in meiner theaterhistorischen Sammlung befindet, im Forum der *Nestroyana* vorzustellen, um möglichst vielen Experten Gelegenheit zu geben, zur Klärung seines Inhalts beizutragen, bevor er in der Briefedition der HKA Aufnahme findet.

Der Diktatbrief, mit „J. Nestroy“ eigenhändig unterzeichnet, stammt aus dem zweiten Jahr von Nestroys Direktion des Carltheaters und ist an einen Schauspieler gerichtet, der sich um ein Engagement beworben hat:

Hochgeehrter Herr!

Bei dem Abschluß mit hervorragenden Talenten halte ich es für Pflicht, nicht allein mein Interesse, sondern auch das Interesse der zu engagierenden Künstler einer reiflichen Erwägung zu unterziehen, ob auch ich den Ansprüchen einer mit Recht zu verlangenden entsprechenden Beschäftigung zu genügen im Stande bin.

Diese Frage muß ich aber, unter den jetzigen Verhältnissen meiner Bühne, Ihnen gegenüber entschieden mit nein beantworten. Für Sie müßte mein Repertoire eine ganz neue Richtung einschlagen, und schon der Versuch hiezu würde mit großen Opfern verbunden sein. Andererseits halte ich es für eine Gewissenssache Sie einem Kunstinstitute zu entziehen, wo Ihnen so vielseitige Gelegenheit geboten wird, Ihr schönes Talent zur Geltung zu bringen, ohne Ihnen einen Ersatz hiefür bieten zu können. Dies Alles veranlaßt mich, den zwischen uns besprochenen Abschluß eines Engagements für so lange zu sistieren, bis eine wesentliche Aenderung in meinem Personalstande mir Gelegenheit geben wird, Sie würdig zu placieren.

1 ‚Versteckte Nestroy-Briefe‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 97–99.

2 ‚Raimund, Nestroy und Carl in der Theatersammlung Rainer Theobald‘, *Nestroyana* 17 (1997), S. 50–65 (S. 56).

Nehmen Sie die Versicherung daß ich in einem solchen Falle, die jetzt abgebrochenen Unterhandlungen unverzüglich wieder anknüpfen und zu einem, für beide Theile wünschenswerthen Abschluß bringen werde.

Hochachtungsvoll
ergebenst
J. Nestroy

Wien 26/10 56

Weder die bisher bekannten Briefe Nestroys, noch die Gastspiele oder Neu-Engagements am Carltheater in diesem Zeitraum bieten eine sichere Handhabe zur Identifizierung des Adressaten. Am 10. Oktober 1857 starb Wenzel Scholz nach längerer Krankheit, und Nestroy hatte sicherlich schon im Herbst 1856 Anlaß, sich vorsichtig nach einem Ersatz für den immer häufiger ausfallenden Star seiner Bühne umzusehen. Unter den Gästen der Spielzeit 1855/56 war Philipp Grobecker, der ausgezeichnete Komiker des Wallner-Theaters aus Berlin – und er wurde nach Scholz' Tod sogleich von Nestroy engagiert. Es ist also hier tatsächlich nach einer *wesentlichen Änderung des Personalstandes* das Engagement erfolgt. Andererseits paßte Grobecker vollkommen in Nestroys Possenensemble; eine *neue Richtung* des Repertoires wurde nicht erforderlich. Auch weisen Formulierungen des Briefes auf andere Möglichkeiten hin: Nestroy bezieht sich nicht *expressis verbis* auf einen vorhergegangenen bestimmten Brief des Adressaten, wie dies üblich war und ist; er spricht nur von einem *zwischen uns besprochenen Abschluß eines Engagements* und *von jetzt abgebrochenen Unterhandlungen*. Wenn es nicht einen regen Austausch von Briefen gegeben hat – und dagegen sprechen die prinzipiellen Eröffnungen Nestroys zum Rollenfach des Bewerbers – so müssen mündliche Unterredungen stattgefunden haben, entweder bei einem Gastspiel des Künstlers am Carltheater oder aufgrund seines dauernden Wohnsitzes in Wien. Gegen ein Gastspiel auf Engagement scheint zunächst zu sprechen, daß dieses doch wohl über die Eignung des Künstlers für Nestroys Repertoire entschieden hätte – was Nestroy aber hier in Frage stellt. Andererseits muß Nestroy den Bewerber und sein *hervorragendes* und *schönes Talent* kennen und schätzen. Er scheint dem Adressaten mit spürbarem Respekt zu begegnen und sich grundsätzlich an einem Engagement interessiert zu zeigen. Es deutet also einiges darauf hin, daß es sich um einen vielseitigen Charakterdarsteller handelt, der in Wien ansässig ist; vielleicht sogar ein Mitglied des Burgtheaters. Sehen wir uns die Gastspiele am Carltheater in den Spielzeiten 1855/56 und 1856/57 an, so begegnen uns in der ersten Saison die von Nestroy nicht engagierten Burgschauspieler Bernhard Baumeister, Joseph Wagner, Jakob Lußberger, Emil Franz, Adolf Landvogt und Heinrich Jürgen sowie als auswärtige Gäste Heinrich Marr und Philipp Grobecker. Die zweite Spielzeit brachte einige Neu-Engagements, die jedoch vor Abfassung des hier zitierten Briefes erfolgten; nicht auf Engagement gastierten die Burgschauspieler Carl Lucas, Adolf Herzfeld, Adolf Sonnenthal, Friedrich Beckmann und Heinrich Anschütz; von auswärts kamen Schmidts, Bogumil Dawison, August Weirauch und Friedrich Devrient. Die meisten von ihnen traten in Stücken auf, die nicht dem Possenrepertoire angehörten, darunter die Shakespeare-Dramen *Hamlet*, *Der Kaufmann von Venedig* und *Richard der Dritte*. Es konnten also tatsächlich Künstler am Carltheater gastieren, deren Engagement *eine ganz neue Richtung* im Spielplan verursacht hätte. Marr, Dawison und Devrient waren

Charakterspieler, keine Komiker, und konnten Anspruch darauf erheben, als *hervorragende Talente* mit der angemessenen Hochachtung behandelt zu werden. Dawison und Devrient blieben jedoch in ihrem heimatlichen Engagement; nur Heinrich Marr war mit seiner Stellung in Weimar unzufrieden: er suchte neue Beschäftigung und fand sie 1858 am Hamburger Stadttheater. Aber wäre ein Engagement am Carltheater ein Ersatz für seine Stellung als artistischer Direktor in Weimar oder als Oberregisseur in Hamburg gewesen? Beide Stellen waren am Carltheater bereits besetzt, und so scheidet von Nestroys Gästen auch er vermutlich als Adressat des Briefes aus. Dasselbe gilt für die übrigen genannten Künstler: entweder sind sie Possenkomiker wie Weirauch und erfordern daher keine *ganz neue Richtung*, oder ihre bevorzugte Stellung an führenden Theatern spricht gegen ein Engagementgesuch beim Carltheater. Bleiben die Gäste anderer Wiener Bühnen und die in Wien ansässigen Schauspieler übrig; doch ihre große Zahl läßt keinen konkreten Verdacht zu. Auch daß der unablässig gastierende Wilhelm Kunst trotz seines künstlerischen und sozialen Abstiegs noch immer Publikum anziehen vermochte und sich um Engagement in Wien bemühte (er trat 1857 zum letzten Mal in Wien auf), weist nur auf eine von vielen Möglichkeiten hin. So mag das Schreiben des Theaterdirektors Nestroy hier unentschlüsselt ans Licht treten, und der Adressat muß bis zur Auffindung weiterer Briefe oder anderer biographischer Quellen vorläufig im Dunkel bleiben.

Horst Jarka

Nestroy im Exil

In *Freiheit in Krähwinkel* schickte Nestroy einen Reaktionär ins Exil, im *Alten Mann mit der jungen Frau* einen Revolutionär. Aber er hätte nie gehaut, daß er einmal selbst etliche Österreicher ins Exil begleiten würde. Einer von ihnen, Fritz Kalmar, schrieb aus Montevideo: „Es wäre für mich undenkbar gewesen, ohne Nestroy auszuwandern.“¹ Viele mußten Österreich über Nacht verlassen und hatten nicht Zeit, irgendwelche Bücher einzupacken, aber im Gepäck oder im Kopf, viele nahmen Nestroy mit ins Exil, nach England, Schweden, in die Schweiz, über den Atlantik. Was hat er ihnen dort bedeutet?

Die Exilpresse diskutierte die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur, und die Forschung hat die Bedeutung, die Nestroy in dieser Diskussion zugesprochen wurde, in einigen Arbeiten betont.² Welche seiner Stücke im Exil aufgeführt wurden, in welcher Weise er mit seinen Texten in der Exilpresse ‚präsent‘ war, kam darin nicht zur Sprache. Nach fünfzig Jahren ist es nicht leicht, Nestroys Spuren zu verfolgen. Die Suche hätte vor Jahren beginnen müssen, um zu retten, was nach Krieg und Nachkrieg noch zu retten war. Daß bei der gegenwärtigen Quellensituation von einer definitiven Behandlung meines Themas nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand, auf der fast leeren Hand.

Nestroy im Exil war vor allem Sache der Österreicher, die das Land 1938 verlassen mußten. Aber schon vorher, von 1933 bis 1938, war Österreich selbst Exilland gewesen für die aus Deutschland vertriebenen Künstler und gewissermaßen auch für die Österreicher unter ihnen. Manche konnten nur in der Wiener Kleinkunstszene Fuß fassen, sie waren auf Behelfsbühnen im Keller verbannt, in ein Halbexil im eigenen Land. Ihr Kampf gegen Hitler konnte sich höchstens in einem Versteckspiel mit der Zensur artikulieren; in diesem paradoxen Heimat-Exil hatten sie weniger Freiheit als in manchen fremden Ländern, in die sie schließlich flüchten mußten. Der März 1938 kündigte sich in einem Vormärz an. „Die Zensur des Ständestaates [...] die Entstehung einer Gegenkultur – vom Staat bestenfalls geduldet, keinesfalls gefördert – ‚unterhalb‘ der offiziell gepflegten Kultur, die Abhängigkeit vom unmittelbaren Publikums Erfolg, die kurze Produktionszeit und der ‚Gebrauchskarakter‘ – alle diese Faktoren erinnerten durchaus an Nestroys Produktionsbedingungen.“³

1 Brief an Verfasser, 14. 1. 1999.

2 Roessler, Peter, „Aneignung“ und Aneignung. Zur Rezeption österreichischer Klassiker im Faschismus und im antifaschistischen Exil, *Wespennest* 56 (1984), S. 19–28; Roessler, Peter, und Konstantin Kaiser (Hrsg.), *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*, Wien 1989; Holzner, Johann, „Grillparzer und Nestroy als Bezugsgrößen in Theaterkonzeptionen des Exils und des Widerstands“, in: Arlt, Herbert (Hrsg.), *Jura Soyfer. Europa, multikulturelle Existenz*, St. Ingbert 1993, S. 53–65.

3 Scheit, Gerhard, *Hans Wurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*, Wien 1995, S. 165. Dazu: Jarka, Horst, „Jura Soyfer: Ein

Manche, die sich Nestroys Satire verpflichtet fühlten, wurden ins Exil getrieben, Hans Weigel etwa oder Jimmy Berg, Rudolf Spitz, Robert Ehrenzweig oder Lothar Metzel, der 1937 Lessing und Nestroy über den Faschismus hatte diskutieren lassen.⁴ Wie war es um den internationalen Exilkeller bestellt?

Wie lange war er in Betrieb? Auf die zeitliche Begrenzung des Exils angesprochen, schrieb Alfredo Bauer:

Was mein persönliches Erleben betrifft, so hat, per definitionem, 1945 ‚das Exil‘ natürlich aufgehört, besteht das Exil nicht im Entferntsein, sondern in der Unmöglichkeit zurückzukehren. ‚Entwurzelt‘ aber habe ich mich weiter gefühlt; und wenn ich einen Zeitpunkt angeben soll, wo dieses Gefühl zu Ende ging, so liegt dieser wohl in den sechziger Jahren. [...] Wenn ich aber zu Ihrem Thema eine Meinung äußern darf, so würde ich sagen, daß Sie, was nach 1945 im Ausland geschah, doch hineinnehmen sollten, obgleich es sich streng genommen nicht mehr um ‚Exil‘ handelt.⁵

Für Fritz Kalmar ist die „zeitliche Definition der Emigration individuell verschieden. Ein objektives Merkmal gibt es eigentlich nicht. Könnte man nicht definieren, daß die Emigration vom Tage der Auswanderung bis zu jenem dauerte, an welchem der Emigrant sich in dem Land seiner Zuflucht zu Hause fühlte?“⁶

Das Ende der Hitlerdiktatur änderte wohl die politischen Gegenwartsbezüge in den Programmen, nicht aber die materiellen Bedingungen und das Publikum des Exiltheaters, jedenfalls nicht mit einem Schlag. Die Frage, wann Exiltheater Auslandstheater wurde, erregt noch manche Gemüter. Wie sich der Übergang vollzog, zeigt ein Einzelfall, der trotz besonderer Begünstigungen vom allgemeinen Schrumpfungsprozess der Exilbühnen nicht verschont blieb: Nachdem P. W. Jacob, der sehr erfolgreiche Direktor der Freien Deutschen Bühne in Buenos Aires, 1945 nach Deutschland zurückgekehrt war, übernahm schließlich Jacques Arndt die Leitung des Theaters, das als einziges Auslandstheater von Bonn subventioniert wurde und deutschen und argentinischen Ansprüchen gerecht werden mußte, was auch mit einem anspruchsvollen Spielplan und Verjüngung des Ensembles aus Deutschland und Österreich gelang. Aus generationsbedingten Gründen wurde der Zuschauerkreis immer geringer, Bonn stellte den Zuschuß ein. Die Alten starben weg, und die Jungen besuchten die argentinischen Bühnen. 1962 mußte das Theater schließen. Andere Bühnen, die als Exiltheater begonnen hatten, hielten sich länger. Die wohl nicht nur für Bauer und Kalmar gültigen subjektiven Faktoren sowie die Variationen in den konkreten Gegebenheiten erlauben keine absolute zeitliche Grenzlinie.

Nestroy im Keller: Zum Einfluß Nestroys auf das oppositionelle Theater im Ständestaat‘, *Maske und Kothurn* 24 (1978), Heft 3, S. 191–212, und Jarka, Horst, *Jura Soyfer: Leben – Werk – Zeit*, Wien 1987, S. 221 f., 363–374 und passim.

4 Metzel, Lothar, ‚Die Reise zu den Trotteln‘, in: Weigel, Hans, *Gerichtstag vor 49 Leuten*, Graz 1981, S. 60–63.

5 Brief an Verf., 15. 4. 1999.

6 Brief an Verf., 22. 3. 1999.

Die Bedingungen, unter denen eine Theateraufführung zustande kommen konnte, waren vor und nach dem Krieg und bei allen Unterschieden zwischen den einzelnen Exilländern ähnlich schwer. Überall stieß man an Grenzen: es gab keine regelrechte Bühne, es fehlte an Berufsschauspielern (besonders an solchen für Nestroy-Rollen), das deutschsprachige Publikum war zahlenmäßig begrenzt, das anderssprachige Gastland uninteressiert, und aus all diesen Gründen fehlte es an Geld. All diese Schwierigkeiten mußten durch Begeisterung immer wieder überwunden werden. Was im Exiltheater geleistet wurde, wird mit aller Deutlichkeit sichtbar, wenn wir uns einen Sonderfall des Gegenteils vor Augen führen: das Zürcher Schauspielhaus, von dessen Vorzügen alle anderen vertriebenen Theaterleute nur träumen konnten: ein festes, gut geführtes Haus, deutschsprachige Schauspieler, auch Österreicher, ein zahlreiches, deutschsprachiges dankbares Publikum. Kein Wunder, daß diese Bühne, 1933–45 in Spielplan und Ensemble die beste deutschsprachige überhaupt, für die Flüchtlinge das beste Theater im Exil wurde und Nestroy unter der Regie Leopold Lindtbergs ein gefeierter Autor war. „Seit der vielbejubelten Aufführung von *Lumpazivagabundus* (Silvester) 1939 gehörten die Nestroy-Stücke zum festen Repertoire der Pfauenbühne.“⁷ Angesichts der Sonderstellung, die das Schauspielhaus einnahm, sollen die Zürcher Nestroy-Inszenierungen in einem eigenen Artikel behandelt werden.

Von der Ausnahme zurück zur Regel, zu den Bühnen in den Exilländern, die all das entbehrten, womit die Schweiz so gesegnet war. So gut die Aufführungen in Zürich belegt sind, so betrüblich steht es um die Erfassung der Nestroy-Aufführungen in den anderen Exilländern, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Bedauerlicherweise wurden nach dem Krieg Kontakte mit Exilanten nicht sofort hergestellt und weiterverfolgt. Ein halbes Jahrhundert später waren mir nur solche mit Jacques Arndt, Alfredo Bauer, Fritz Kalmar und Otto Tausig möglich. Umso nützlicher waren die Arbeiten von Wipplinger und Kloyber, die noch Exilanten interviewt hatten.⁸ Das 1999 erschienene *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945* erfaßt Theateraktivitäten nur bis circa 1949,⁹ und die grundlegenden Darstellungen zur Theatersituation in zwanzig Exilländern erwähnen Nestroy passim nur in Österreich, Frankreich, Großbritannien und Mexiko. In der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur fand sich nur eine kurze Arbeit zu Nestroy, die von Angela Graf über den „Jux am Rio de la Plata“.¹⁰

Welche Anhaltspunkte bot die Exilpresse? Nestroy war im Exil ja nicht nur auf der Bühne ‚präsent‘, sondern auch in Exilzeitschriften, von denen die langlebigen weit mehr Exilanten erreichten¹¹ als die Aufführungen, die, von der Freien Deut-

7 Mittenzwei, Werner (Hrsg.), *Das Zürcher Schauspielhaus 1933–1945 oder Die letzte Chance*, Berlin 1979, S. 160.

8 Wipplinger, Erna, *Österreichisches Exiltheater in Großbritannien (1938 bis 1945)*, Diss. Wien 1984, S. 115, 136, 141, 203, 266, 238; Kloyber, Christian, *Österreichische Autoren im mexikanischen Exil*, Diss. Wien 1987, S. 80, 200, 201, 202, 205, 207.

9 Mitteilung von Frithjof Trapp, Mitherausgeber, 29. 11. 1999.

10 *Nestroyana* 12 (1992), S. 122–127.

11 *Austro-American Tribune* (New York) (1942–1949), Auflage 1946: 4800 u. 800 kontrollierte Freixemplare (Arndt, Karl J. R., und May E. Olson, *Die deutschsprachige Presse der Americas*, München 1975, 1. Bd., S. 359). „Der Zeitspiegel (London) erschien wö-

schen Bühne in Buenos Aires und dem Londoner Laterndl abgesehen, meist auf einen Abend beschränkt blieben. Die wenigen Periodica, die ich einsehen konnte, erinnerten gelegentlich an Nestroy: in Abdrucken von Szenenfolgen, die zu Lesungen anregen mochten,¹² in Zitaten, die seine Aktualität, in Artikeln, die seine Bedeutung für Österreichs Eigenständigkeit bewiesen – und sie kündigten Kabarettprogramme mit Nestroy-Texten an und regelrechte Aufführungen, die sie auch rezensierten. Meine wenigen Funde (siehe Dokumentation!) lassen freilich keine Schlüsse zu, wie oft und wie stark Nestroy in der Exilpresse lebendig wurde. Man müsste alle Exilzeitschriften durchsuchen – ein unerfüllbares Desideratum.¹³

Ich habe nach Nestroys Spuren gesucht in Argentinien, Australien, Bolivien, England, Mexiko, der Schweiz, der Sowjetunion, in Uruguay und den USA.¹⁴ Über Kanada und Südafrika habe ich zwar meine E-mail-Wünschelrute geschwungen, aber bisher hat es dort nicht einmal gezuckt. Auch in Europa gab es Enttäuschungen. Wie erwähnt, war Österreich 1933–38 ein ‚Asylland wider Willen‘. Exilanten und andere, „sehr deutsche, sehr nationale Künstler, die in der vortrefflichen Reichskaserne nicht mehr atmen wollten“ – planten die Gründung eines Theaters in Wien, das – programmatisches Signal für ein Gesinnungstheater – mit Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* eröffnet werden sollte. (*Der Morgen*, 27. November 1933). Das Projekt kam nicht zustande.¹⁵ Walter Firners Österreichische Volksbühne, die einzige Emigrantentruppe Wiens, führte kein Nestroy-Stück auf. In Paris wurde aus ähnlichen Impulsen ein Exiltheater geplant, für das der „Vorrat von (etwa) Lessing bis Anzengruber oder von Nestroy bis Wedekind wohl ausreichen dürfte“.¹⁶ Das Projekt wurde nur teilweise realisiert – ohne Nestroy. Aber schon seit 1934 gab es zwei Kabaretttruppen, den Wiener Künstler-Club und den Künstler-Club Paris–Wien, bei denen Leo Askenasy mitwirkte, der bis 1938 auch in der Wiener Kleinkunst tätig war. Die Programme dieser Clubs zu finden und nach Nestroy-Nummern durchzusehen, war mir noch nicht möglich.

Wie bewahrten sich die aus der Heimat Vertriebenen ihren österreichischen Nestroy, während er in Wien, von den neuen Machthabern forciert, in zahlreichen Aufführungen als „bodenständiger, deutscher Volksdichter“ gefeiert wurde?¹⁷ Fol-

chentlich mit einer Auflage von 3000 und wurde über 40 Länder verbreitet.“ (Wipplinger, S. 81). *Demokratische Post*, Mexico City, zweiwöchentlich, Aufl. 2000–5000 (Kloyber [Anm. 8], S. XXIX).

- 12 Die Textbeschaffung mag in manchen Fällen nicht einfach gewesen sein. Nicht alle hatten wie Kalmar und Bauer eine Ausgabe mitgebracht oder hatten Zugang zu einer deutschen Bibliothek.
- 13 In Cazden, Robert E., *German Exile Literature in America 1933–1950*, Chicago 1970, S. 182–184, werden unter Austrian Emigré Press allein für New York elf Publikationen angegeben.
- 14 Das *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, hrsg. von Frithjof Trapp, Werner Mittenzwei, Henning Rischbieter, Hansjörg Schneider, München 1999 enthält wesentliche Darstellungen zu den spezifischen Bedingungen in 19 Exilländern. Nestroy wird nur genannt in Österreich, Frankreich, Mexiko, Schweden, Südamerika und den USA.
- 15 Dazu: Haider-Pregler, Hilde, ‚Exilland Österreich‘, in: *Handbuch* (Anm. 14), S. 97–155, Zitat auf S. 105.
- 16 Villard, Claudie, ‚Exiltheater in Frankreich‘, in: *Handbuch* (Anm. 14), S. 210.

gen wir der vom *Handbuch* vorgegebenen Begrenzung des im Sinne Bauers ‚engeren‘ Exils mit circa 1949, dann wurde in den 10 Jahren nach der ersten Nestroy-Aufführung im Exil in Zürich (1939/40) Nestroy zwanzigmal präsentiert (fünfmal davon in Lesungen), und zwar *Frühere Verhältnisse*, *Judith und Holofernes* und *Einen Jux will er sich machen* je dreimal, *Der Talisman* fünfmal, *Häuptling Abendwind*, *Lumpazivagabundus* und *Liebesgeschichten und Heiratssachen* je zweimal, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, *Der Zerrissene* und *Zu ebener Erde und erster Stock* je einmal. Überschreiten wir die im Fall Kalmar so arbiträre Grenze von 1949, so kommen noch acht Lesungen dazu: *Der Talisman* viermal, *Einen Jux will er sich machen* dreimal und einmal *Liebesgeschichten und Heiratssachen*.

Kein Zweifel: Auch im reichhaltigen Repertoire der großen Exilentruppen London, Buenos Aires und New York war Nestroy recht selten vertreten. So waren z. B. von den 38 Programmen im Laterndl (London) nur drei Nestroy gewidmet. Der Hauptgrund war, daß in allen Exiltheatern Boulevard, deutsche Klassiker sowie zeitgenössische und antifaschistische Stücke besonders jüdischer Autoren bevorzugt wurden. An Belegen von Nestroy-Aufführungen haben wir nur ganz wenige datierte Programme, einige datierte Rezensionen und ein paar in den Daten nicht immer genaue Angaben in Briefen. Eine konsequente chronologische Reihung ist nicht möglich.

Nach diesem Überblick zu den Aufführungen zu dem Nestroy-Bild, das sie reflektierten. Dabei sollen die Beteiligten soweit wie möglich zu Wort kommen. Nestroy war aus sprachlichen Gründen in der Regel das Anliegen der Österreicher. Als 1941 an der von dem Nichtösterreicher Paul Walter Jacob geleiteten Freien Deutschen Bühne in Buenos Aires *Frühere Verhältnisse* aufgeführt wurde, waren alle Schauspieler Österreicher. Jacob rezensierte am 15. Dezember 1941 im *Argentinischen Tageblatt* ein in Stückwahl geradezu typisches österreichisches Exil-Theaterereignis: Gegeben wurden drei Einakter: Wildgans: *In Ewigkeit Amen*, Schnitzler: *Literatur* und Nestroys Stück. Die Rezension Jacobs ist eine der wenigen aus dem Exil noch erhaltenen. Die Rezeption von Stücken im Exil ist sehr schwer zu dokumentieren. Erstens kam es oft nur zu wenigen Vorstellungen und zu noch spärlicheren Rezensionen, zweitens wurden sie oft von an der Inszenierung Beteiligten verfaßt und waren durchwegs gut, da unter den ohnehin schon prekären Verhältnissen ein positives Presseecho besonders wichtig war. Nun Jacobs Besprechung:

Dreimal österreichisches Theater, zugleich dreimaliges Abbild österreichischer Gesellschaftsstruktur. Nestroy, der bürgerlich-revolutionäre Outsider und Ur-Komödiant, Wildgans, der religiös fundierte, zwischen Realismus und Feierlichkeit pendelnde Bühnendichter und weiland Burgtheaterdirektor, der Wiener Arzt und späte Zustands- und Seelenschilderer Schnitzler schließlich [...] ein Theaterabend, der beim nachdenklichen Zuschauer über das künstle-

17 Siehe Obermaier, Walter, ‚Nestroyaufführungen in Wien 1938–1945‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 52–64. Ullmann, Ludwig, ‚Der grosse Kulturbetrug‘, in: *Zeitspiegel* (London) Nr. 33, 19. 8. 1944.

rische auch ein kulturgeschichtliches, ja sogar ein geschichtlich-politisches Interesse beanspruchen durfte.

Jacobs Nestroy-Bild unterschied sich vorteilhaft von dem im Österreich der dreißiger Jahre grassierenden Bild des harmlosen Possenreißers:

Er steht am Anfang jener gesellschaftlichen Epoche, deren Ende der reife Schnitzler weise bespiegelt. *Frühere Verhältnisse*, ja sie sind in ganz anderem als nur erotischem Sinne in der mächtig aufstrebenden bürgerlichen Wiener Gesellschaft der dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts an der Tagesordnung, und es braucht nur ein solches Theater-Vollblut wie Nestroy zu kommen, hineinzugreifen in dieses brodelnde Auf und Ab der sozialen Umschichtungen, und schon steht die fertige Komödie da [...] ein Stück Wiener Lokalhumors und eine beissende österreichische Gesellschaftssatire obendrein.

Jacob stammte aus Duisburg, und er schrieb nicht wie so viele Exilanten als österreichischer Patriot, sondern als erfahrener Theatermann, aber vielleicht weil er und sein Nachfolger nicht Wiener waren, führte die Freie Deutsche Bühne erst wieder 1945, also vier Jahre später, einen Nestroy auf – zur Verwunderung Fritz Kalmars,¹⁸ dem in La Paz keine Nestroy-Schauspieler zur Verfügung standen und der auf eigene Faust jahrelang sehr erfolgreiche Nestroy-Vorlesungen bot.

Inzwischen nahm sich in Buenos Aires eine österreichische Laiengruppe Nestroys an, und zwar aus einer politischen Motivation heraus, die auch die Nestroy-Aufführungen in Mexiko und England mitbestimmte. Die Organisation, die in Buenos Aires während des Krieges *Judith und Holofernes* und kurz nach dem Krieg die *Früheren Verhältnisse* spielte, hieß „Österreichische Jugend“ und war „politisch Einheitsfront, im kulturellen Sinne links“, wie Alfredo Bauer, der ihr angehörte, schreibt.¹⁹ Die Politik mußte sich natürlich den Gegebenheiten anpassen. Bauer betont, daß alle Aufführungen (im Gegensatz zu jenen an der Freien Deutschen Bühne) Laienaufführungen waren; Nestroy war ‚Volkstheater‘ schon in der Besetzung. (Laien können natürlich nicht nur in Schwechat sehr gute Schauspieler sein.) Aus Mangel an Schauspielern konnte man *Judith und Holofernes* nur in Auszügen bringen, und *Frühere Verhältnisse* wählte man, weil es wie Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* oder Wildgans’ *In Ewigkeit Amen* nur wenige Schauspieler erforderte. Die Besetzungsschwierigkeiten erklären wohl auch, warum politische Stücke wie *Freiheit in Kräbwinke*l oder *Der alte Mann mit der jungen Frau* im Exil nicht gespielt wurden. *Frühere Verhältnisse* ist ein gesellschaftskritisches, kein ‚politisches‘ Stück. Wie andere Nestroy-Stücke konnte es ‚politisch‘ nur durch die Zusatzstrophen werden. Da die nicht erhalten sind, läßt sich nur annehmen, daß sich die *Früheren Verhältnisse* der Österreichischen Jugend von der Aufführung der

18 „Ich frage mich, warum weder P. W. Jacob noch sein Nachfolger S. Breslauer Nestroy brachten. Im Ensemble gab es genug Österreicher, es hätte sich machen lassen.“ Brief an Verf., 16. 3. 1999.

19 Dieses und die folgenden Zitate aus Bauers Briefen an den Verf., 9. 11. 1998, 25. 1. u. 15. 4. 1999.

Freien Deutschen Bühne vor allem im kleineren, jüngerem, ideologisch homogeneren Publikum unterschied.

Auch die Linken spielten Nestroy nicht nur aus politischen Gründen. Auch für sie wurde in der Isolierung des Exils das Theater in seiner sozialen Funktion beinahe zu einer existentiellen Notwendigkeit. Bauer schreibt: „Wir spielten Theater aus Hunger nach einer sprachlich verständlichen Kultur.“ Nestroy stillte diesen Hunger besonders für Wiener auf emotionale, sentimentale Weise. „Wir spielten Nestroy aus Nostalgie“, meint Bauer, damit und darüber hinaus aber als „Identitätserklärung“ – eine Motivierung, die viele Exilösterreicher teilten, nicht nur die in Südamerika. Arthur West, der im englischen Internierungslager Onchan auf der Isle of Man an kulturellen Veranstaltungen aktiv teilnahm, sagte dazu viele Jahre später in Wien:

Wie hätten wir unser Selbstverständnis erschließen, festigen und ausstrahlen können, ohne das an österreichischem Kulturgut, was uns nicht bloß in Heimweh, sondern im gemeinsamen, allem bisherigen akademischen Bildungsgut Stück um Stück abgetrotzten eigennationalen Bewußtsein verband! Wie, gar nicht zuletzt, ohne den österreichischen Nestroy, für den es in der deutschen Literatur [...] keine Entsprechung gibt.²⁰

Und der Literaturhistoriker Paul Reimann, ebenfalls im englischen Exil, betonte in seinen Vorträgen vor Exilanten die Eigenständigkeit der österreichischen Literatur mit ihren Hauptrepräsentanten Raimund, Nestroy und Grillparzer. Nestroy wurde mit zu einem Kronzeugen österreichischer kultureller und politischer Selbständigkeit. Einfacher drückte es der *Zeitspiegel* nach einem „Laterndl“-Programm aus: „Wir Österreicher sind nicht unbedingt besser, aber jedenfalls anders als die Deutschen.“²¹ Wie anders, zeigte vor allem Nestroy.

Die Besinnung auf das österreichische kulturelle Erbe war nicht konfliktlos. Albert Fuchs warnte 1944 vor dem „Mißverständnis, [...] daß [das] Bekenntnis zum österreichischen Geisteserbe eine bedingungslose Verherrlichung alles dessen in sich schließen sollte, was je in Österreich gedacht, geschrieben und getan wurde“.²² Im Laterndl, der bedeutendsten österreichischen Exilbühne, ging es dabei besonders ums Volkstück. Anzengruber wurde voll anerkannt, aber eine Aufführung des *Weibsteufels* von Schönherr, einem von den Nazis gefeierten Autor, wurde streng abgelehnt. Man wollte die Exilbühne nicht zur Exlbühne werden lassen. Nestroy war über alle Zweifel erhaben. Nicht nur das.

Für linke Exilanten war die durch Nestroy legitimierte österreichische Identitätserklärung nicht nur eine nationale, sie war auch eine politische, wie sich in einigen Exilzeitschriften verfolgen läßt. Schon im November 1938 druckte die sowjetische literarische Monatsschrift *Das Wort* (Redaktion: Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Willi Bredel) in Moskau aus *Freiheit in Krähwinkel* den dritten Aufzug „mit einigen Ergänzungen aus den anderen Akten“ ab. Der einleitende Artikel (gez. „H. W.“)

20 West, Arthur, Jura Soyfer und Johann Nestroy – Optimismus und Pessimismus“, in: *Die Welt des Jura Soyfer*, Wien 1991, S. 172.

21 ‚Wir sind halt anders‘, in: *Zeitspiegel*, Nr. 48, 2. 12. 1944, S. 6.

22 Fuchs, Albert, *Über österreichische Kultur*. Vortrag auf der „Österreichischen Kulturkonferenz“ des PEN, hrsg. v. Austrian Centre, London 1942, S. 5.

stellte den revolutionären Nestroy mit allem Nachdruck vor, und zwar nicht nur, wie andere Exilzeitschriften auch, anhand des genannten Stückes:

In *Höllenangst* wartet eine ganze Stadt auf den Tod eines reaktionären Ministers und flaggt dann. Ganz radikal tritt Nestroy für die Revolution ein in seiner Posse *Der Unbedeutende*, in dem Volkstück *Der alte Mann mit der jungen Frau* und vor allem in seiner Posse *Kampl* oder ‚Das Mädchen mit Millionen und die Nähterin.‘ Alle diese Stücke wurden auch von der Zensur unterdrückt.

Der Artikel schließt mit Kerns Worten über das Strafausmaß nach Revolutionen, die auch in anderen Exilzeitschriften zitiert werden sollten. Aber nur in der sowjetischen wurden auch *Kampl* und *Der Unbedeutende* zu Bundesgenossen der Linken.

Der emphatische Artikel im *Wort* dürfte jedoch im sowjetischen Exil kein Echo gefunden haben – Nestroy-Aufführungen ließen sich nicht nachweisen,²³ während sich die darin eingeschlagene Linie der Nestroy-Interpretation in anderen linken Exilenklaven verfolgen läßt. Dazu gehörte auch die Aktualisierung von *Judith und Holofernes* in Ernst Fischers der nazistischen Volkstumsideologie entgegengesetztem Artikel „Der österreichische Volkscharakter“:

Nestroys Parodie ist ein Feuerwerk von Witz, Humor und Ironie, das der Österreicher seit jeher [auch im März 1938?] gegen alles geschraubte Getue und verhatschte Pathos losgelassen hat, eine vernichtende Entlarvung des „Übermenschen“ Holofernes, gleichsam eine vorweggenommene Abrechnung des Österreichers mit den faschistischen Übermenschen, die den größt-wahnsinnigen Holofernes freilich um ein Beträchtliches überbieten.

Die Moskauer Deklaration vom 1. November 1943 hatte die Wiederherstellung eines freien und unabhängigen Österreich angekündigt. Fischers 1944 im Moskauer Exil abgelegtes patriotisches Bekenntnis sollte wohl auch beweisen, wie sehr diese Unabhängigkeit verdient war. Die Alliierten hatten einen Beitrag Österreichs zu seiner Befreiung vorausgesetzt; Fischer assoziierte Nestroys Stück mit dem österreichischen Widerstand, der diesen Beitrag leistete. Es überrascht nicht nur, daß Fischer den österreichischen Volkscharakter nur an einem Stück Nestroys nachweist; unter den im DÖW (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands) aufliegenden Exilschriften Fischers ist keine eigene über Nestroy, wohl aber ein bedeutender Gedenkartikel zu Grillparzers 150. Geburtstag.²⁴

-
- 23 Aufgrund politischer Repressionen und des Krieges kam es zu den „theaterlosen Jahren 1937–1945“. Diezel, Peter, ‚Theater im sowjetischen Exil‘, in: *Handbuch* (Anm. 14), S. 289–318 (hier S. 313–318).
- 24 In: *Internationale Literatur* (Moskau), 11. Jg., Heft 4, 1941, S. 72–89. Nestroy wird darin nur einmal namentlich genannt. Der Grillparzer-Aufsatz erschien in wesentlich erweiterter Form nach dem Krieg in *Von Grillparzer zu Kafka*, Wien 1962. K. M. Gauß, Mitherausgeber der Fischer-Ausgabe, nimmt an, daß Fischer den in diesem Band enthaltenen Nestroy-Aufsatz erst zum Nestroy-Jubiläum 1962 geschrieben hat. Daß der Aufsatz auf Vorarbeiten im Exil zurückging, ließ sich im allerdings erst teilweise aufgearbeiteten Fischer-Nachlaß im Österreichischen Literaturarchiv nicht nachweisen. „Es könnte natürlich sein, daß Fischer Nestroy in seinen Radiokommentaren aus Moskau

Fischers Aufsatz über den Volkscharakter wurde in England und in Stockholm nachgedruckt.²⁵ Ein anderes Beispiel des internationalen Exil-Kontaktes unter den Linken: Der in Mexiko lebende Wiener Kommunist Bruno Frei veröffentlichte im *Zeitspiegel* (London) am 27. November 1943 den Artikel „Nestroy – der revolutionäre Witzbold“, der unter dem Titel „Nestroy und wir“ im Dezember 1943 in der wichtigsten österreichischen Exilzeitschrift in den USA, der *Austro American Tribune*, erschien. Freis Artikel ist eine einzige Widerlegung des bloß ‚lustigen‘ Nestroy: „Im Nestroyschen Witz sind destilliert enthalten: skeptische Philosophie, wache Gesellschaftskritik, politische Opposition. Der Nestroysche Witz kommt nicht aus dem Gemüt, sondern aus dem Kopf; er ist nicht gemütlich, sondern revolutionär.“ Frei charakterisierte Nestroy als Widerstandskämpfer gegen Metternich in der Sprache des 2. Weltkrieges: „Nestroy geht mit seinem sprengstoffgeladenen Witz ins Volk. Im Lachtheater in der Leopoldstadt, einer Massentribüne verstand man jede Andeutung, jede Geste, hier wurde aus der einsamen Handgranate des Dichters – eine Panzerdivision gegen die Diktatur“. Nestroy rehabilitiert die Wiener gegen die ‚Hollywood-Legende‘, sie seien unernst, und räumt auf mit dem Mißverständnis von der Wiener Gemütlichkeit. Frei zitiert natürlich Kerns *Was Sie getan haben* [...] und Ultras Schlußwort, besonders aber wies er, noch emphatischer als Fischer, auf *Judith und Holofernes* als politisches Stück hin und erklärte damit, warum es im Exilrepertoire mehr als einmal aufscheint:

Die Literaturhistoriker, eifrig bemüht, alles politisch Anstößige aus der Literaturgeschichte wegzufälschen, begnügen sich im allgemeinen mit dem Hinweis, daß Nestroy das hohle Pathos und die leere Rhetorik des Hebbelschen Dramas parodieren wollte. Für uns Zeitgenossen moderner Holofernesse ist es handgreiflich, daß der Dichter die literarische Parodie nur als Vorwand benutzte, um die politische Parodie auf das zeitgenössische Holofernes System einzuschmuggeln. Eine der wirksamsten Waffen der illegalen Propaganda ist die Satire im Geiste der Holofernes-Parodie.²⁶

Aus Mexiko über London und New York schlägt Nestroy die Brücke nach Österreich; sein Widerstandswille wirkt weiter in den Widerstandskämpfern und ihren Flugblättern, in ihren Witzen über die Nazidiktatur. Christian Kloyber, der das mexikanische Exil eingehend studiert hatte, kam zu dem Schluß, in Mexiko habe

erwähnt.“ (Mitteilung, B. Fetz, Nachlaßbetreuer, an Verf., 22. 3. 2000.) Diese Recherchen konnten nicht geleistet werden.

- 25 Fischer, Ernst, *Der österreichische Volkscharakter*. Free Austrian Books, Austrian Centre, London 1944. Mit freundlicher Bewilligung des Verlages für schöne Literatur, Moskau und Verlag der österreichischen Zeitung, Stockholm, DÖW, Signatur 16822.
- 26 In seiner Rezension des Films *The Great Dictator* (1940) empfahl der österreichische Sozialdemokrat Höllering (Autor von *The Defenders*, Roman über den Februar 1934) Chaplin, von Nestroys Stück zu lernen. „The Viennese Johann Nestroy – the greatest comedian of his time as Chaplin is of ours, [is] a greater writer still. He solved, in his parody on *Herod and Mariamme*, the final problem which Chaplin has failed to solve in *The Great Dictator* (therefore the short-cut end), namely, the end of the dictator. Nestroy’s dictator, after killing everybody around him, confronts himself, and finds the final formulation: ‚Ich oder ich‘ – ‚I or I!‘“ (*The Nation*, 26. Oktober 1940, S. 401.)

man „Nestroy an die erste Stelle der ‚antifaschistischen Dichter Österreichs‘ [ge-
reicht]“. ²⁷ Freis Nestroy-Bild fand eine, wenn auch nur marginale Bestätigung in der
Glosse „Nestroys Urenkel“: Aus dem neutralen Ausland schreibt eine Österreiche-
rin nach einem kurzen Besuch in einem österreichischen Kurort, daß dort die
Einheimischen in ihrer Empörung über die Fremdherrschaft „bissig boshaft, witzig,
fast genialisch à la Nestroy“ ²⁸ geworden seien.

Der politische Ernst, mit dem sich die Marxisten für Nestroy einsetzten, verband
sich natürlich mit dem Vergnügen an seinem Sprachwitz und seiner Situationskomik.
Alle Exilanten schätzten seinen Unterhaltungswert; denn eine von allen anerkannte
Funktion des Exiltheaters war, das Publikum, das Sorgen genug hatte, zu erheitern
und zu entspannen. Wie sehr Nestroy diese Erwartungen erfüllte, zeigten die
Aufführungen der *Früheren Verhältnisse* in Mexiko City, wo die Exilensklave ganz
besonders links orientiert war. Bruno Frei schreibt über einen Theaterabend im Saal
der Gewerkschaft der Elektriker unter dem Motto „Ein Abend bei Strauß und
Nestroy“:

Frau Milizia Korjus [...] brachte außer Johann Strauß einen reichen Kranz
Schubertscher Lieder mit, was die Stimmung vom ersten Takt an hochschlagen
ließ. Dann kam Nestroy! Ein Nestroy von Ernst Rooner, und das bedeutete
einen Nestroy so bearbeitet, als ob im Nachlaß eine Version für Mexico 1944
gefunden worden wäre. Kein Wunder, daß die Schauspieler stellenweise Mühe
hatten, sich gegen die Lachsalven durchzusetzen. Ernst [auch Charles] Rooner
machte aus dem Muffel einen philosophierenden Vagabunden, der uns wieder
einmal die Shakespeare-Nähe Johann Nestroys empfinden ließ. Rooners Regie
war darauf aufgebaut, die Zuhörer ihrer Fernheit zu entrücken und durch die
vielen Schichten des Vergessens durchzustoßen, bis zum verborgenen Kern
der unzerstörbaren Liebe zu Wien. ²⁹

Nestroy ist hier nicht nur Gesellschaftskritiker, er bringt Wiener Gaudi nach Mexi-
ko, damit aber auch österreichisches Nationalbewußtsein.

Unterhaltung und Politik waren freilich nicht immer nahtlos zu verbinden, die
Anwendung Nestroyscher Zeitparodien auf die Exilsituation einhundert Jahre spä-
ter wurde nicht immer widerspruchlos begrüßt. Als Rooner (auch: Ernst Robicek)
1943 in Mexiko City Nestroys „Antimeternichspiel“ *Judith und Holfernes* insze-
nierte, fand Hans Egon Kisch „die Parallelen zu den blutig-feigen Holofernessen
von heute oft zu liebenswürdig“, ³⁰ und als das Laterndl (London) als Draufgab’ zu
einem ersten Stück den *Häuptling Abendwind* brachte, „fand es“, so meinte der
Rezensent im *Zeitspiegel*, „wohl zur besten Wiener Komödientradition zurück. Und

27 Kloyber (Anm. 8), S. 200.

28 *Zeitspiegel*, Nr. 42, 21. 10. 1944, S. 3.

29 Zitiert in: Kloyber, Christian, „Einige Anmerkungen zum Exil österreichischer Intellek-
tueller in Mexiko 1938–1945“, in: Stadler, Friedrich (Hrsg.), *Vertriebene Vernunft II. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft*, Wien, München 1981, S. 1008.

30 M. Br. [d. i. Kisch, Egon Erwin], „Österr. Musik – Österr. Theater“, in: *Demokratische Post*.

doch kann man in der Zeit der kannibalischen Braunen [...] dieser Farce doch wohl nicht ganz so froh werden wie in friedlicheren Zeiten.“³¹

Wie Bauer in Argentinien und Frei in Mexiko sah Ferdinand Bruckner im *New Yorker* in Nestroy einen ausgesprochen politischen Dramatiker,

der sich zweier völlig verschiedener Methoden bedient. In seinen Einaktern [...], Parodien vor allem trägt er so deutlich wie möglich die politische Absicht vor, sie spricht durch die Blume der Zensur. In seinen Hauptwerken dagegen gestaltet er die Politik. Seine Ansichten bleiben dabei völlig unerwähnt. Die Menschen stecken so stark in ihrer Zeit, daß sie nicht imstande sind, sie auch zu beobachten.³²

Für die Linken im Exil war Nestroy der Liberale, der die Klassengesellschaft bloßgelegt und sich mit den Handwerkern und ‚Bedienten‘ solidarisch erklärt hatte und nicht mit den Raubrittern. Frei in Mexiko und Reimann in England legten die Grundlage für die marxistische Nestroy-Interpretation nach dem Krieg. Das zum Thema Nestroy im Klassenkampf.

Einheitlich war dieses linke Nestroy-Bild freilich nicht. Bruckner ging Nestroy nicht weit genug:

In einer Hinsicht jedoch können wir Nestroy heute nicht folgen. Sein Werk ist durchzogen von einem „Da laßt si’ nix machen“. [...] Wenn eine seiner Gestalten typisch österreichisch reagiert, kommen Seufzer vor wie „Die edelste Nation aller Nationen ist die Resignation“.³³

Der zu Nestroys persönlicher Ansicht erhobene Ausspruch Schnoferls kehrt wieder in Arthur Wests Erinnerungen:

Unvergessen bleibt mir ein österreichischer Kulturnachmittag im Internierungslager Onchan auf der Isle of Man Anfang Juni 1940. Schubert-Lieder [wie in Mexiko!], dazwischen Rezitationen: Nestroy-Sprüche und Jura [Soyfer]-Gedichte. Ein Zufallsprogramm? Oder nicht doch eine Programmatik? „Die edelste unter den Nationen“, so erläuterte mir Johann Nestroy damals mein damaliges Wien [das Wien, das Hitler hinnahm statt sich aufzulehnen], „ist die Resignation.“ Doch Jura Soyfer fügte künftige Möglichkeiten, ja mögliche Zukunft hinzu. Zum „armen Vorklang“ eben das große Lied: „Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit!“³⁴

Und aus Buenos Aires schreibt Alfredo Bauer: „Wir waren links. Darum unsere Vorliebe für Soyfer.“ Diese Vorliebe verband Bauer mit Otto Tausig in England. Soyfer war als Kommunist und Jude in Buchenwald 1939 umgekommen. Er mußte nicht wie Nestroy in Mexiko zum Antifaschisten gemacht werden.

31 Zitiert in Wipplinger (Anm. 8), S. 147.

32 Bruckner, Ferdinand, ‚Nestroy und Österreich‘, *Austro-American Tribune*, November 1944, S. 9.

33 Bruckner (Anm. 32), S. 10.

34 West, Arthur, ‚Jura Soyfer und Johann Nestroy – Optimismus und Pessimismus‘, in: *Die Welt des Jura Soyfer*, hrsg. Jura Soyfer Gesellschaft, Wien 1991, S. 172.

Der folgende Brief Otto Tausigs ist auch deswegen beachtenswert, weil er auf die Arbeitsbedingungen so mancher Theatermacher im Exil eingeht:

Das politische Ziel des „Austrian Centre“, in dem die Kommunisten den Ton angaben, war es, bei Emigranten und Engländern zu propagieren, daß Österreich nicht ein Teil Deutschlands sei, sondern ein eigenes Land mit eigener Kultur etc. Wenn wir also Raimund (*Verschwender*, *Diamant des Geisterkönigs*) und Nestroy (*Jux*) spielten, diente das sowohl der Unterhaltung als auch diesem politischen Anliegen [...]. Da alle Darsteller 10 Stunden täglich in den war-factories arbeiteten (ich als Maschinenschlosser), mußte die Schlafenszeit für Proben erhalten. Und die Proben für ein Stück dauerten Monate. Trotzdem gab es keinen Abend ohne Probe oder Vorstellung. Denn wir sahen im Theaterspiel eine politische Aufgabe [...]. Natürlich lag uns da der gesellschaftskritische Nestroy näher als der naive Raimund, und sicher hätten wir mehr Nestroy gespielt, wenn wir nicht einen anderen österreichischen Autor entdeckt hätten, dessen Stücke wie geschaffen für uns waren: Jura Soyfer.³⁵

Nicht der unbekanntere Soyfer wurde im österreichischen Literaturkanon des Exils neben Nestroy genannt und diskutiert, sondern natürlich Grillparzer, von dem allerdings kein Stück aufgeführt wurde. Der junge Schriftsteller Alfred Farau läßt in seinem bedeutendsten im Exil entstandenen Werk *Schatten sind des Lebens Güter* – er stellte es in einer Lesung in New York vor – Grillparzer mit Nestroy in einem Wiener Gasthausgarten ein Gespräch führen. Nestroy, der lachende Realist, bringt nicht nur sein verbittertes Gegenüber zur Selbsterkenntnis, seine Pseudo-Selbstzitate sind Exilanten-Weisheiten – „Wenn man schon weiterleben will, is’ soviel Pessimismus nur zu ertragen, wenn man Optimist wird“ – und bittere österreichische Erinnerungen: „die meisten guten Menschen stellen sich unter stärkerer Beleuchtung als solche heraus, die sich bloß nicht getraut habn, ’s Maul aufzumachen“. Farau Nestroy erweist sich zwar zunächst als Grillparzer an Vitalität überlegen, als aber ein Betrunkener zum Gaudium der anderen Gäste Knieriems Weltuntergangslied als HeurigenSPAß zum Besten gibt, erkennt er, daß er für die Wiener nur „ein Kasperl ist“. ³⁶ Diesem, wie wir wissen, nicht nur von Betrunkenen applaudierten Kasperl stellte Farau in einer Lesung in New York „Nestroy als Gesellschaftskritiker“ entgegen. Und einer der Vorträge über österreichische Autoren, die Farau in New York hielt, hieß „Das Phänomen Nestroy“. ³⁷

New York war ein Sonderfall. Das Deutsche Theater, das es bis in die zwanziger Jahre gegeben hatte, existierte nicht mehr. „Was sich zwischen 1933 und 1945 unter Mitwirkung deutschsprachiger Autoren, Regisseure und Schauspieler am Broadway abspielte, erforderte die Landessprache“, ³⁸ und so kam es im kommerziell orientierten New Yorker Theater in den zwölf Jahren unter den rund 150 Produktionen, an denen Einwanderer mitgewirkt hatten, nur zu einem englischen *Jux* in der von Max

35 Brief an Verf., 24. 1. 1999.

36 Farau, Alfred, *Schatten sind des Lebens Güter*, Wien o. J., S. 75 f.

37 Lesung und Vortrag wurden nicht publiziert. Faraus Nachlaß war mir nicht zugänglich.

38 Marx, Henry, „Exiltheater in New York“, in: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*, hrsg. v. John M. Spalek und Joseph Strelka, S. 1527–1547 (hier S. 1527).

Reinhardt inszenierten Bearbeitung von Thornton Wilder: *The Merchant of Yonkers* (1938), der ebenso wie die weit erfolgreichere Neubearbeitung *The Matchmaker* (1954) kein authentisches Nestroy-Stück war.³⁹ Die von Lothar und Auernheimer gegründete kurzlebige Österreichische Bühne (The Austrian Theater) brachte keinen Nestroy. Für die New Yorker Exilanten war also Nestroy nicht auf der Bühne ‚präsent‘, sondern in gelegentlichen Vorträgen und den Artikeln der *Austro-American Tribune*.

Das Hauptgewicht am New Yorker Theater lag – und zwar nicht nur nach dem Krieg – auf Unterhaltung und verständlicherweise auf zeitgenössischen, antifaschistischen und jüdischen Autoren. Das galt auch von der sehr regen deutschsprachigen Kabarettszene, an der Wiener großen Anteil hatten. In ihrem Unterhaltungsangebot herrschten Wiener Musik und Operette vor. Durchaus typische Ankündigungen in der bedeutendsten Exilzeitschrift *Aufbau* zeigen den Schwerpunkt: 21. März 1942: „Österreichischer Gala-Abend. I. Teil: 150 Jahre österreichischer Musik.“, II. Teil: Wiener Musik und Humor, Conference: Karl Farkas.“ 19. Mai: „Meister der Wiener Musik“. Am Dirigentenpult: Emerich Kalman, Ralph Benatzky u. a. Am 19. Juni: *Der Zigeunerbaron*, Dirigent Robert Stolz; und am 28. Mai geradezu als Seltenheit: *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Regie: Berthold Viertel, mit Elisabeth Neumann, Peter Preses u. a. – Im Kabarett gab es so viele satirische Talente unter den Wiener Exilanten, daß ein Rückgriff auf einen aktualisierten Nestroy kaum nötig schien.

Als sich die Befreiung Österreichs anbahnte, wurde der Neubeginn auch in der Literatur aktuell. Was hatte Nestroy damit zu tun? In seinem programmatischen Artikel „Zum Thema Österreich“⁴⁰ pries Ernst Lothar, Direktor des Theaters in der Josefstadt vor 1938, den „österreichischen Sinn für Maß, Echtheit, Individualität, seinen Widerstand gegen das Maßlose, Angemaßte und Gleichgeschaltete, die Überlegenheit der österreichischen Kultur des revolutionären Widerstandes“. Alle diese Tugenden fand er bei Stifter, Grillparzer, Hofmannsthal, Schnitzler, Wildgans – Nestroy schien in diesem Kanon nicht auf. In seiner brillanten Erwiderung „Austria Rediviva“⁴¹ widerlegte Berthold Viertel den „revolutionären Geist“ der genannten Dichter und bezweifelte eine Erneuerung aus Lothars Traditionsbegriff. „Der zündende Funken Genialität der [Besten der Vergangenheit] lebt nicht in den ästhetischen Kennern weiter, sondern im lebendigen [d. h. politischen] Widerstand, der sich im neuen Österreich wieder in Kultur umsetzen kann.“⁴² Viertel erwähnte keine Dichter, aber zu einer Gedenkveranstaltung am Republikstag (11. November 1944) hatte er ein Programm von Exilkünstlern zusammengestellt, das mit einer Lesung von *Judith und Holofernes* schloß. „Oskar Karlweis bewies durch seine außeror-

39 Zur Problematik der Reinhardt-Inszenierungen: Mauch, Gurdurn Brokoph, ‚Max Reinhardt am Broadway‘, in: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933* (Anm. 38), S. 1581–1591, bes. S. 1585 f. Zur Problematik der Übersetzung: Yates, W. Edgar, ‚Kann man Nestroy ins Englische übersetzen?‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 24–29, und ders., *Stücke* 18/1, 156 f.

40 *Austro-American Tribune*, December 1944.

41 *Austro-American Tribune*, January 1945.

42 Zur Kontroverse Lothar–Viertel siehe Holzner (Anm. 2), S. 60 f.

dentliche schauspielerische Leistung wieder einmal, daß der große österreichische Klassiker Nestroy lebendiger ist als je.“⁴³

Die Tradition meldete sich bald wieder. In Raoul Auernheimers Artikel „Österreichische Literatur. (Das Gewissen Österreichs)“ personifizierte nicht der scharfe, zeitkritische Nestroy Österreich, sondern der unterhaltsame. Auernheimer stellt ihn dem „reichsdeutschen Kotzebue“ gegenüber, um zu zeigen, „Was uns eignet und jenen fehlt. Es ist, was das Lustspiel zum Lustspiel erst macht, die leichte Hand und die Laune.“⁴⁴ Wie weit die im Exil reflektierten Nestroy-Bilder im Nachkriegstheater Österreichs wieder sichtbar wurden, ist Evelyn Deutsch-Schreiners Analyse zu entnehmen.⁴⁵ Während ein zum Spaß verniedlichter Nestroy den Wiederaufbau nicht störte, setzten an der Skala in Wien Karl Paryla aus dem Schweizer, Otto Tausig aus dem englischen Exil zurückgekehrt, die marxistische Nestroy-Konzeption fort.

Dem *Handbuch* nach endete das Exiltheater circa 1949. Das Laterndl schloß sogar schon früher, da viele seiner Mitarbeiter nach Österreich zurückgegangen waren. Aber viele Exilanten taten das nicht. Sie waren in Österreich nach dem Krieg nicht gerade willkommen, obwohl sie im Exil für Österreich eingetreten waren, und Birgit Lang – sie dissertiert über das Exiltheater in Australien – beobachtet eine Entwicklung von Exil zu Diaspora, derzufolge Nestroy als nichtjüdischer Autor aus dem Exilrepertoire nach dem Krieg verschwunden sei. Sollte sich diese These erhärten lassen, dann gibt es jedenfalls eine bedeutende Ausnahme: die Nestroy-Lesungen Fritz Kalmars.⁴⁶

Kalmar hatte Nestroy bewundert, noch bevor er Karl Kraus gehört hatte, und als er 1939 Wien verlassen mußte, nahm er eine Nestroy-Ausgabe (Franz Mautners *Johann Nestroy, Ausgewählte Werke* [Lorenz, Wien 1938]) mit; „es war allerdings keine Gesamtausgabe, nur die wichtigsten Stücke, Couplets und Zitate“. Dieser Nestroy begleitete ihn auf seiner Flucht als Schmierer auf einem norwegischen Frachter nach Südamerika und dann nach La Paz in Bolivien, wo er mit seinen zwei Brüdern Ernst und Heinz zusammentraf, die alle in dem von Georg Terramare und seiner Frau Erna Terrel geführten „Terramare Theater“ in der Exilkultur der Stadt sehr aktiv wurden.⁴⁷ Erna Terrel war eine bekannte Schauspielerin, die am Deutschen Theater in Prag in Nestroy-Rollen aufgetreten war, auch als Christopherl im *Jux*. Die Theaterbegeisterung verband bald Fritz Kalmar, Terramare und Terrel in inniger Freundschaft. Terramare starb 1948, und fünf Jahre später wurde Erna Terrel Fritz Kalmars Frau. Das Terramare Theater brachte sehr gute Stücke, aber keinen Nestroy – erst später brachte Kalmar Nestroy immer wieder zu Gehör. Seine

43 „Österreichische Literatur, Musik“, in: *Austro-American Tribune*, Dezember 1944.

44 Auernheimer, Raoul, „Österreichische Literatur. (Das Gewissen Österreichs)“, in: *Austro-American Tribune*, April 1945.

45 Deutsch-Schreiner, Evelyn, „Der verhinderte Satiriker. Aspekte zu Nestroy im Wiederaufbau“, *Nestroyana* 14 (1994), S. 104–124.

46 Kalmar lebt noch heute in Montevideo. Wie wenig er sich dort zu Hause fühlt, zeigt sein Buch *Das Herz europaschwer. Heimweggeschichten aus Südamerika*, Wien 1999.

47 Dazu: Pohle, Fritz, *Emigrationstheater in Südamerika abseits der Freien Deutschen Bühne, Buenos Aires*, Hamburg 1989, S. 67–80; laut Programm auf S. 70 traten Erna Terrel, Fritz und Ernst Kalmar in Lessings *Nathan der Weise* auf. Regie: Georg Terramare.

Position (der Wiener Jurist hatte sich im Exil vom Zimmermaler bis zum Generalkonsul hinaufgearbeitet und war Präsident der Österreichischen Vereinigung in La Paz, später lange Jahre General-Konsul und schließlich Honorar-Generalkonsul in Montevideo) garantierte seinen Nestroy-Programmen eine beträchtliche gesellschaftliche Ausstrahlung. Bühnenmäßige Aufführungen waren nicht möglich, denn, so schreibt Kalmar,

Wo hätten wir, von den drei Brüdern Kalmar abgesehen, sprachlich geeignete Darsteller gefunden? Angeregt durch die unvergeßlichen Vorlesungen von Karl Kraus, kam es mir in den Sinn, daß ich solche Vorlesungen veranstalten könnte. Meine Vorleseweise war ein wenig anders als die von Karl Kraus, aber um nicht trotzdem der Nachahmung beschuldigt zu werden, machte ich eingangs jeder Vorlesung darauf aufmerksam, daß es sich um eine bewußte Fortführung seiner Darbietungen handelte. Ich habe jeweils ein Stück zur Gänze vorgelesen, habe die Couplets gesungen (Sprechgesang) – ich hatte von der Musik zu den Couplets in dem von mir verwendeten Buch bloß drei, eines zu *Lumpazivagabundus* und zwei zu *Der Talisman*. Wir hatten jedoch einen guten Komponisten und Begleiter Manfredo Gynt [d. i. Günther Meyer], der mir zu anderen Couplets die Musik schrieb. – Ich habe zuvor das Stück für eine Lesung eingerichtet, also Striche gemacht, wo eine Vorlesung eine gewisse Straffung erforderte, da und dort auch einen Satz geändert oder eingefügt. Ich las sitzend so wie Karl Kraus. Es gab keine Szenenbilder, keine Programme, Zeitstrophen selbstverständlich.⁴⁸

Zu seinem Publikum meinte Kalmar:

Sowohl in Bolivien wie in Uruguay waren die Emigrantentheater vollkommen unpolitisch. In den Statuten der Österreichischen Vereinigung in Bolivien hieß es überparteilich, bei voller Meinungsfreiheit jedes einzelnen. Abgesehen von Nazis, die nicht aufgenommen wurden, hatten wir von Kommunisten bis zu Monarchisten alles beisammen. Allerdings schlossen sich die Kommunisten, besonders die Jugendgruppe, zusammen und suchten dann und wann, etwas in ihrem Sinne durchzudrücken. Da mußte ich als Präsident sehr darauf achten, daß das Prinzip der Überparteilichkeit nicht verletzt wurde.

Was die Kommunisten „durchzudrücken versuchten“, mag sich auf anderes bezogen haben, aber der „politische Nestroy“, der für die Kommunisten Bauer, Fischer, Frei, Tausig, Viertel, den ihnen nahestehenden Ferdinand Bruckner – und von den zwei Aufführungen an der Freien Deutschen Bühne in Buenos Aires abgesehen – der „Nestroy im Exil“ überhaupt war, lag Kalmar nicht, wie seine Stückwahl zeigt, in der er als Vorleser in keiner Weise eingeschränkt war. Für Kalmar war Nestroy natürlich der Gesellschaftskritiker und Satiriker, aber es war Nestroys Sprach- und Charakterisierungskunst, die ihn als begeisterten Kraus-Hörer besonders faszinierte. Daß ein Rezensent seine letzte Nestroy-Lesung als „Heurigenabend“ lobte,

48 Die Zitate sind wortgetreue Kompilationen aus zahlreichen Briefen Fritz Kalmars an den Verf., 5. 12. 1998–28. 1. 2000.

entsprach wohl nicht Kalmars Absicht. „Soweit ich mich recht erinnere,“ schreibt Kalmar, „war das erste Stück, das ich vorlas, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, das ich wählte, weil es niemand kannte. Dann *Liebesgeschichten und Heiratssachen*, *Lumpazivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen*, und immer wieder mein Lieblingsstück, *Talisman*.“ Dieses Stück sprach allen aus dem Herzen, die auch nicht vier Perücken vor der Vertreibung aus der Heimat gerettet hätten.

Kalmars Leistung war einzigartig; nicht nur, daß er Nestroy von 1946/47 bis 1969 in elf Lesungen zu Gehör brachte, und das in Bolivien und Uruguay, wo man ohne ihn Nestroy wohl nicht zur Kenntnis genommen hätte,⁴⁹ er tat dies mit sprachkünstlerischer Virtuosität. Das *Argentinische Tageblatt* schrieb:

Unter den Kennern – und dazu gehören nicht nur Wiener oder Österreicher – weiß man, was ein „Ein-Mann-Abend“ von Fritz Kalmar bedeutet. Niemand will ihn versäumen, denn solche Abende erinnern an die großen Nestroy-Vorlesungen von Karl Kraus in Wien. Viel muß ein Vortragender zu einer solchen Veranstaltung mitbringen: eine eigene starke literarische Persönlichkeit, vielseitige Sprech- und Sprachkunst und vor allem, was vielleicht das Wichtigste ist: eine bedingungslose Hingabe an den Dichter, denn man muß sich ihm unterordnen und darf sich nicht selbst in den Vordergrund stellen. Auf Fritz Kalmar trifft all dies zu. Deshalb kann er jede einzelne Figur mit nur ganz wenigen Gebärden, einer kaum angedeuteten Sprechereigentümlichkeit charakterisieren, immer maßvoll, ohne je das Werk zu übertönen.

Der Talisman ist eine Kostbarkeit von Johann Nestroy, ein Feuerwerk von scharfem Witz, unerschöpflich an Wortspielen und Doppelsinnigkeiten, unwiderstehlich in seinem Humor. Und doch schwingt unüberhörbar neben dem Lachen die Trauer mit, Trauer über die Ungerechtigkeit, die Unaufrichtigkeit der Menschen, über die Unentrinnbarkeit des Schicksals und die Vergänglichkeit [...]. Die berühmten Couplets wurden von Fritz Kalmar gesungen, von Kurt Kohn am Flügel verständnisvoll begleitet. Ganz im Geiste von Karl Kraus hatte Fritz Kalmar Zusatzstrophen hinzugefügt, was beim Publikum besonderen Jubel hervorrief.

Ich zitiere Kalmars Strophen zum *Talisman* vollständig, weil sie gleichsam im Ton Nestroys Wandlungen im Exil nach 1945 ironisieren. Die erste Strophe bezieht sich, wie Kalmar schreibt, auf „Nazis in Bolivien, die nach Kriegsende es nie gewesen waren, die zweite auf Exilanten, die mit Österreich nichts zu tun haben wollten, die aber dann doch ihr Herz für Österreich entdeckten [...], weil man auf einmal einen österreichischen Paß haben konnte und auch sonst einige Vorteile“:

Da lauft einer 'rum, der war früher sehr kühn,
 Hat ihn wer schief ang'schaut, so haut er gleich hin.
 Den Kopf trägt er hoch und die Brust war geschwellt,
 Er war eben auch von den Herren der Welt.
 Begrüßt hat er alleweil nur mit der Hand.

49 Kalmars Lesungen werden in der Forschung (*Handbuch*, Huder, Pohle) nicht zur Kenntnis genommen; sie behandelt nur Bühnenaufführungen.

Doch gestern, da hätt' ich ihn fast nicht erkannt,
 Ich weiß nicht, was los ist, jetzt ist er so still –
 Ja, die Zeit ändert viel, ja, die Zeit ändert viel.

Im Juli, da werden vier Jahre es schon,
 Seitdem man gegründet die Federacion.
 Nach Mitgliedern hat man gesucht Tag und Nacht,
 Doch mancher hat einem ins G'sicht nur gelacht:
 „Was geht mich denn Österreich an?“ hat er g'sagt,
 „Am besten is eh, wenn man's völlig zerschlagt!“
 Und jetzt is auf einmal nur Öst'reich sei Ziel –
 Ja, die Zeit ändert viel, ja. Die Zeit ändert viel.

Die letzte Strophe ist das ergreifende Bekenntnis eines schwer erlittenen Patriotismus:

Man trieb aus dem Land uns, in dem wir geboren,
 Da glaubten wir unsere Heimat verloren.
 Wir konnten vergessen es nicht und verstehn,
 Was dort uns an Kummer und Kränkung geschehn.
 Doch heut' sind wir wieder voll Hoffnung und Glauben,
 Ein zweites Mal soll'n s'uns die Heimat nicht rauben.
 Die Lehr', die das Schicksal uns mitgeben will,
 Heißt: „Die Zeit ändert viel. Ja, die Zeit ändert viel.“

Von den Zusatzstrophen, die Kalmar zu anderen Nestroy-Stücken schrieb, sind nur wenige erhalten. Auch sie riefen wohl beim Publikum „besonderen Jubel“ hervor, und ich zitiere sie hier auszugsweise, um zu zeigen, wie Kalmar in ihnen Nestroy der Exilwirklichkeit, auch der innenpolitischen Lage im Gastland, näherbrachte. (Kalmars Nestroy-Darbietungen sind übrigens die einzigen im Exil, von denen überhaupt noch Zusatzstrophen aufzufinden waren.) Wie volkstümlich gesellschaftskritisch und unmittelbar zeitbewußt, also wie Nestroy-nahe Kalmar war, zeigt schon eine Strophe zum *Jux* (mit Originalvertongung von Erna von Terramare):

„Den Schmuggel bekämpfen!“ Das ist die Parol'.
 Der Politiker nimmt seinen Mund übervoll:
 „Beschützt den Kaufmann, der Steuern bezahlt,
 Kauft nicht von den Schmugglern, die Wirtschaft verfallt“!
 Er ruft's. Doch zu seiner Estancia, bei Nacht,
 Wird herdenweis Vieh aus Brasilien gebracht,
 Was manchmal auch umgekehrt g'schicht,
 Und es schickt sich doch offenbar nicht.

Aus den Zusatzstrophen zu *Liebesgeschichten und Heiratssachen*, die wieder ganz in Nestroys Manier vom ‚Allgemeinmenschlichen‘ zur gesellschaftlichen Misere übergehen:

Auch heutzutage g'schieht es. Da schwärmt so ein Bua
 Von ein' herrlichen Mädlel, der Kurvenfigur,
 Dem feurigen Blick und dem seidenen Haar.
 Endlich ist es so weit, sie gibt nach, es wird wahr:
 „Heut nacht, Zimmer elf!“ Beinah faßt er es nicht,
 Und so macht sich die G'schicht, ja so macht sich die G'schicht.
 Er öffnet die Türe, da liegt schon sein Traum.
 Die Kurven sind weg, denn sie waren nur Schaum.
 Der Haarschopf aus Nylon hängt still an der Wand,
 Und die waschbaren Wimpern hat s' grad in der Hand.
 Da sagt er „Pardon,“ weil er s' gar nicht erkennt.
 Und die G'schicht hat ein End, und die G'schicht hat ein End.

Über's Fleischverbot soll man sich net alterieren,
 So sagt die Regierung, denn wir garantieren,
 's gibt Schafe, Geflügel und Schwein' was man mag,
 Die Fischfabrik schafft hundert Tonnen im Tag.
 Genau kontrollieren wir Preis und Gewicht.
 Na, so macht sich die G'schicht –
 Doch Geflügel ist teuer, die Schafe sind fern,
 Bevor man sie ißt, woll'n s' die Züchter erst scher'n.
 Ein Schweinefleisch sieht man nur selten am Tisch,
 Die Fischfabrik gibt's, doch nicht genug Fisch'.
 Mancher jagt schon ein' Hasen, der miaut, wenn er rennt,
 Hat die G'schicht bald ein End? Hat die G'schicht bald ein End?

Auch zum Refrain *Dieses Gefühl, ja, da glaubt man, man sinkt in die Erd* schrieb Kalmar Zusatzstrophen über diverse ‚Wirtschaftsskandalchen‘. Und aus gegebenem Anlaß noch eine Strophe:

Das SOS Kinderdorf ist nicht bequem.
 Es gibt alle Tage ein andres Problem.
 Die Menschen sind träg', die Behörden oft stur.
 Man braucht immer Geld, woher nimmt man es nur?
 Oft ist man schon völlig verzagt und erkennt:
 Diese G'schicht hat ein End? –
 Doch dann wieder zeigt sich: es gibt gute Leut'
 Zu Spenden und Hilfe und Arbeit bereit.
 Man sagt einem etwas, und er stellt seinen Mann
 Und hört sich sogar eine Vorlesung an.
 Wenn's niemals an Menschen wie solchen gebricht –
 Ja, dann macht sich die G'schicht.

Kalmar und andere im bolivianischen Exiltheater spendeten den Erlös dem Österreicherischen Kinderdorf; sie halfen den Kindern derer, die sie einst aus Österreich vertrieben hatten. Der gegebene Anlaß war Otto Tausigs karitative Aktion nach jeder Vorstellung des *Mädl in der Vorstadt* im Frühjahr 1999 im Wiener Volkstheater. Daß

das Geld, das Tausig als Schnoferl sammelte, den Straßenkindern in Bolivien zugutekommt, ist eine spezielle Pointe dieser Verbindung von Nestroy und sozialer Hilfe. Tausig wußte nichts von seinem Vorgänger in den Anden.

Von Kalmars Lesungen abgesehen, verschwand Nestroy aus dem Repertoire des Exiltheaters nach 1947. Der Krieg war vorbei und damit der antifaschistische Kampf der Exilanten, für die Nestroy gleichsam ein ‚Mitreiter‘ gewesen war. Es war auch ein Kampf um die Zukunft gewesen, und etliche Kommunisten kehrten nach Österreich zurück und setzten dort diesen Kampf um den Wiederaufbau fort. Viele andere aber blieben wie Kalmar im Exil und hielten noch Jahrzehnte hindurch ihre kulturellen Zusammenkünfte aufrecht, so auch in New York, wo die Wiener weiterhin zu Programmen der Arche oder im Café Vienna, in Lublos Palmgarten und bei Fleischmanns in den Catskills zusammenkamen. In der bekanntesten Textsammlung ist nichts von Nestroy oder an ihn Anklingendes,⁵⁰ die anderen Texte sind verschollen. Umso erinnerbarer sind zwei oder drei Chansons des Wieners Jimmy Berg, der seit seinem Kindheitserlebnis des *Lumpazivagabundus* Nestroy nicht aus dem Ohr verloren hatte. Nestroys oft abgewandeltes Thema der Umstellung, der Verwandlung vor und nach 1945 war ihm, dem Exilanten und nicht nur ihm eine Alltagserfahrung. Hier eine Strophe aus seinem Chanson: „Man stellt sich um“:

Sich umzustellen, das ist gänzlich unvermeidlich,
Das wissen alle Leute „from the other side“.
Die tausend Worte English sprechen wir schon leidlich,
Zur Perfektion fehlt nur mehr eine Kleinigkeit.
Nach Coney Island fahren wir statt in den Prater,
Statt im Kaffeehaus spielt man Bridge im Furnished Room,
Und her zu uns kommt ihr anstatt ins Burgtheater.
Man stellt sich um, man stellt sich um.⁵¹

Die ‚Früheren Verhältnisse‘ werden mit der Gegenwart verglichen – mit Nostalgie oder mit berechtigtem Spott:

Der Emil Ludwig schrieb einst ohne Wimpernzucken
Von Mussolini und von seinem Heldentum;
Heut möcht er gern das ganze Manuskript verschlucken –
Man stellt sich um, man stellt sich um.

Ja, beim Umschwung der Zeit, Lernt man s' kennen die Leit! – Der Umschwung 1945 ist Bergs Ziel im folgenden Couplet, in dem er, wie einst Nestroy, den Wienern eine bittere Wahrheit ins Gesicht sagt:

Seit wieder mit Wien man postalisch verkehrt,
Da hat sich mein Einlauf von Briefen vermehrt.
Sie kommen fast täglich, und ich merk' voll Glück,
Die Marken, die tragen das Wort Republik.

50 *Davids Witzschleuder. Jüdisch-Politisches Cabaret*, hrsg. v. Oscar Teller, Darmstadt 1982.

51 *Von der Ringstraße zur 72nd Street. Jimmy Bergs Chansons aus dem Wien der dreißiger Jahre und dem New Yorker Exil*, hrsg. v. Horst Jarka, New York 1996, S. 159.

Doch neulich da kam ein besonderer Brief,
 Und ich muß schon sagen, der rührte mich tief.
 Mein Wiener Hausbesorger hat mir jüngst geschrieben,
 Er schwört, er ist die ganze Zeit mir treu geblieben,
 Er sagt, das braune Gift war ihm nicht eingimpft,
 Nur wenn's sein muß', hat auf Juden er geschimpft
 Er gibt zwar zu, er war ein bißl gleichgeschaltet,
 Doch hofft er, ich seh' ein, daß dieser Fakt veraltet.
 Sein gold'nes Wiener Herz war immer tolerant.
 Am liebsten wär' mit an Rabbiner er verwandt.⁵²

Eines der letzten Echos, mit dem „Nestroy im Exil“ schließlich verklang, kam aus dem Teil der Welt, der von Wien am weitesten entfernt war. In Australien war während des Krieges ein deutschsprachiges Theater so gut wie unmöglich. „In den ersten Jahren war der Gebrauch der deutschen Sprache in der Öffentlichkeit verpönt, Telefongespräche wurden aus diesem Grund sogar amtlich unterbrochen“,⁵³ und nach den Schreckensnachrichten von Auschwitz lehnten auch viele Exilanten die deutsche Sprache ab. So kam es erst Anfang der fünfziger Jahre zu einem deutschen Theater in Sydney und Melbourne, das ein reichhaltiges Repertoire auch nichtjüdischer Autoren entwickelte, in dem jedoch Nestroy fehlte. Er war eventuell nur in der Kabarettszene zu erwarten. 1951 bot in Melbourne die Gruppe Theaterfreunde einen Bunten Abend; einer von fünf Sketchen hieß vielversprechend „Die schlimmen Buben und Mädeln in der Schule“, ist aber nicht erhalten. In Sydney brachte das Kleine Wiener Theater neben vielen Stücken 11 Revuen, von denen 10 erhalten sind. Nestroy kommt darin nur zweimal und sehr kurz vor. In einer „Fahrt ins Blaue“ (1951) gibt es einen Zacharias Grausam („I kumm aus Wien“), der seinen Beruf so erklärt: „Bauen tua i. Meiner Seel, Englisch ist einfach. Beim Nestroy hat's no g'hassen: Za ebener Erd und im ersten Stock. Da [in Australien] sag'n s' ganz einfach Duplex.“ Außer dieser Marginalie gibt es noch einen Nestroy-Auftritt im Programm „Continental Matilda“ (1965); nach einer Szene, in der sich Außerirdische über die Erde unterhalten, erscheint Nestroy:

Schon vor hundert Jahren haben sich Wiener Dichter mit der Zukunft befaßt [...]. Ich benütze wieder die Gelegenheit, alle Menschen zu warnen [...] [es folgt: *Ich hab' die Sach' schon lang heraus bis Schwuichs.*] Wenn man ein Philosoph ist, wie ich es bin, weiß man, wovon man redet:

Die Welt, Ihr werdet 's sicher noch erleb'n,
 Ist heut von tausend Gefahr'n umgeb'n.
 Hat früher man sich g'fürchtet vor Kome'tn,
 So kommt der Untergang heut von Raket'n.
 Man schießt sie auf den Mond, der hat 's net gern ...

52 *Von der Ringstraße zur 72nd Street*, S. 204.

53 Bittner, A. (d. i. Bittman, Karl), ‚Deutschsprachiges Theater in Australien‘, unveröffentlichtes Typoskript, Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Wien, Signatur: 7772, S. 2.

Auf Mars und Venus und auf alle Stern ...
 Aber lass ma, was man in den Himmel schießt,
 Und schau ma, wie's bei uns auf Erden ist ...
 Hier hat noch keiner seine Ruh' gefund'n,
 Der Mensch hat drum die Atombomb'n erfunden ...
 Und nachher kommt die letzte Stund,
 Dann macht's an Krach, und alles geht zu grund ...
 Da wird einem halt angst und bang,
 Die Welt steht auf kein'n Fall mehr lang ...

Im Himmel da regiert nur Gottes Will,
 Doch auf der Erde hier gibt's nur eins: Die Pill ...
 Wo immer Leut sich treffen und auch reden,
 Die Pille ist die Hauptsach für an jeden,
 Vielleicht laßt sich sogar der Papst herbei
 Und segnet dann die Pille eins zwei drei.
 Aber laß ma, was ma drüber red't ...
 Und schau ma, wie es wirklich damit geht ...
 In Asien, mit den tausend Millionen,
 Wo sich das Pillenessen würde lohnen,
 Für die muß man ein and'res Mittel wähl'n ...
 Die können leider nicht bis zwanzig zähl'n.
 Da wird einem halt angst und bang,
 Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang.

[Chor singt den Refrain mit]

Exilanten, die in Sydney einen Weltuntergang überlebt hatten, sangen Knieriems Warnung vor dem nächsten, von allen Nestroy-Zitaten das aus gutem Grund bekannteste.

Nach diesem Blick ins Ungewisse ein Blick zurück: Nestroy war im Exil nicht oft auf dem Programm, und nicht immer auf künstlerisch höchster Ebene. Aber wenn wir bedenken, daß er unter bescheidenen, oft schwersten Verhältnissen in Argentinien, im Gewerkschaftssaal der Elektriker in Mexiko, in der Westbourne Terrace in London, auf einer Pawlatschen im Internierungslager auf der Isle of Man oder im Hogar Austriaco in La Paz 4000 Meter über dem Meer gespielt, rezitiert und begeistert aufgenommen wurde, dann kann man das Wort der Pepi in den *Früheren Verhältnissen* im positiven Sinn abwandeln: *Es kommt wohl darauf an, daß man was leistet, aber noch mehr vielleicht darauf, wo man es leistet.*

DOKUMENTATION

I. Die Aufführungen⁵⁴

Von den meisten Schauspielern enthält das *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945* (Anm. 14), Band 2: *Biographisches Lexikon der Theaterkünstler*, Kurzbiographien. Fritz Schrecker, Norman Miller, Jaro Klüger, Ernst Wurmser, Paul Lewitt und andere waren schon erfolgreiche Schauspieler gewesen, als sie vertrieben wurden; manche waren aus der Wiener Kleinkunst gekommen, andere waren nur im Exil Schauspieler. Von denen, die nach ihren Anfängen im Exil eine erfolgreiche Laufbahn einschlugen, wurde Otto Tausig der berühmteste Nestroy-Darsteller. 1943 hatte er für eine Laiengruppe in London *Einen Jux will er sich machen* inszeniert und den Weinberl gespielt.

1. 1939–1949

ARGENTINIEN

Frühere Verhältnisse. Buenos Aires. Freie Deutsche Bühne. Österreichischer Kulturbund. Theatersaal der Unione e Benevolencia. 14. 12. 1941. Regie: Ernst Wurmser. – Scheitermann: Hans Philipp Wenning; Josefina: Hanna Danszky; Muffel: Ernst Wurmser; Peppi: Lilli Ronegg. [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, 15. 12. 1941, Angela Graf (Anm. 10), S. 132 f.]

Frühere Verhältnisse. Buenos Aires. Österreichische Jugend. Bei Austria Cultural. Etwa 1947. Scheitermann: Alfredo Bauer; Josephine: Lisl Steiner; Muffel: Alex Szarazgar; Pepi: Susi Fleischmann [Alfredo Bauer]

Judith und Holofernes. Buenos Aires. Szenen daraus. Bei Austria Libre, Club Sirio-Libanes, „Honor y Patria“. 1943 oder 1944 [Alfredo Bauer]

Einen Jux will er sich machen. Buenos Aires, Freie Deutsche Bühne, 6. 10. 1945. Regie: Jacques Arndt. Besetzung: Zangler: Hans Philipp Wenning; Marie: Erni Vacano-Wünsch; Weinberl: Arndt; Christopherl: Hanna Dansky; Krap: Max Wächter; Gertrud: Martha John; Melchior: Ernst Wurmser; Sonders: Oscar Beregi jun.; Hupfer: Josef Halpern; Knorr: Hansi Schottenfels; Fischer: Berle Berle; Blumenblatt: Anni Ernst; Hausmeisterin und Philippine: Esther Lipsky; Lisette: Gerti Hellmer; Lohnkutscher: Heinz Halban; Wächter: Bernhard Salno; Raab: Halban; erster Kellner: Rudolf Baer; zweiter Kellner: Leopold Paschkes. Musik und Dirigent: Wolfgang Vacano [Programm: *Nestroyana* 12 (1991), S. 125]

BOLIVIEN

Alle Lesungen waren Veranstaltungen der Federacion de Austriacos en Bolivia, La Paz, und fanden im Saal der Vereinigung statt. Kalmar las in seinem ‚Ein-Mann-Theater‘ alle Rollen.

Eine Wohnung ist zu vermieten, 1945. *Liebesgeschichten und Heiratssachen*, 1945.

Am Klavier: Manfred Gynt. [Notenblatt] *Liebesgeschichten*, 1946. Am Klavier: Dr. Arndt [Kalmar]

Lumpazivagabundus, vor 1948 [Fritz Kalmar]

54 Quellen in [].

ENGLAND

Der Talisman. London, Das Laterndl, jeden Samstag im März 1940. Zum 100.

Jahrestag der Erstaufführung [*Österreicher im Exil 1934–1945*, Wien 1977, S. 444]

Einen Jux will er sich machen. London. Austrian Youth Players (London) 1943.

Regie: Otto Tausig. Besetzung: Marie: Susi Zehner; Sonders: Hans Ungar; Madame Knorr: Ilse Rauchweg; Madam Fischer: Eva Andermann; Weinberl: Otto Tausig; Christopherl: Felix Schwarz; Melchior: Borscht; Krapps: Fredl Henn; Raab: Dieter Gahlo; Gertrude: Gretl Gang; Kellner: Ernst Stricker; Philippine: Gretl Gang; Brunniger: Walter Reitzes [Otto Tausig, Programm]

Häuptling Abendwind. London. Laterndl, 14. 10. 1943. Gastspiele im Austrian Centre, Paddington. Regie: Fritz Schrecker. – Häuptlinge: Fritz Schrecker, Jaro Klüger; Atala: Helen Kennedy; Arthur: Otto Stark [Rezension: *Zeitspiegel*, 23. 10. 1943, *Die Zeitung*, 22. 10. 1943, S. 9]

Der Talisman. London. Laterndl, 31. 12. 1941, Reprise der Inszenierung von 1940.

Regie: M. Miller. Besetzung: ohne Angabe der Rollen: Martin Miller, Jaro Klüger, Lewitt, Richter, Kempinski, Koka Motz; Kammerfrau: Hanne Norbert; Gräfin: Marianne Walla; Salome: Helen Kennedy [Rezension: *Zeitspiegel* 10. 1. 1942]

MEXIKO

Frühere Verhältnisse. Mexiko City, Theatersaal der Gewerkschaft der Elektrizitätsarbeiter. 1944. Regie und Bearbeitung: Ernst Rooner (Robicek). – Muffl: Ernst Rooner (Robicek) [Rezension: *Austria Libre*, III. Nr. 5, S. 3 (Bruno Frei)]

Judith und Holofernes. Mexiko City. Bearbeitung von Ernst Robicek (Rooner) mit dem Untertitel „Auflage 1943“. Accion Republicana Austriaca. Mendelssohn-Saal. 1943. Regie: Ernst Robicek [Kritik: *Demokratische Post*, 15. August 1943 (Egon Erwin Kisch)]

SCHWEDEN

Häuptling Abendwind. Stockholm. Freie Bühne. 22. Februar 1944 [*Handbuch*, S. 332]

SCHWEIZ

Alle Aufführungen fanden im Zürcher Schauspielhaus statt.

Lumpazivagabundus 1939/40. *Einen Jux will er sich machen* 1941/42. *Der Zerrissene* 1943/44. *Zu ebener Erde und im ersten Stock* 1944/45 [*Theater im Exil 1933–1945*, Akademie der Künste, Berlin, 1973, S. 60 f.]

USA

The Merchant of Yonkers. Regie: Max Reinhardt, Dezember 1938. *The Matchmaker*. 1954 [*Stücke* 18/I, 156]

Judith und Holofernes. 12. November 1944. Carnegie Hall. Lesung [auszugsweise?] im Rahmen des Programms „Österreichische Literatur, Musik“, veranstaltet von der *Austro-American Tribune*. Vortragender: Oscar Karlweis [*Austro-American Tribune*, Dezember 1944]

2. 1949–1973

ARGENTINIEN

Liebesgeschichten und Heiratssachen. Buenos Aires. Club Austriaco. Frühjahr 1953, Lesung: Fritz Kalmar. Alle Rollen: Fritz Kalmar. Am Klavier: Manfred Gynt. Frühjahr 1953 [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, o. D.]

Der Talisman. Buenos Aires. Club Austriaco. November 1973, Lesung: Fritz Kalmar. Am Klavier: Gerd Rexmann [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, 9. November 1973]

BOLIVIEN

Der Talisman. Federacion und Pfadfinderbund. Hogar Austriaco. 15. Juni 1950. Am Klavier: Alfred Hendel [Programm]

Einen Jux will er sich machen. Hogar Austriaco, 1952. Am Klavier: Manfred Gynt [Kalmar]

URUGUAY

Veranstalter: Vereinigung der Österreicher in Uruguay [Federacion des Austriacos Libres en Montevideo]. Die Nestroy-Lesungen Fritz Kalmars waren ‚Ein-Mann-Theater‘ und fanden meist im Festsaal der Deutschen Botschaft oder in der deutschen Schule statt [alle Angaben: Fritz Kalmar]

Einen Jux will er sich machen. Club Austriaco. Festsaal des Hotel Ermitage. 20. Juni (zwischen 1954 und 1956). Am Klavier: Erna Terrel [Rezension: *Argentinisches Tageblatt* o. D.]

Einen Jux will er sich machen. Club Austriaco. 1958 (?), 1959 (?). Musik von Erna Terrel. Am Klavier: Fritz Leipziger [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, o. D.]

Der Talisman. 1962. Am Klavier: Kurt Kohn. Einführung: Erna Terrel [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, 10. 6. 1962]

Der Talisman. 1969. Am Klavier: H. Lützen [Rezension: *Argentinisches Tageblatt*, 16. 6. 1969]

II. Kleinkunst, Revuen und andere Veranstaltungen, bei denen auch Nestroy-Texte gebracht wurden

AUSTRALIEN

Sydney, Kleines Wiener Theater, Programm *Continental Matilda*, 1965 [Brief mit Text von Birgit Lang an Verf., 29. 4. 1999]

BOLIVIEN

La Paz, Federacion des Austriacos libres en Bolivia. „Wiener Künstler für Wiener Kinder“. Bunter Abend. 12. 4. 1947. Im Teil I „Wien wie es war“: Nestroy-Zeit. „Dieses G’fühl“, Couplet aus *Die Papiere des Teufels*. Musik Adolf Müller, Vortragender: Fritz Kalmar [Programm]

GROSSBRITANNIEN

Onchan, Isle of Man, Internierungslager. Österreichischer Kulturnachmittag. Anfang Juni 1940, Schubert-Lieder, Nestroy-Sprüche, Soyfer-Lieder [Arthur West]

London. Laterndl. „Österreichische Rapsodie“. Dezember 1944. Regie: Hardtmuth. Hauptdarsteller: Fritz Schrecker, auch als Nestroy [Rezension: *Zeitspiegel*, 2. 1. 1944]

Glasgow. Austrian Centre. Nestroy-Abend. Einleitender Vortrag und Proben aus Nestroys Werken [*Zeitspiegel*, 18. Mai 1941]

MEXIKO

Mexiko City. „Thalia in Nöten – eine literarische Revue“. Charles Rooner (Ernst Robicek) verband die schönsten Episoden aus Raimund, Nestroy, Offenbach, Sophokles, Shakespeare und Johann Strauß. „Die Rahmenhandlung ließ das komödiantische und ironische Spiel gleich einer Nestroyposse glänzen, denn der verzweifelte Theaterdirektor, der nicht weiß, was er dem Publikum – im Exil (?) – vorsetzen soll, wird schließlich von der ‚österreichischen Muse‘ der Dichtkunst und einem amerikanischen Theatermanager beraten.“ Kloyber, S. 207 [*Demokratische Post*, Jg. 1944, Nr. 17, 15. 4. 1944]

USA

New York. Austro-American Association. Community Center, 270 W. 89th, Alfred Farau liest aus seiner „Auswahl von Nestroys Sprüchen“, 23. November 1944 [*Austro American Tribune*, Nov. 44]

III. Exil-Presse

Das Register des vierbändigen *Handbuchs der deutschen Exilpresse* von Lieselotte Maas (München 2000) enthält nur Autoren; Nestroy wird nur als Autor von Zitaten oder abgedruckten Szenen angeführt. Das *Handbuch* behandelt keine österreichischen Exil-Zeitschriften. Von diesen waren mir nur die wichtigsten in zwei Ländern zugänglich: *Zeitspiegel*, London, und *Austro-American Tribune*, New York. Die folgenden Angaben können also nur einen Eindruck davon vermitteln, in welcher Weise in der Exilpresse an Nestroy erinnert wurde.

1. Artikel über Nestroy

H. W., ‚Johann Nepomuk Nestroy 1801–1862‘, in: *Das Wort* (Moskau), November 1938, S. 77.

Frei, Bruno, ‚Nestroy – der revolutionäre Witzbold‘, in: *Zeitspiegel*, Nr. 44, 27. November 1943, S. 6 f. und unter dem Titel ‚Nestroy und wir‘, in: *Austro-American Tribune*, Dezember 1943, S. 3 f.

Bruckner, Ferdinand, ‚Nestroy und Österreich‘, in: *Austro-American Tribune*, November 1944, S. 9 f.

2. Abdrucke von Szenen (Angaben nach GW)

Aus *Freiheit in Krähwinkel* in der Anordnung: III, 1–10, 22, I, 7, IV, 23–25, in: *Das Wort* (Moskau November 1938); nur I, 2–3 in: *Austro-American Tribune*, November 1943.

Aus *Liebesgeschichten und Heiratssachen*: I, 5, S. 112 „Wenn der Mensch [...] bis [...] [durch] diese geistreiche Sentenz [trösten]“: aus *Judith und Holofernes*, 9., 21., 22. und 23. Szene, in: *Kulturblätter der Free Austrian Movement*, März 1944.

Aus *Der alte Mann mit der jungen Frau*: I und II unter dem Titel *Der Flüchtling* in: *Wort und Wissen*. Eine Materialsammlung für Veranstaltungen, hrsg. von Free German League of Culture, Austrian Centre, Young Czechoslovakia, Free German Youth, Young Austria, Working Refugee Women, London, Anfang Mai 1942.

3. Zitate aus Stücken

Aus *Freiheit in Krähwinkel*: I, 7 „Recht und Freiheit [...] bis [...] keine Spur“, in: *Austro-American Tribune*, June 1943; ‚Nestroy hochaktuell‘: III, 23, Lied 1, in: *Austro-American Tribune*, March 1944; I, 7 „Recht und Freiheit [...] bis [...] keine Spur“; I, 14 „Ein Zensor [...] bis [...] regieren können“, in: *Austro-American Tribune*, November 1944.

Aus *Höllenangst*: „Revolutionäre [...] bis [...] Gaben“ (GW V, 705), in: *Austro-American Tribune*, November 1944.

Aus *Der alte Mann mit der jungen Frau*: ‚Aktuelles aus alter Zeit‘: I, 15 „Nach Revolutionen [...] bis [...] dasselbe tut“ in: *Arbeiter-Zeitung* (Brünn), Nr. 31, 4. Juli 1935.

Aus *Der Zerrissene*: I, 5, 1. u. 2. Str. aus Lips' Auftrittslied, mit Bild des Nestroy-Denkmal und Kommentar zum „glänzenden Possenreißer“, der die „ewigen Schwächen der Menschen geißelt“ mit „boshaften Anspielungen auf Zustände und Menschen seiner Zeit“, in: *Die Frau*, November 1936.

Aus *Der Schützling*: I, 2, „Ich hab' zu viel [...] bis [...] ausg'rissen hab'n, vorausg'setzt, dass s' welche g'habt haben“, in: *Kunst und Wissen*, London, September–Oktober 1943.

4. Aphorismen und andere Kurzzitate

Austro-American Tribune, May 1945; *Das andere Deutschland*, Nr. 191, 1. 10. 1947, Nr. 159, 10. 2. 1948;

Austro-American Tribune, May 1945. ‚Nestroy: Aussprüche‘ [drei kurze Zitate].

Das andere Deutschland 1947, Nr. 151, 1. 10. 1947: ‚Wichtigkeit‘ [ein Kurzzitat]; 1948, Nr. 159, 10. 2. 1948, ‚Lebenserfahrungen Nestroys‘ [zwei Kurzzitate].

Deutsche Freiheit, Saarbrücken, Nr. 31, 26. 7. 1933: ‚Was Nestroy dazu sagt‘ [vier kurze Zitate].

Die Zeit. Die Zeitung der Deutschsprechenden Südamerikas (Montevideo), Nr. 91, 1941: ‚Aphorismen‘. Fünf Zitate.

Ich danke Jacques Arndt, Buenos Aires; Alfredo Bauer, Buenos Aires; Fritz Kalmar, Montevideo, und Otto Tausig, Wien, die sich die Mühe machten, mir ihre Erinnerungen schriftlich mitzuteilen, und immer bereit waren, neue Fragen zu beantworten. – Für die Beschaffung von Material danke ich Eckart Früh, Wien, Birgit Lang, Wien, und den Institutionen Deutsche Bibliothek, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt; Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW), Wien; Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur; Literaturhaus, Wien, und Interlibrary Loan Service, Mike and Maureen Mansfield Library, The University of Montana.

Austrian Youth Players

19, Westbourne Terrace, W.2. Telephone PADdington 7084.

"EINEN JUX WILL ER SICH MACHEN."
Ein Stück in 3 Akten von JOHANN NESTROY.

Marie.....	Susi Zehner
Sonders.....	Hana Ungar
Madame Knorr.....	Ihe Rauchberg
Madame Fischer.....	Eva Andermann
Weisberl.....	Otto Taussig
Christopherl.....	Felix Schwarz
Melchior.....	Borscht
Krapp.....	Fredl Henn
Rash.....	Dieser Hahlo
Gertrude.....	Gretl Gang
Keller.....	Ernst Stricker
Philippine.....	Gretl Gang
Brunniger.....	Walter Reizes

1. Akt: Wohnzimmer bei Herrn Zangler.
2. Akt: 1. Szene: Strasse vor Madame Knorrs Haus.
2. Szene: Empfangszimmer bei Madame Knorr.
3. Szene: Ein versteinertes Gausshaus.
3. Akt: 1. Szene: Strasse vor Zanglers Haus.
2. Szene: Wohnzimmer bei Herrn Zangler.

Einen Jux will er sich machen, Austrian Youth Players, London 1943



FABRICACION ARGENTINA EN BOLIVIA
Y FORTALECIMIENTO

veranstalten

Dienstagden 19. Juni 1960, um
20 Uhr 30 im HUBERT ALBIZINOU

sine

VORLESUNG Dr. Fritz K A L M Á R

PROGRAMM

Lieder zu Lauter

Einleitende Worte - Hein KALMAR

Dr. Fritz KALMAR liest: DEN TALISMAN (Johann Nestroy)

Am Klavier: Alfred HERDEL

ARGENTINISCHES TAGEBLATT, 16. JUNI 1969

Talisman-Lesung mit Foto von Fritz Kalmár

Rezension zu Fritz Kalmars Lesungen,
Argentinisches Tageblatt, 16. Juni 1969

Einmanntheater

Man wusste es schon vorher: wenn Nestroy – und dazu noch vom Burgtheater – gespielt wird, dann schlagen die Wortkaskaden über den Köpfen zusammen, dann spritzen und sprühen die Pointen, dann zündet es im Publikum!

Regisseur Dr. Kalmár hatte wieder tief in seine Theaterkiste gegriffen, und was hatte er gefunden? Einen Volltreffer, einen Glücksbringer; den "Talisman".

Das Stück, die (Tragi-) Komödie der Rothaarigen, nicht zopfzig, sondern wie frisch onduziert, zeigt die Macht des Vorurteils, stellt kleine Bosheit und kleine Güte der Menschen dar, versöhnt durch seinen Schluss: die Geächteten tun sich zusammen, und die Umwelt gibt nolens volens ihren Segen dazu.

Die Schauspieler hatten Spass an der Freud und die Zuschauer Freude am Spass.

K. als Titus, der im Reden allen zuvorkommende Emporkömmling, schüttete das Füllhorn seiner Suada über die von ihren Gatten selig verlassenen Witwen aus und liess seine haarige Rolle perlickend in allen Farben spielen.

A. als verblühende Gärtnerin Flora zeigte unter den sonnigen Titusworten neue Triebe, durch die das durchtriebene Spiel einen blumigen Duft gewann.

L. als Konstanzia gelang es, sich durch gekonnt konstanten Charme in das Herz des Zuschauers zu lispeln.

M., die Frau v. Zypressenburg darstellte, näselte souverain auf die misera plebs herab, während A. als Barbier sich glaubhaft zum Marquis empornasalierte; beide legten unsagbare Vornehmheit an den Abend.

R., die die Gänsemaid Salome verkörperte: innig, volkstönend, herzlich hatte sie den Braten längst gerochen, und obwohl ihr Titus erst gänzlich abgeneigt war, brachte sie zuletzt ihr Gänschen freudvoll ins Trockene.

Endlich wieder einmal ein Ensemble aus einem Guss: wie ein Mann folgten K., A., L., M., A. und R. den Anweisungen des Regisseurs und agierten, als wären sie sein Fleisch und Blut.

Von H. Lützen taktvoll beflügelt, bekamen die Couplets besondere Noten und glänzten wie neu.

Geschick das Bühnenbild, das in seiner Sparsamkeit der Phantasie der Zuschauer allen Raum liess.

Ein Heurigenabend, der bewies, dass für Nestroy nicht gilt, was er selbst in diesem Stück sagt: Die Zeit ändert viel... Dr. Krüger

"Einen Jux will er sich machen" - Auftrittlied des Weinberl, I. Akt

Polkaschna stark leicht

1. n. 2.

Stark v. rit.

G. Schirmer, Inc., New York 8 Staves
Printed in the U. S. A.

Einen Jux will er sich machen, Auftrittlied des Weinberl, Vertonung von Erna Terrel, La Paz 1952

"Einen Jux will er sich machen", II. Akt ... das is a verreckte Idee ... (Reinhold)

Stark mehr leicht, die a verreckte Idee

3 2

9

G. Schirmer, Inc., New York 8 Staves
Printed in the U. S. A.

Einen Jux will er sich machen, „Das is a verückte Idee“, Vertonung von Erna Terrel, La Paz, 5. 7. 1952

„Und er selbst will doch offenbar nicht...“

4. *musique*

3. *Couplet*
„Einen Jux will er sich machen“
herding

La Paz, 5. 11. 1952
 Printed in the U. S. A.

G. Schirmer, Inc., New York 8 Staves

Einen Jux will er sich machen, „Und es schickt sich doch offenbar nicht“, Vertonung von Erna Terrel, La Paz, 5. 7. 1952

„Und die G'schicht hat ein End“

1. Str. A. ohne Text
 2. mit " (aber ohne Melodie)

2. Str. ohne Text
 2. " "

3. Str. A. ohne Text
 2. mit " "

4. Str. ohne Text
 5. Str. mit 4.

3/11/15

3/11/15

G.J.

Liebesgeschichten und Heiratssachen, „Und die G'schicht hat ein End“, gez.: Gynt 22/11/45

No. 41. 6. November 1943.

DAS LATERNDL

69, Eaton Avenue, N.W.3.
Tel.: Primrose 5207

“RUFEN SIE HERRN PLIM”

Oper in 1 Akt v. Kurt Robitzschek u.
M. Schiffer
Musik von Mische Spoliansky
hierauf:

HAEUPTLING ABENDWIND

von Johann Nestroy. Musik v.
Jacques Offenbach. Zeitströphen von
Dr. Rudolf Spitz
Musikalische Einstudierung u. Leitung:
Berthold Goldschmidt
Regie: Fritz Schrecker
Bühnenbild: Günther Wagner

Vorstellungen: Donnerstag u. Freitag 8 p.m.
Samstag 5.30 und 8 p.m.
Sonntag 3 und 5.30 p.m.

Sonntag 8 p.m.

“Das-Laterndl einmal anders”
Heiterer Abend.

Ab Dezember:
Gastspiel des “Laterndl” jeden
Freitag im
Austrian Centre Paddington
126, Westbourne Terrace, W.2

*Hauptling Abendwind, Ankündigung in
Zeitspiegel, London, 6. 11. 1943*

NESTROY—hochaktuell

Der Schriftsteller Albert Ehrenstein sendet uns die folgenden Zeilen Nestroy's aus "Freiheit in Krähwinkel" ein, mit dem Hinweis auf ihre besondere Aktualität. Die einzige Veränderung die Ehrenstein vornahm, war, dass er "bourbonisch" durch "savoyisch" ersetzte.

*In Sizilien bei den
Wärn d' Menschen z'beneiden
Herumspazieren immer
In ein' herrlichen Klima,
In d' Politik nix pantschen,
Schön fressen Pomerantschen,
Singen Lieder der Minne
Zur Mandoline,
Selbst verwischem Brande
Ruhig zuschau'n vom Strande;
So hätt's Leben in Neapel
recht a friedliches G'sicht,
Aber d' Weltgeschichte sagt:
Justament nicht!
Nach Freiheit bab'n s' g'rungen,
's is ihnen gelungen —
Da denkt sich der Köni:
"Da wär i ja z'weni,
's Volk schreit mordisch:
'Nur nix mehr savoyisch!"
Die G'schicht' ändern kann i,
I zahl d' Lazzeroni,
Den Gusto soll'n s' büssen,
"Ich las bals z'samm'schiessen—"
Sie, das ist kurios,
Aber's gibt noch ein Stoss,
Die Gärung ist z'gross,
Es geht überall los.*

*Freiheit in Krähwinkel, Austro-American
Tribune, März 1944, Ausschnitt eingesandt
von Albert Ehrenstein*

Andreas Thomasberger

Nestroy: ein Lehrer Hofmannsthals?¹

Wer Künstler will werd'n, soll's Theater erwählen
Denn da nur thut's häufig an Künstlern noch fehlen
Während dem's grad konträr im gewöhnlichen Lebn,
Wo man hinschaut, nur viel zu viel Künstler thut geb'n²

Im Juli 1925 las Hofmannsthal Nestroys *Umsonst – Posse mit Gesang und Tanz in drei Akten* und strich den Anfang der fünften Szene, Arthurs Lied, mit Tinte an. Er las allerdings nur die einaktige Fassung des Stückes, und ob er die Posse 1925 zum ersten Mal las, ist auch nicht gewiß. Wie auch immer: Hofmannsthal hatte Künstler werden wollen, und er hatte vor allem das Theater erwählt. Vielleicht fand er also seinen Weg durch das Arthursche Entree Lied bestätigt.

1. Entmythologisierung

Welche Rolle aber spielt Nestroy im Szenarium der Hofmannsthalschen Theaterkunst? „Wer Gedichtetes auf das Theater bringt, der stellt sich, er möge wollen oder nicht, in den vollen Strom der Tradition.“ Mit dieser indirekt überlieferten Selbstaussage Hofmannsthals beginnt W. Edgar Yates seine Abhandlung „Hofmannsthal and Austrian Comic Tradition“ (1982).³ Yates entmythologisiert einige Standards der Hofmannsthal-Verehrung, gerade das Befinden im Strom der Tradition und damit den Bezug zu Nestroy betreffend. Es wird klar, daß Hofmannsthals Bemühen um Volkstümlichkeit, seine Bearbeitungskunst, sein Beschwören von Traditionen und seine Wirkungsabsicht auf das Publikum durchaus nicht auf einer Linie mit Nestroy liegen.

Gibt es reichlich Zeugnisse dafür, daß Hofmannsthals Bemühen um Volkstümlichkeit eben ein Bemühen ist – ich komme darauf zurück –, so liegt es andererseits nahe, daß die Bearbeitung vorliegender Texte nicht unhistorisch gleich verfährt, sondern daß gerade hier Signaturen der jeweiligen Zeit erkennbar werden. Dazu gehört bei Hofmannsthal, insbesondere nach dem 1. Weltkrieg, die Mühe, Traditionslinien herstellen zu wollen, die in Wirklichkeit abgerissen sind, und eine suggestive Wirkung auf das Publikum zu suchen, die den Raum jener Instanzen einnehmen soll, deren Verbindlichkeit schwer erschüttert ist, namentlich Kaiser und Kirche.

1 Vortrag bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schloß Rothmühle, Schwechat, 30. Juni 2000. – Herrn Dr. Joachim Seng, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main, danke ich herzlich für seine Hilfe. – Für die freundlich erteilte Genehmigung, aus unveröffentlichten Hofmannsthal-Handschriften zitieren zu dürfen, danke ich den Herren Prof. Dr. Richard Exner, Prof. Dr. Leonhard Fiedler und Prof. Dr. Christoph Perels.

2 *Stücke* 35, 10; die Noten auf S. 225.

3 Das Zitat aus: Heuschele, Otto, *Hugo von Hofmannsthal. Dank und Gedächtnis*. Freiburg 1949, S. 40. Zitiert nach Yates, W. Edgar, „Hofmannsthal und die österreichische Tradition der Komödie“ (deutsche Fassung der genannten Abhandlung), *Hofmannsthal-Forschungen* 7 (1983), S. 181.

Wie wenig das mit Nestroy zu tun hat, liegt auf der Hand, denkt man insbesondere an Nestroys distanzierenden Witz, der jede unreflektierte Übereinstimmung gar nicht erst aufkommen läßt. Es ist daher ein schöner und konstruktiver Vorschlag, wenn Yates den Fall Hofmannsthal–Nestroy als „bemerkenswertes Beispiel für die schöpferische Kraft des Mißverstehens“ sieht.⁴

Was folgt daraus? Einerseits lassen sich deutliche Mißverständnisse und ihre Motive zeigen, andererseits ist man davor gewarnt, den Selbstdeutungen Hofmannsthals einfach und das heißt *sicher mißverstehend* zu folgen.

Am 7. Juli 1927 schrieb Hofmannsthal an einen Germanistikstudenten:

Vergleichende Behandlung der Quellen gegenüber einem Theaterschriftsteller halte ich für absurd. Das ist ein Hineintragen philologischer Gesichtspunkte in einer [*sic*] Sache, die mit Philologie gar nichts zu tun hat. Das Neubearbeiten eines alten Dramas ist der traditionelle handwerksmäßige Vorgang beim dramatischen Arbeiten, insbesondere bei der einzig legitimen Form der dramatischen Arbeit: der für die lebendige Bühne bestimmten.⁵

In der Tat sollte Philologie nicht das tote Wort anstelle des lebendigen Dramas lieben. Ein vergleichender Blick auf die Spuren, die Hofmannsthals Beschäftigung mit Nestroy hinterlassen hat, wird dennoch gestattet sein.

Ich gehe zuerst auf einige Aufzeichnungen, dann auf Entwürfe zu Stücken aus dem Nachlaß und schließlich auf die Lesespuren ein, die in Hofmannsthals Nestroy-Ausgabe überliefert sind.

2. Aufzeichnungen

Bereits in Hofmannsthals Tagebuch von 1891 findet sich Nestroy erwähnt. Allerdings nur als Repräsentant seiner Zeit, wenn zwischen „Typen“ für das „Wien der Congress- und Reactionszeit“ und für die „60er 70er Jahre“ für die „vierziger, fünfziger Jahre“ auftritt „Nestroy, armer Spielmann“.⁶ Die literaturgeschichtliche Typisierung ist reduziert auf den Namen, der neben dem Grillparzertitel als kulturelle Kommunikationseinheit steht.⁷

Nicht viel differenzierter sind die übrigen Erwähnungen Nestroys, die allerdings zeitlich deutlich später – in den zwanziger Jahren – liegen.

4 Yates (wie Anm. 3), S. 195.

5 Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke* (künftig: Hofmannsthal, SW) IX, *Dramen 7: Jedermann*, hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a. M. 1990, S. 280. An Friedrich Wilhelm Wentzlaff-Eggebert. Der Brief lautet weiterhin: „So arbeiteten Shakespeare und alle seine Zeitgenossen, Molière, auch noch Goethe solange er für das wirkliche Theater arbeitete, Raimund, Nestroy u. s. f.“ – Ebenfalls in: Hofmannsthal, Hugo von, *Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes*, hrsg. von Andreas Thomasberger, Stuttgart 2000, S. 91 f.

6 Kopie im Hofmannsthal-Archiv, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum. Signatur: H VII 17.11 R.

7 Vgl. zum Begriff der kulturellen Kommunikationseinheit: Rodi, Frithjof, „Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten“, *Poetica* 1975, S. 115–134. Zur Kennzeichnung des Autors nur mit dem Namen: Hahn, Barbara, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a. M. 1991.

Bedenkenswert ist der Einfall, zu achten auf „Ähnlichkeiten: Nestroy und Goya. Kleists naive Töne und Mozart.“⁸

Dem wiederkehrenden Thema „das Wort“ zugeordnet erscheint die „Handwerks u. Gewerbsphilosophie bei Nestroy“.⁹

In Aufzeichnungen zu Hofmannsthals „Ad me ipsum“ aus dem April 1922, die nicht gedruckt wurden, heißt es immerhin: „Ferner Reflexionen über meine Lehrer von Shakespeare bis Musset“; daneben ist nachgetragene „Nestroy“.¹⁰

Nestroy als Lehrer Hofmannsthals? Was das bedeuten soll, möchte ich zuerst mit Blick auf sieben Arbeiten Hofmannsthals fragen, die offenkundig Bezug auf Nestroy nehmen.

3. Nachgelassene Fragmente

Im April 1901 entstanden drei Notizen zu „einer Wiener Faschingscomödie“ „Das Mondscheinhaus“.¹¹ Neben dem Stichwort „Faschingscomödie“ und dem Namen „Nanni“ erinnert an Nestroy das skizzierte Bühnenbild „Haus [...] mit gross(en) offenen Fenstern zu ebener Erd oder im ersten Stock“. Explizit genannt wird „ein Tratsch wie im ‚Unbedeutenden‘“ (S. 28). Daß Hofmannsthal hier an Nestroy dachte, ist offensichtlich, ebenso deutlich ist aber, daß die Charaktere der mit wenigen Zeilen entworfenen Personen andere sind als bei Nestroy.

Zahlreichere Spuren finden sich im Umkreis der Arbeiten am Fragment *Silvia im ‚Stern‘*. Hofmannsthal schrieb daran, mit Unterbrechungen und Teilveröffentlichungen, von 1907 bis 1923. Schon 1907 spricht er in einem Brief an Schnitzler von einer Komödie „wie von Nestroy, wenn er Schnitzler gelesen hätte und Goldoni kopieren wollen hätte“.¹² „Und doch hat diese Comödie [...] keine innere Ähnlichkeit mit Nestroy“, heißt es am selben Tag an Maximilian Harden. Immerhin gibt es ein Blatt mit Zitaten aus Nestroys *Kampl* im Kontext der *Silvia*-Notizen (N 106), eine Marginalie in Hofmannsthals Nestroy-Ausgabe: „Silvia: im Übertreiben“, die allerdings schwer auf einen Nestroy-Text zu beziehen ist, und es gibt das schon bekannte Wortspiel mit den „parvenierten“ bzw. „parfümierten Familien“ (S. 17, Zeilen 32/34), das sein Vorbild in Nestroys Posse *Frühere Verhältnisse* hat (S. 247).

Punktuell lassen sich also Anlehnungen finden; weiter reicht eine Briefaussage Hofmannsthals gegenüber Raoul Auernheimer vom 13. August [1915]: „[...] mein ganzes Streben und meine ganze Bewunderung geht auf die scharfe Contour in der

8 Kopie im Hofmannsthal-Archiv, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum. Signatur: H V B 12.37.

9 Kopie im Hofmannsthal-Archiv, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum. Signatur: H VII 11.99.

10 Kopie im Hofmannsthal-Archiv, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum. Signatur: H VII 7.28.

11 Hofmannsthal, SW XXI, *Dramen* 19. *Lustspiele aus dem Nachlaß* 1, hrsg. von Mathias Mayer, Frankfurt a. M. 1993, S. 28 f. – Eventuelle Nestroy-Bezüge in der Notiz *Volksstück* (1901) wären noch zu identifizieren: „Im Volksstück könnte im ersten Act die Frau beim Tanzen der Schlag treffen und dies das erste Glied in der Kette seiner Schicksalsveränderungen sein.“ (Hofmannsthal, SW XXI, S. 27).

12 Hofmannsthal, SW XX, *Dramen* 18: *Silvia im ‚Stern‘*, hrsg. von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1987, S. 96.

Comödie, sei es nun die Contour Molière's oder die Contour Nestroys, meinetwegen auch die Contour Tristan Bernards, denn ich gebe jedem Herrn gern jede Ehre“ (S. 102 f.). Nicht zufällig mit einem technischen Begriff der bildenden Kunst wird hier das Hauptinteresse Hofmannsthals scharf umrissen – ich komme darauf zurück.

Wenn eine innere Ähnlichkeit der *Silvia*-Fragmente mit Goldoni auch nicht bestehen soll, so lassen sich doch Charakterzüge feststellen, die Goldonis *La Bottega del caffè* ins Gedächtnis rufen. Eben an diese italienische Komödie dachte Hofmannsthal, als er im Sommer 1917 Charaktere für einen *Schwank in Nestroy'scher Manier* entwarf.¹³ Im Mittelpunkt stehen „zwei Frauenjäger“, wobei die Hauptfigur, ein Heiratsschwindler, Eigenschaften des Don Marzio aus Goldonis *Bottega* aufweist. Die Reichweite der Anregungen für Hofmannsthals Notizen schließt Kierkegaards *Stadien auf dem Lebenswege* (S. 201) ein, der Bezug zu Nestroy tritt erst mit den letzten beiden von fünf Aufzeichnungen hervor. Sie entstanden vermutlich nach der Lektüre von *Einen Jux will er sich machen*, die auf den 23. April 1917 datiert ist. Hier lassen sich Parallelen in der Charakterisierung aufweisen, insbesondere aber typische Wendungen, wie „Schmisettln bügeln“, „ein Schwerak“, „coramisieren“ und „die Krüglische Sach“. Hofmannsthal nimmt sie allesamt aus Nestroys *Jux* auf, unter dem Stichwort „Dialect“ sind sie versammelt. Wir können ahnen, wie der *Schwank in Nestroy'scher Manier* geklungen hätte. Offen bleiben die Fragen, wie er ausgeführt worden wäre und ob eine Gestaltung über die fragmentarischen Notizen hinaus überhaupt denkbar ist.

Mit Plänen zu einem *Xenodoxus* liegt ein weiterer, über zweihundert Notizen umfassender Fragmentenkomplex vor, mit dem Hofmannsthal von 1920 bis 1925 beschäftigt war. Hier wird unter dem Stichwort „Sprache“ aus Nestroys *Der konfuse Zauberer* aufgenommen: „Süß wie eine Krapfenfüll“;¹⁴ bei Nestroy hieß es: „Die Lieb schmeckt süßer als a Krapfenfüll“ (II 4).

Ebenso unter dem Titel „Sprache“ schreibt Hofmannsthal 1925 das „Quodlibet-duett“ aus dem „Konfuse[n] Zauberer“ ab; zunächst zur Ausgestaltung der Rolle des „Vorwitz“ im *Salzburger Großen Welttheater* für den jungen Schauspieler Hans Moser. Eine Vorstellung dessen, was da zu hören war, ist also heute noch möglich; bei Hofmannsthal endet das Duett, bevor die Fee ihm den Tee bringt:

Zaubrei sagt er
 Und jetzt glei sagt er
 Mußt erfüllen sagt er
 Mein Willn sagt er
 Die Kei'rei sagt er
 Für die Treu – sagt er
 (S. 139)¹⁵

13 Hofmannsthal, SW XXII, *Dramen* 20. *Lustspiele aus dem Nachlaß* 2, hrsg. von Mathias Mayer, Frankfurt a. M. 1994, S. 52–53.

14 Hofmannsthal, SW XIX, *Dramen* 17: *Fragmente aus dem Nachlaß*, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt a. M. 1994, S. 140, Zeile 11.

15 Vgl. GW I, 444 f. Jürgen Hein verdanke ich folgenden Hinweis: „Sagt er ...“: zum Volkslied gewordenes Lied aus Adolf Bäuerles Posse *Moderne Wirthschaft und Don*

Der „Ton“ im *Xenodoxus* sollte des weiteren aus Nestroys *Kampl* Anregung finden. Hierzu hat Hofmannsthal mehrere Sätze aus dem Stück notiert (S. 139, N 213), z. B. „ein treuer verlässlicher Mann – wir wollen ihn Casperl nennen“ (S. 139, Zeile 33).

Mit zwei Aufzeichnungen zu einem *Haus der 4 Temperamente* kehren wir in das Jahr 1921 zurück.¹⁶ Die dreizehn Textzeilen lassen nicht allzu weitgehende Deutungen zu; vielleicht ist es möglich, Tendenzen des intertextuellen Verhältnisses zwischen Nestroys *Haus der Temperamente* und Friedrich Julius Wilhelm Zieglers *Die vier Temperamente* einerseits sowie Hofmannsthals Skizze andererseits zu ermitteln.

Mehr Material, wenn auch keinen wörtlichen Nestroy-Bezug, bietet *Das Cafehaus oder der Doppelgänger – Wiener Posse*,¹⁷ wozu vom Oktober 1922 bis zum Juni 1923 neunundsechzig Notizen entstanden. Hier bedarf es der eingehenden Interpretation, um zu erfahren, was bei Hofmannsthal eine „Wiener Posse“ hätte sein sollen.

War im *Cafehaus*, trotz Doppelgängerthematik und anderer günstiger Dispositionen, Don Marzio aus Goldonis *Bottega* nicht aufgetreten, so tut er es ein weiteres Mal im Dezember 1928 in den *Wurzeln*, einer *Comödie mit etwas Musik*.¹⁸ Hier besteht also wieder ein Bezug zu dem *Schwank in Nestroy'scher Manier*, und mit der ins Auge gefaßten Besetzung der Hauptrolle mit Gustav Waldau wird erkennbar, worin die Gemeinsamkeit liegt.¹⁹ Hofmannsthal dachte sich „Gustav Waldau in einem Nestroy, einem Molière, einem modernen Konversationslustspiel“²⁰ als richtige Besetzung und arbeitete darauf hin. Das Schreiben für eine Darstellerpersönlichkeit, die den Text erst verwirklicht, das bei Hofmannsthal nach 1900 allenthalben zu beobachten ist, dürfte tatsächlich mit Nestroys Arbeitsstil vergleichbar sein.

Weitere Analogien oder Entsprechungen festzustellen bedarf ausführlicherer Interpretationen des nachgelassenen Materials, die sich vom Autor den Weg nicht vorgeben lassen sollten, die aber ebenso die Maxime berücksichtigen müßten, daß hier mindestens mit einem Nestroy, der Schnitzler gelesen hat und Goldoni kopieren will, gerechnet werden muß, wie die *correctio* daran, daß eine innere Ähnlichkeit mit keinem der genannten Werkkomplexe zu fassen sei.

Wie soll dann aber Nestroy als Lehrer Hofmannsthals zu fassen sein?

Juans Streiche, Musik von Wenzel Müller (1821; Erstdruck: Bäuerle, *Komisches Theater*, 6 Bde., Pest 1820–1826, Bd. 5, S. 81–84); vgl. *Stücke* 2, 511, Erläuterung zu S. 501. – Die Bearbeitung der Rolle des „Vorwitz“ für Hans Moser findet sich in: Hofmannsthal, SW X, *Dramen* 8, hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz, Frankfurt a. M. 1977, S. 189, Zeile 51 – S. 190, Zeile 3.

16 Hofmannsthal, SW XXII (wie Anm. 13), S. 66 und 221.

17 Hofmannsthal, SW XXII (wie Anm. 13), S. 80–101.

18 Hofmannsthal, SW XXII (wie Anm. 13), S. 117–120.

19 Hofmannsthal, SW XXII (wie Anm. 13), S. 264.

20 „Gedanken über das höhere Schauspiel in München“ (1928), in: Hofmannsthal, Hugo von, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III* (künftig: Hofmannsthal, GW RuA III), hrsg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1980, S. 180.

4. Hofmannsthal liest Nestroy

Am nächsten zu diesem changierenden Ziel führt der Blick in Hofmannsthal's Nestroy-Ausgaben. In der nachgelassenen Bibliothek befinden sich die Bände 1–5 der historisch-kritischen Gesamtausgabe von Fritz Brukner und Otto Rommel: sie weisen keinerlei Benutzungsspuren auf.

Intensiv gelesen hat Hofmannsthal aber in den zwei Bänden, die Ludwig Gottsleben 1892 herausgab. Es finden sich Lesedaten von 1907 bis 1925; Lektüre vorher und nachher ist nicht auszuschließen. Nur zwei Annotationen, aber mehr als siebzig Anstreichungen hat der Leser Hofmannsthal hinterlassen: Hier sind seine Interessen an Nestroy deutlich zu erkennen.

Die Annotationen befinden sich beide in der 13. Szene des Stückes *Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim*.²¹ Neben den Sätzen Knieriems: *Sie verzeihen, meine Herren, wenn durch diese Familienszene die allgemeine Unterhaltung unterbrochen worden ist* und *Mein Sohn heirathet dem reichen Leim seine Tochter!* steht jeweils „Motiv“.²² Aus dem Nestroyschen Kontext wird erkennbar, daß es sich um Konflikte zwischen Privatleben und Öffentlichkeit, Indiskretion und Takt handelt, die Hofmannsthal hier interessieren.

Im selben Kontext ist das Wortspiel angestrichen *Der Schuster red't einen Stiefel z'sammen* (S. 17). Es gehört zu den zahlreichen Wortspielen und witzigen Wendungen, die Hofmannsthal für sich hervorhebt. Ein weiteres Beispiel, nun aus dem *Unbedeutenden*, ist: *über ein altes Weib geht nix, als ein Mann, der ein altes Weib is!* (Band 2, S. 27).

Nestroys Metaphern, Personifikationen und Vergleiche finden mehrfach Beachtung. So im *Mädl aus der Vorstadt*:

Ich führ' ihn her, daß er's vergißt, und der Zufall führt sie her, daß's ihm wieder einfallt! Ah, ich sag's, der Zufall muß ein b'ssoffener Kutscher sein, – wie der die Leut' z'samm'führt, 's is stark! (Band 2, S. 47)

Im *Zerrissenen*:

Das sind Phantasie-Gespinnste, in den Hohlgängen des Gehirns erzeugt, die manchmal heraustreten aus uns, sich krampusartig aufstellen auf dem Niklomarkt der Einsamkeit – erloschene Augen rollen, leblose Zähne fletschen und mit drohender Knochenhand aufreiben zu modrigen Grabesohrfeigen – das is Vision (Band 2, S. 42)

und: *die Schlosser schießen wie Spargel in d' Höh!* (S. 62).

Eine angestrichene Stelle aus *Kampl*: *O du kleiner Liebesgott, steigst du denn ewig in den Siebenmeilenstiefeln der Ueberstürzung herum?!* (Band 2, S. 74) zeigt, daß es

21 *Stücke 8/I*, 32 f. In der HKA lautet der Titel *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*; die 13. Szene der Gottsleben-Ausgabe ist dort die 24. Szene. Vgl. zu den Textproblemen die aufschlußreichen Anmerkungen von Friedrich Walla, S. 113–134.

22 *Johann Nestroys Werke*, hrsg. von Ludwig Gottsleben, 2 Bände, Berlin, Leipzig o. J. [1892]. Exemplar in der nachgelassenen Bibliothek Hugo von Hofmannsthal's, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethemuseum Frankfurt a. M. – Hier: Band 1, S. 16 (die Stücke sind jeweils für sich paginiert).

das häufige Nebeneinander von Abstraktem und Konkretem ist, was Hofmannsthal an Nestroys Metaphern interessiert.

Darüber hinaus werden rhetorische Figuren per Anstreichung hervorgehoben. So die Klimax im *Eulenspiegel*:

Noch eh' der Kukurutz verblüht – was sag ich? – Noch eh' die heurigen Maikäfer hinwerden – was sag ich? – Noch eh' die morgige Sonne sich in die Abendwolken verhaspelt und ins Meer hineinplumpst, eher noch ist die Müllerische als Gattin in Ihren Armen. (Band 1, S. 10)

Weiteres Augenmerk richtet Hofmannsthal auf Nestroysche Techniken, Konversation zu gestalten. So auf Knieriems charmanten Gruß: *Madame Leim, ich küß' die Hand; befinden sich alleweil wohl?* (*Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim*, Band 1, S. 21) und in den *Schlimmen Buben: Etwa gar – in Bezug – betreffender Weise – anbelangt* – (Band 2, S. 10), oder auf das doppelbödige Gespräch im *Mädl aus der Vorstadt* zwischen Kauz und Schnoferl, als Schnoferl Kauz mit seiner Brieftasche erpreßt:

KAUZ. [...] Herr Schnoferl, hab'n's die Güte, meine Brieftaschen –
SCHNOFERL. Gleich, gleich, 's pressirt ja nicht. Wissen Sie, Herr von Kauz,
daß Ihr Landhaus wirklich eine charmante Lage hat?

KAUZ (*sehr unruhig*). Ja, ja, aber –

SCHNOFERL. Diese herrliche Luft, mitten im Sommer so kühl, gar nicht
schwül, ich begreif' nicht, warum Sie so schwitzen?

KAUZ (*seine Unruhe verbergen wollend*). Begreif's selbst nicht – aber geben
Sie jetzt –

(Band 2, S. 71)

Im Fortgang derselben Szene verteilt Schnoferl bekanntlich das verheimlichte Geld Kauzens. Damit ist ein Thema angeschlagen, das Geld, das Hofmannsthal als zentrales seiner Zeit erkannt hat und das im Mittelpunkt seines Interesses am Sozialen steht. Dafür wären zahlreiche Beispiele zu nennen, ich erwähne nur aus *Zu ebener Erde ...*:

In der Stadt benimmt sich das Feuer überhaupt sehr manierlich; auch ist das ein edler Zug vom Feuer, daß es hinaufbrennt und nicht herunter, zu ebener Erde, wo die armen Leute logiren. (Band 1, S. 44)

Weitere Belege für Themen Hofmannsthals, wie Traum, Sprache und Freundschaft, lassen sich aufgrund der Anstreichungen in Nestroys Werken erbringen; ich schließe den Katalog hier ab mit einer Stelle zum Thema Schweigen. Im *Lumpazivogabundus* ist folgendes Terzett zwischen Hobelmann, Zwirn und Knieriem angestrichen:

(ZWIRN *murmelt etwas vor sich hin.*)

HOBELMANN. Was murmelt er denn da?

ZWIRN. Jetzt, Schuster, sei einmal still.

KNIERIEM. Ich hab' kein Wort g'redt.

HOBELMANN. Der Schuster red't ja gar nichts.

ZWIRN. O, Sie kennen ihn nicht so, wie ich ihn kenn'.

HOBELMANN. Aber er hat ja gar nichts g'redt.

ZWIRN. Aber er hät' was reden können. (Band 1, S. 44)

Hofmannsthal zeigt sich als genauer und sorgfältiger Leser Nestroys. Während Lesespuren aus den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf eine schnelle Lektüre verweisen, die Anzueignendes intuitiv erfasst, läßt sich nun ein gründliches Durcharbeiten der Texte erkennen, das diejenigen Fragen zu erschließen gestattet, die Hofmannsthal sich mit Nestroy stellte. Es handelt sich dabei nicht um eine ideologisch verfärbte Traditionsaneignung, wie sie die Aufsätze und offenen Briefe im Umkreis der Salzburger Festspiele beschwören. Vielmehr geht es in der Tat um „die lebendige Bühne“, um die Komödie, die für Hofmannsthal bekanntlich als das „erreichte Soziale“²³ galt.

Was heißt das? Zuerst wohl: Sprache zu finden.

Über „den Wiener Dialekt“ notierte Hofmannsthal: „Das Schöne davon: das Maßvolle. Alles in dieses Gewebe gegangen – die Geschichte ist arm.“²⁴ Es geht um den „geselligen Sinn“, den „Takt, und es ist kein Zufall, daß dieses Wort zugleich in der musikalischen und in der sozialen Sprache Verwendung findet.“²⁵ Der Takt ist selbst dann noch mitgemeint, wenn Hofmannsthal die Wirkung des *Jedermann* in Salzburg mit einer „Marienprozession in Gent“ oder einem „Stiergefecht in Spanien“ vergleicht.²⁶

Die leere Stelle des Mythos sollte vom Theater eingenommen werden. Dies behauptete Hofmannsthal nicht nur, sondern daran arbeitete er; allein, indem er Sammlungen von Sprachelementen, nicht zuletzt im Dialekt, anlegte, und gemeinsam mit anderen, indem er für Schauspielerinnen und Tänzerinnen, Regisseure und Komponisten schrieb.

War die Arbeit gelungen,

Dann war es das Unahnbarste, Wirklichste Beglückendste was ich im Zusammenhang mit Menschen, mit Publikum, wie Sie's nennen wollten, je hätte erleben oder zu erleben auch nur hätte ahnen können: durch die tausendfach gebrochene, in tausend wirklichen einfachen Menschen sich brechende directeste stofflichsimpelste und zugleich religiöseste Wirkung auf eine ganze *Bevölkerung*, von der kaum der Hundertste die Namen Hofmannsthal oder Reinhardt auch nur gekannt hätte.²⁷

In solchen Glücksmomenten war der Autor verschwunden.

Analog dürfte es mit Nestroy gehen, dessen scharfe Contour Hofmannsthal bewunderte, dessen Wort, Ton, Stil und Sprache er aufmerksam studierte, und der als guter Lehrer in den besten Momenten so taktvoll anwesend ist, daß man ihn nicht bemerkt.

23 *Ad me ipsum*. Hofmannsthal, GW RuA III (wie Anm. 20), S. 611.

24 *Ad me ipsum*. Hofmannsthal, GW RuA III (wie Anm. 20), S. 617.

25 ‚Wiener Brief‘ I, in: Hofmannsthal, GW Reden und Aufsätze II, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979, S. 273.

26 ‚Festspiele in Salzburg‘, Hofmannsthal, GW RuA II (wie Anm. 25), S. 266.

27 An Rudolf Pannwitz, 17. November 1920, Hofmannsthal, SW IX (wie Anm. 5), S. 278; in meiner Reclam-Ausgabe (wie Anm. 5), S. 92.

Henk J. Koning

Die Welt als Labyrinth bei Dürrenmatt und Nestroy¹

Das Labyrinth als geheimnisvoller Ort, eine Höhle, ein ummauerter Garten, ein Schloß mit endlosen Gängen, ist verlockend und bedrohend zugleich. Diese Vorstellung verbindet sich in der Literatur mit dem Labyrinth als Sinnbild für die Komplexität des Lebens. Schon das *Deutsche Wörterbuch* (Bd. 6, Sp. 10 f.) weist darauf hin:

[...] das wort ist übertragen worden zunächst auf gebäude, anlagen, gegenden, in deren manigfachen [*sic*] gängen und windungen man sich schwer zurecht findet: [...] die erde selbst heiszt ein labyrinth: [...] wie auch das menschliche leben: [...] dann aber gilt das wort von verwickelten zuständen, lagen, verhältnissen, selbst denkprocessen: [...].

In diesem Lemma werden u. a. Belegstellen aus Werken von Goethe, Schiller, Wieland, Klopstock und Weiße zitiert. Auch in der heutigen Literatur- und Kulturgeschichte wird das Labyrinth häufig thematisiert.²

Umwege führen beim Labyrinth immer zum Mittelpunkt. Wesentlich für die Labyrinth-Motivik in allen Kulturen ist „eine ‚vereinigende‘ Metapher für das berechenbare und unberechenbare Element in der Welt.“³ Wenn man an die große Macht des Unberechenbaren in der Welt glaubt, dann ist der Schritt zum Pessimismus nicht mehr weit. Wozu macht man eigentlich alles, hat das Leben überhaupt einen Sinn? Ein strikt individuelles *carpe-diem*-Denken als alleingültige Sinngebung des Daseins? Soviel sei den Ausführungen über die Welt als Labyrinth bei unseren beiden Autoren vorangeschickt: Sie befürworten keinen naiven Hedonismus, um auf diese Weise der Wirklichkeit zu entfliehen. Dürrenmatt versucht immer wieder, *die Welt, in der man lebt, in den Griff zu bekommen, sie zu gestalten*.⁴ Seinsfragen hängen eng mit der Darstellung des Labyrinths in der Literatur zusammen.

Es geht in folgender Abhandlung nicht darum, ob das Labyrinth bei Dürrenmatt und Nestroy als verworrener Lebenslauf (Bärlach in *Der Richter und sein Henker*)

1 Vortrag bei den 25. Nestroy-Gesprächen 1999 in Schwechat.

2 Dementsprechend ist die Literatur zum Labyrinth sehr umfangreich. Eine ausführliche international orientierte Bibliographie zu diesem Motiv bietet: Bahlke, Michael, *Labyrinth in niederländischer Erzählliteratur. Studien zu Funktionen und Bedeutungen des Labyrinthischen in moderner niederländischer und deutscher Prosa*, Frankfurt a. M., Bern usw. 1993, S. 248–256.

3 Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1957, S. 101.

4 Dürrenmatt, Friedrich, *Der Winterkrieg in Tibet, Stoffe I, Dramaturgie des Labyrinths*, Zürich 1981, S. 89. In seinen *Theaterschriften und Reden*, Zürich 1966 (abgekürzt als TR), weist Dürrenmatt wiederholt auf Nestroy hin: S. 71, 98, 181, 303, 311 und 322. Zu erwähnen ist außerdem sein Aufsatz ‚Die alte Wiener Volkskomödie‘, in: *Dürrenmatt Werkausgabe in 29 Bänden*, Zürich 1980, Bd. 24, S. 26–30 (abgekürzt als DW).

oder als urbane Verwinkelung (*Der Unbedeutende*) vorkommt, sondern vielmehr wie das kollektive Chaos bestanden und von einem Einzelnen überwunden werden kann. Dürrenmatts Interesse für das Labyrinth ist von Jugendeindrücken geprägt: Als Kind wurde er in dem winkeligen Stadtzentrum Berns von einem Hund angegriffen und übel zugerichtet, während die Balkone ringsum voller unbeteiligter Menschen waren.⁵ Diese psychoanalytische Geschichte war ein wesentlicher Impuls für sein literarisches Interesse am Labyrinth. Es kann auch kaum Zufall sein, daß in den Kriminalgeschichten *Der Richter und sein Henker* (1952) und *Der Verdacht* (1953) das Labyrinth als Strukturelement vorkommt. Aus der Retrospektive betrachtet, ist das Leben der beiden Antipoden Bärlach und Gastmann in *Der Richter und sein Henker* ein makabres Katz- und Mausspiel, wobei fast bis zur letzten Seite unklar bleibt, wer den kürzeren ziehen wird. Wird die Gerechtigkeit in der Gestalt des alten todkranken Bärlach triumphieren oder wird der Mafiaboß siegen? Sein ganzes Leben verfolgte Bärlach seinen Erzfeind, beinahe blieb er dabei selber auf der Strecke.

Aber wozu dies alles? An der Leiche Gastmanns philosophiert der alte Polizist: *Bärlach ahnte, daß sich nun das Leben beider zu Ende gespielt hatte, und noch einmal glitt sein Blick durch die geheimnisvollen Gänge des Labyrinths zurück, das beider Leben war* (DW 19, 107 f.). Existenzielle Bedrängnis ist hier auf eine knappe Formel gebracht und zeigt eine kafkaeske Hoffnungslosigkeit. Bärlach, der immer gegen das Unrecht und für die Gerechtigkeit gekämpft hat, stellt hier – strikt individuell – die Frage nach dem Sinn seines Handelns. Er ist schwerkrank und hat höchstens noch ein Jahr zu leben. Im Tod hört jede Rivalität und Feindschaft auf: Alle Menschen werden Brüder. Dürrenmatt sagt es so:

Nun blieb zwischen ihnen nichts mehr als die Unermeßlichkeit des Todes, ein Richter, dessen Urteil das Schweigen ist. Bärlach stand immer noch gebückt, und das fahle Licht der Zelle lag auf seinem Gesicht und auf seinen Händen, umspielte auch die Leiche, für beide geltend, für beide erschaffen, beide versöhnend. (DW 19, 108)

Nur die Gerechtigkeit als übergeordnete Macht ist es wert, daß der Einzelne sich für eine Welt einsetzt, in der es zur moralischen Pflicht des Menschen gehört, das Unrecht zu bekämpfen. Kein billiger Trost als Belohnung; die Welt ist aus den Fugen geraten, das wird von Dürrenmatt und Nestroy immer wieder betont,⁶ sie aber zu verdammen und ihre Bewohner wie gnadenlose Menschen herumirren zu lassen, das geht nicht an. In einer Anmerkung zu *Ein Engel kommt nach Babylon* schreibt Dürrenmatt: *Der Engel mag uns weltfremd erscheinen, ich glaube jedoch, daß jene weltfremder, blinder sind, welche die Welt nur als Verzweiflung sehen. Die Erde hängt nicht im Nichts, sie ist ein Teil der Schöpfung. Das ist ein Unterschied* (DW 4, 127). Im *Verdacht* formuliert der Kommissar in einem Gespräch mit dem herunter-

5 Vgl. Kreuzer, Franz, *Die Welt als Labyrinth. Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit*, Wien 1982, S. 31.

6 In diesem Zusammenhang weist Bruno Hannemann in *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn 1977, S. 35 auch auf Büchners Woyzeck hin.

gekommenen Winkeljournalisten Fortschig seine Lebensaufgabe kurz und bündig: *Das ist nun einmal unsere Aufgabe, daß wir die Unmenschlichkeit in jeder Form und unter allen Umständen bekämpfen* (DW 19, 182). Es ist aber schwer, immer an diese komprimierte Lebensphilosophie zu glauben. Manchmal überfällt Bärlach ein Gefühl großen Unbehagens und tiefempfundener Verlorenheit. Dann wird er zu einem winzigen Teilchen im unermeßlichen Kosmos reduziert und ist sich bewußt, daß auch er in das Dickicht der Stadt verstrickt ist:

„Man stirbt“, dachte er; „einmal stirbt man, in einem Jahr, wie die Städte, die Völker und die Kontinente einmal sterben. Krepieren“, dachte er, „dies ist das Wort: krepieren – und die Erde wird sich immer noch um die Sonne drehen, in der immer gleichen unmerklich schwankenden Bahn, stur und unerbitterlich, in rasendem und doch so stillem Lauf, immer zu, immer zu. Was liegt daran, ob diese Stadt hier lebt oder ob die graue, wäßrige, leblose Fläche alles zudeckt, die Häuser, die Türme, die Lichter, die Menschen – waren es die bleiernen Wogen des Toten Meeres, die ich durch die Dunkelheit von Regen und Schnee schwimmen sah, als wir über die Brücke fuhren?“

Ihm wurde kalt. Die Kälte des Weltalls, diese nur von ferne erahnte, große, steinige Kälte senkte sich auf ihn; die flüchtige Spur eine Sekunde lang, eine Ewigkeit lang.

(DW 19, 194 f.)

Diese negative Stimmung geht vorbei, und der Kommissar kommt aus dem städtischen Labyrinth heraus und findet zur Wirklichkeit zurück. Die Epik Dürrenmatts nimmt manchen Gedanken vorweg, der im Vortrag *Theaterprobleme* (1954–1955) erörtert wird. Wer die Stücke Dürrenmatts verstehen will, muß diese Darlegung und ein zweiteiliges Fernsehgespräch berücksichtigen, das der Autor am 10. und 13. Juni 1982 mit dem österreichischen Wissenschaftsjournalisten Franz Kreuzer führte und das in Buchform unter dem Titel *Die Welt als Labyrinth* erschienen ist. Gut vierzig Seiten umfaßt die Diskussion mit Dürrenmatt über seine Kunstauffassung. Der Mensch habe nach Dürrenmatt die Fähigkeit, die labyrinthische, chaotische Welt zu beherrschen, indem er den Minotaurus (d. h. den Tod) entwürdigt. Dies ist nur durch die Kunst, die Literatur, möglich, die eine ‚Gegenwelt‘ realisiert, worin der Mensch gleichsam zu einem Lausejungen wird, der über das Labyrinth tanzt, und zu einem Kind, das mit einer ungeheuerlichen Naivität immer wieder von vorne anfangen kann.⁷ Die labyrinthische Welt läßt sich auf der Bühne nur als Komödie darstellen, denn die Komödie setzt eine ungeordnete Welt wie die unsrige voraus:

[...] die Aufgabe der Kunst, soweit sie überhaupt eine Aufgabe haben kann, und somit die Aufgabe der heutigen Dramatik ist, Konkretes zu schaffen. Dies vermag vor allem die Komödie. Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht die Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière – eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige. (TR, 120 f.)

7 Vgl. Kreuzer (Anm. 5), S. 46.

Im Bestehen der Welt findet der Mensch seine Sinnggebung. Im *Verdacht* heißt es: *So sollen wir die Welt nicht zu retten suchen, sondern zu bestehen, das einzige wahrhaftige Abenteuer, das uns in dieser späten Zeit noch bleibt* (DW 19, 264). Das Individuum hat dabei nicht das Recht, sich der Welt zu entziehen: *Die Welt* [die Bühne somit, die diese Welt bedeutet] *steht für mich als ein Ungeheures da, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muß, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf* (TR, 123).

Es kommt auf den Einzelnen an, sich gegen das Unheil in der Welt zu kehren. Dürrenmatts ‚Helden‘ sind mutige Menschen. Mut heißt hier nicht Heldenmut im Sinne des klassischen Dramas, wo der Held in einen Konflikt gerät und dabei heroisch untergehen oder ruhmreich siegen kann. Denken wir an Romulus, dessen einzige Leidenschaft die Hühnerzucht ist und der mit entlarvender Nüchternheit seine eigene Situation einschätzt und sieht, wie das Römische Reich zu einem Ungeheuer geworden ist, dem der Einzelne fast willenlos ausgeliefert ist und das alle zu verschlingen droht: *Nein, man soll es* [das Vaterland] *weniger lieben als einen Menschen. Man soll vor allem gegen sein Vaterland mißtrauisch sein. Es wird niemand leichter ein Mörder als ein Vaterland* (DW 2, 80). Eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der anderen Völker treibt, kann man nicht mehr instandhalten; sie muß liquidiert werden. Die Welt ist dem Kaiser über den Kopf gewachsen. Sie ist zur Groteske geworden, nur die Komödie kann ihr noch beikommen: *Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen* (DW 2, 25).

Und Nestroy? Hat er Komödien geschaffen, weil er glaubte, nur so die brüchige Welt inszenieren zu können? Hannemann schreibt in diesem Sinne: „Trotz der Behinderung durch die Zensur hat es Nestroy immer wieder verstanden, eine verrotete, teuflische Welt unter der Tarnkappe der komischen Posse darzustellen.“⁸ Gewiß, bissig ist seine Kritik, und scharf sind seine Attacken auf die Gesellschaft. Er war aber primär – und dies im Gegensatz zu Dürrenmatt – in das großstädtische Unterhaltungstheater eingebettet und dessen Traditionen verpflichtet. Dieser Amüsmentcharakter vermag jedoch kaum die sozioökonomische Aussichtslosigkeit von manchen Gestalten aus seinen Stücken zu tarnen. So sieht Strick aus *Die beiden Nachtwandler* die Welt als eine Kombination von Fäden, von denen zwar einzelne zerrissen werden können – die Liebe wird mit einem Spagat verglichen –, das Ganze jedoch den Menschen leicht verstricken kann: *Die Welt is abdraht als wie a Strick – das is sehr natürlich. Die Welt besteht aus einer Unzahl von Leben, jedes Leben is ein Faden und viel Faden machen einen Strick* (Stücke 11, 18).

Im Grunde hat ein Seilerer wie er keine Aussicht, er kann kaum vorwärtskommen, d. h., er bleibt auch weiterhin in seinen wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen stecken. Auch zum Ende dieser Posse passen Yates' Worte, daß Nestroy sich in seinem Spiel mit der Fiktion erlaubt, „auf die Künstlichkeit der Spielwelt ironisch hinzuweisen und so den Gegensatz hervorzuheben zwischen der Spielwelt und der realen Welt des Alltags, in der nicht der launige Zufall, sondern das eherne Schicksal

8 Hannemann, Bruno, ‚Der böse blick. Zur perspektive von Nestroys und Dürrenmatts komödie‘, in: *Wirkendes Wort* 26 (1976), S. 167–183 (S. 168).

waltet, und in der es kein Happy-End gibt“.⁹ Die „zynische Resignation“¹⁰ kommt auch in diesem Schlußtableau zum Ausdruck. Nach Dürrenmatt kann die Menge der Theaterbesucher überlistet werden, *sich Dinge anzuhören, die sie sich sonst nicht so leicht anhören würde. Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird* (TR, 124). *Der Humor macht das Unerbittliche erträglich*, heißt es in den ‚55 Sätzen über Kunst und Wirklichkeit‘ (DW 28, 161); der Autor soll nicht vor der harten Wirklichkeit kapitulieren, sondern muß durch den Humor das Verwerfliche und Verdammenswerte so darstellen, daß es für den Zuschauer einigermaßen akzeptabel wird und er sich damit auseinandersetzt. Nestroy schreibt 1851 in diesem Zusammenhang: *Das Lächerlichmachen des Bösen und Schlechten ist die einzige moralische Wirksamkeit der Komik, ich glaube, man sollte sie gerade darum am wenigsten beschränken* (SW XV, 375). Auch bei Nestroy jedoch kein oberflächliches Moralisieren von einer hohen poetischen Werte aus, denn *’s Moralisieren is leicht, wenn man die Welt vom grünen Thalgrund aus betrachtet, ich aber schau’ sie vom Gipfel des kahlsten aller Felsen, vom Culminationspunct des Elend’s an, und in dieser Vogel-perspectiv· haben die bausbackigsten Sentenzen eine hohle nichtige Gestalt* (Stücke 24/II, 23). Für einen kleinen Mann wie Herb hat das Leben nur noch wenig zu bieten:

Eigentlich giebt’s jetzt keine Sterne mehr, sie geben sich wenigstens nicht mehr ab mit uns. Wie die Welt noch im Finstern war, war der Himmel so hell, und seit die Welt so im Klaren is, hat sich der Himmel verfinstert. Die Stern’, die sich ·anno· Aberglauben um unser Schicksal so hinabgezappelt haben, sind ·anno· Aufklärung in dieser Qualität erloschen. Wir sind jetzt weit mehr auf die Welt ·reduciert·, an etwas Irdisches muß man sich jetzt anklammern. (Stücke 24/II, 14)

Der Mensch ist auf sich selbst und seine direkte Umgebung angewiesen und kann auch aus einem Jenseitsglauben keinen Trost schöpfen. Die Worte, die Klarmann zum Werk Dürrenmatts äußert, passen auch zu diesem Nestroyschen Werk: „Life is and remains absurd, and there is – but for the unpredictable grace of God – no salvation.“¹¹ Gottlieb Herb hat ausgedient. Wessen Schuld das alles ist, bleibt aber unklar: *Es herrscht aber auch eine Nachlässigkeit im Schicksalswesen, die unbegreiflich ist* (Stücke 24/II, 9). Die Stadt mit ihrem chaotischen Treiben, in dem Gottlieb immer wieder abgewiesen wird, bringt ihn zur Verzweiflung und auf den Gedanken, Selbstmord zu verüben. Durch Irrungen und Umwege hat er schließlich sein inneres Gleichgewicht wiedergefunden, und aus dem Mieter einer ärmlichen großstädti-

9 Yates, W. E., „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“, Nestroy und das Happy End“, in: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, Bern 1988, S. 71–86 (hier S. 86).

10 Stern, Martin, ‚Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie. Strukturen des Widersinnigen bei Hafner, Nestroy und Dürrenmatt‘, in: *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*, hg. von Angela Bader, Annemarie Eder, Irene Erfen und Ulrich Müller, Stuttgart 1994, S. 359–376 (hier S. 372).

11 Klarmann, Adolf D., ‚Friedrich Dürrenmatt and the Tragic Sense of Comedy‘, *The Tulane Drama Review* 4 (1959/60), No. 4, S. 77–104 (S. 80).

schen Mansarde ist der Bewohner der Direktorenvilla eines Eisenwerks geworden. Aber Nestroy wäre nicht Nestroy, wenn er ihn nicht sagen ließe:

Es gibt so viele Ausrottungs und Vertilgungsmittel, und doch is noch so wenig Uebles ausgerottet, so wenig Böses vertilgt auf dieser Welt, daß man deutlich sieht, sie erfinden eine Menge, aber doch 's Rechte nicht. [...] Ueberhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist. (*Stücke 24/II*, 91)

Trotzdem hat der einzelne Mensch den langen schwierigen Weg, für andere etwas zu bedeuten, zu gehen. Herbs Fehler war es, etwas für die Nachwelt sein zu wollen, statt dessen soll man *bloß für die Mitwelt etwas vorstellen* (*Stücke 24/II*, 14). Dürrenmatt schreibt: *Man darf nie aufhören, sich die Welt vorzustellen, wie sie am vernünftigsten wäre* (TR, 89). Am Beginn vom *Unbedeutenden* wird auch das Treiben der Menschen mit Skepsis beobachtet. Der räsonierende Zimmermann Peter Span betrachtet von seinem Dachstuhl aus das fast blinde Dahinleben vieler seiner Mitbürger. Von oben herab ist das Straßenetümmel, in dem jeder Einzelne seinen nur ihm bekannten Weg geht, eine Kombination von vielen individuellen Lebensfäden, wobei nur der das Ganze überschauende Span das Illusionäre des menschlichen Treibens einsieht. Von seiner Warte aus kommt Span ins Philosophieren über die Einrichtung der Gesellschaft, wobei er auf deren Verwinkelung, d. h. auf deren undurchsichtigen, labyrinthischen Charakter, hinweist:

[...] man denkt dabei unwillkürlich an die vielen menschlichen Winkelzüge, die offenbar unter die Gattung der spitzigen Winkel gehören – an die Aufenthaltsorte des Unglücks und der Armuth, die unter die stumpfen Winkel gehören. Die schwierige Genauigkeit, die der rechte Winkel erfordert, mahnt uns dran, daß das Rechte überhaupt nicht leicht in Winkeln zu finden, eine Behauptung, die sich auch bis auf Winkelagenten, Winkelsensalen, Winkel-schreiber etc. etc. ausdehnen ließ. (*Stücke 23/II*, 21)

Das Leben ist verworren, schlecht organisiert und nur von einem zentralen Ausgangspunkt aus zu überblicken. Span, eine Rolle, die Nestroy sich auf den Leib geschrieben hatte, „soll das Sinnbild des Weisen darstellen, der die Welt betrachtet und findet, daß alles furchtbar schlecht eingerichtet sei“ (Hannemann).¹² Aus einer Fülle von sozialen Mißverhältnissen und kleinlichen Intrigen gibt es aber einen Ausweg; gegen Verleumdung und Niederträchtigkeit muß man kämpfen, so daß Span seiner Schwester vorhalten kann:

Oho, gar so übel steht's nicht mit dir, du hast inwendig ein reines Bewußtsein, und hast auswendig einen Brudern, der sich gwaschen hat; was auf solche Weise von Innen und Außen gstützt is, das fällt nicht gleich zusammen wegen ein bisserl Sturm – den Trost kann ich dir als g'lernter Zimmermann geben. (*Stücke 23/II*, 49)

12 Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl* (Anm. 6), S. 115.

Hier spricht ein selbstbewußter Vertreter eines Handwerkerstandes, der weiß, was er will, und sich nicht von Ständedünkel und Großtuerei imponieren läßt. Er wird zum „in die Handlung integrierten Kämpfer für Recht und Humanität“ (Hein).¹³ Als Außenseiter wehrt er sich ganz allein gegen das Böse und Schlechte in der Welt. Peter Span formuliert sein *contra-mundum*-Denken in einem Satz: *Das Volk muß physisch beim Gnack gepackt, und moralisch mit der Nasen drauf gestoßen werden* (Stücke 23/II, 47).

Also keine Flucht vor der Wirklichkeit, wie es in *Die Physiker* und *Theaterg'schichten* der Fall ist. Die drei Wissenschaftler des Dürrenmattschen Zweiakters hoffen, durch ihr selbstgewähltes Exil, das vom Autor als Labyrinth bezeichnet wird,¹⁴ die Welt vor ihrem Untergang retten zu können, werden aber letzten Endes von einer Geisteskranken, Fräulein Doktor Mathilde von Zahnd, überlistet, so daß die Macht jetzt in den Händen einer äußerst gefährlichen Person ist. Wenn der Wahnsinn wirklich regiert und das Trio jedes doppelbödige Betragen abgestreift hat, haben die drei ausgespielt und stehen mit leeren Händen da. Ihre Forschungsergebnisse können gegen die Menschheit gebraucht werden, und das Schrecklichste ist zu befürchten. Die monströse, böse Welt hat in Gestalt der Irrenärztin gesiegt. Die gesellschaftliche Konsequenz des gespielten und echten Wahnsinns ist bei Dürrenmatt viel bedeutender als bei Nestroy. Die Dürrenmattsche Dreiergruppe fühlt sich der Menschheit gegenüber moralisch verpflichtet, die Narrenkappe zu wählen und so zu verhindern, daß die Öffentlichkeit ihre Entdeckungen mißbrauchen könnte. Der Nestroysche Theaterdirektor ist von einem anderen Kaliber: Er wählt die Tarnkappe des Wahnsinns, um vor bösen Gläubigern und aufdringlichen Schauspielerkollegen sicher zu sein. In diesem Zusammenhang wurde auf die Modernität der Irrenhausszene hingewiesen.¹⁵ Schofel verläßt das Labyrinth des Wahnsinns jedoch schnellstens, wenn sich eine Lösung anbietet, aus seiner finanziellen Misere befreit zu werden. Materielle Sicherheit ist somit für ihn das Argument, die selbstgewählte Isolation zu verlassen und es erneut mit seiner Truppe zu versuchen. Bei Nestroy wird eine private Existenzfrage auf vordergründige, amüsante Art gelöst; bei Dürrenmatt ist das Schicksal der Menschheit in den Händen einer alten, buckligen Jungfrau. Das Irrenhaus als Refugium in einer Welt, die zur Bedrohung geworden ist und dem Einzelnen nicht mehr heimisch vorkommt. Die Kategorien der Orientierung haben versagt, und die eigene vertraute Umgebung ist zur Groteske geworden,¹⁶ deren Gestaltung in der Vermengung getrennter Bereiche, in einem paradoxen Phantasiespiel mit scheinbar Gegensätzlichstem und Unvereinbarem sichtbar wird. Dürrenmatt schreibt: *Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atom-bombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind* (TR, 122). Die Welt, wie sie ist, wird in Frage gestellt, wobei Gegensätze aufeinan-

13 Hein, Jürgen (Hrsg.), *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, S. 148.

14 Vgl. Kreuzer (Anm. 5), S. 38.

15 Siehe *Stücke 33*, 208 (Zur Interpretation).

16 Zum Grotesken im Werk Dürrenmatts vgl. Grimm, Reinhold, 'Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts', in: ders. (Hrsg.), *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel, Stuttgart 1962, S. 71–96.

derprallen und Gelächter und Entsetzen sich abrupt abwechseln. Nestroys Zeitgenosse Costenoble hat das auch so empfunden: *Wie komisch Nestroy zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht.*¹⁷

Die Welt gleicht sowohl bei Nestroy wie Dürrenmatt einem heillosen Durcheinander, in dem es oft allen Anschein hat, daß jede Sinngebung des Daseins fragwürdig geworden ist und manches Postulat ins Wanken geraten ist. Der Mensch ist jedoch *auf die Welt reduziert*: (Stücke 24/II, 14) und muß oft ein verflixter Kerl sein, um in dem Dschungel zu überleben. Es geht unvermeidlich auf das unabwendbare Ende zu, darin sind sich Dürrenmatt und Nestroy einig. Knieriem spricht die bekannten Worte: [...] *aber auch der Mindergebildete kann alle Tag Sachen genug bemercken, welche deutlich beweisen, daß die Welt nicht lang mehr steht. Kurzum oben und unten sieht man's, es geht auf'n Untergang los* (Stücke 5, 123).

Gegen diesen Hintergrund scheint das ganze Treiben auf der Bühne leer; es kommt gelegentlich zu düsteren, fast nihilistischen Szenen.¹⁸ Die Existenzangst nimmt ab und zu fast pathologische Züge an. Der drohende Weltuntergang wird auch von Dürrenmatt wiederholt angedeutet und in dem Prosadrama *Porträt eines Planeten* voll ausgearbeitet. Dürrenmatt realisiert hier, was er in dem 3. Punkt zu den *Physikern* aussagt: *Eine Geschichte ist dann zu Ende gedacht, wenn sie ihre schlimmst-mögliche Wendung genommen hat* (DW 7, 91). Dieses drohende Finale wird in zahllosen Varianten in den krassesten Bildern gezeigt: Szenen überstürzen sich, was an wahnsinnigen und absurden Ereignissen auf der Welt stattfinden kann, wird in dieser kaleidoskopartigen Bestandsaufnahme geboten: Kriegswahnsinn, Drogenrausch, Unversöhnlichkeit, Naturkatastrophen und Rassenhaß sind nur einige der Ingredienzen, die in einen Topf geworfen werden. Diese provozierende apokalyptische Utopie betont, daß jede religiöse Tendenz ausgeklammert werden muß, denn die Götter haben ausgespielt, sie sehen teilnahmslos zu. Dürrenmatt hat sich theoretisch zu diesem Spätwerk geäußert und diskutiert dabei über den Pessimismus und Optimismus. Hier meldet sich bei Dürrenmatt wieder der Humor:

Ich glaube, daß nur der Humor den Pessimismus überwinden und den Optimismus richtig anwenden kann, und sei es auch nur im Sinne einer ‚Eselsbrücke‘, einer Arbeitshypothese, wie ich schon sagte. Jedes Denken, sei es nun optimistisch oder pessimistisch, ist dadurch begrenzt, daß es menschlich und nicht absolut ist, das außerhalb der menschlichen Position in einem archimedischen Punkt seinen Ursprung hätte. Auch die ‚Wirklichkeit‘, auf die sich der Pessimismus so stolz beruft, ist nur ein menschliches Bild und daher subjektiv. Eine Binsenwahrheit, aber vielleicht sind gerade diese Wahrheiten jene des Humors. Er ist etwas Instinktives, eine instinktive Gegenbewegung dem Pessimismus und dem Optimismus gegenüber, ein freiwilliger Verzicht auf eine endgültige Weltkonzeption, ein geistiger Abwehrreflex gegen absolute Thesen, eine lebensnotwendige Dialektik; Humor ist auch im Galgenhumor: Dementsprechend fallen oft meine Handlungen aus, auch meine politischen.¹⁹

17 Costenoble, Carl Ludwig, *Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Tagebuchblätter* [hg. von Karl Glossy und Jakob Zeidler], 2 Bde., Wien 1889, Bd. II, S. 336.

18 Z. B. Müller, *Kohlenbrenner und Sesseltrager*, III, 11.

Dürrenmatt versteht seinen Humor als ein ‚Trotzdem‘. Er schließt seinen kurzen Kommentar zu diesem Stück mit dem wichtigen Satz: *Kunst ist weder pessimistisch noch optimistisch, sie ist beides, wenn sie einseitig wäre, wäre sie nicht beides.*²⁰ An anderer Stelle schreibt er Ähnliches: *Es gibt jetzt nichts Billigeres als den Pessimismus und nicht leicht etwas Fabrlässigeres als den Optimismus* (TR, 81).

Zwar ist die Welt heruntergekommen, aber dahinter steht die Klage, daß es so weit gekommen ist. So leidet der Jude Gulliver im *Verdacht* an der Welt und begreift sein Intimus Bärlach plötzlich, *daß alles, auch das Wilde und Höhnische, nur ein Ausdruck einer unermesslichen Trauer war über den unbegreiflichen Sündenfall einer einst schönen von Gott erschaffenen Welt* (DW 19, 156). Und der Engel aus *Ein Engel kommt nach Babylon* sagt: *Wenn du siehst, wie eben die ersten Strahlen eines unbekanntes Gestirns den Euphrat berühren, erkennst du, daß die Welt vollkommen ist* (DW 4, 35).

Dürrenmatt will nicht als billiger Moralist gelten, andererseits ist es unmöglich, etwas als unmoralisch zu attackieren, wenn man nicht von moralischen Prinzipien ausgeht. Hier können wir an Friedrich Sengles Worte zu Nestroy denken, „daß so viel grimmige Empörung über die böse Welt gar nicht möglich wäre, wenn der Dichter nicht – mehr oder weniger verschämt – sich noch von sittlichen Normen leiten ließe“.²¹ Nestroy ist kein Nihilist, vielmehr deckt er heuchlerisches Verhalten auf und prangert Arroganz, Dummheit und Hypokrisie immer wieder an: „Nestroy lehnt nicht die Werte an sich ab. Er ist lediglich enttäuscht darüber, daß sie für gewöhnlich nicht der Antriebe menschlichen Handelns sind, und er entlarvt die Scheinheiligkeit, die Heuchelei von Menschen, die Ideale vorspiegeln und in Wahrheit nur ihre egoistischen Ziele im Sinn haben“ (Braun).²²

Dürrenmatt, oder sagen wir auch Nestroy, Balancekünstler zwischen Pessimismus und Optimismus, Skeptiker, die in ihren Werken keine festen Standpunkte für eine bestimmte Partei einnehmen, sondern ständig an das allgemein Menschliche appellieren, waren für ihre Zeitgenossen unbequem. Das Dürrenmatt-Wort *Daß es ein Vergnügen gewährt, zu unterhalten und zu erschüttern, wird kaum bestritten werden, hingegen das Vergnügen, sein Publikum zu ärgern, wird meistens merkwürdigerweise von den Schriftstellern geleugnet, obgleich ich überzeugt bin, daß viele Theaterstücke nur zu diesem Zweck geschrieben worden sind, und nicht die schlechtesten* (TR, 141) kann auch auf Nestroy bezogen werden. Auch er hatte seine Schadenfreude an der Provokation des Publikums und kritisiert dessen Schwächen, wobei er sich selbst mit einschließt, wenn er als Darsteller von Fabian Strick sagt: *Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht* (Stücke 11, 21). Im *Treulosen* lesen wir: *Die Nächstenliebe beginnt bey sich selbst* (Stücke 10, 89). Die bühnenmäßige Darstellung des menschlichen Fehlverhaltens ist und bleibt trotzdem notwendig, denn die *Kunst ist eine Angelegenheit des Witzes und des scharfen Verstandes [darum verstand sich die*

19 Dürrenmatt, Friedrich, *Dramaturgisches und Kritisches*, Zürich 1972, S. 280 f.

20 *Dramaturgisches und Kritisches* (Anm. 19), S. 282 f.

21 Sengle, Friedrich, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 Bde., Stuttgart 1971–1980, Bd. 3 (1980), S. 226.

22 Braun, Johannes, *Das Nürrische bei Nestroy*, Bielefeld 1998, S. 162 f.

Aufklärung] darauf, nicht dessen, was das Publikum unter Humor versteht, einer bald sentimental, bald frivolen Gemütlichkeit. Sie ist unbequem, aber nötig (TR, 137). Nur ein unabhängiger, freier Geist kann unbequem sein, denn sobald er sich einer bestimmten Idee verschreibt oder einer Partei beitrifft, ist es mit seiner Unabhängigkeit getan und können seine Werke leicht mißbraucht werden: *Der Schriftsteller kann sich nicht der Politik verschreiben. Er gehört dem ganzen Menschen* (TR, 232 f.). Hat Nestroy so nicht auch in *Freiheit in Krähwinkel* gedacht und sich deshalb nicht als überzeugter Verfechter einer neuen Zeit aufgeworfen?

Dürrenmatt und Nestroy haben sich nicht mit der Welt, wie sie ist, abgefunden, sondern das Schlechte, Böartige und Inhumane immer wieder bekämpft. Das zeitgeschichtlich bedingte eschatologische Denken, das moralische Prinzip, gegen Dummheit, Arroganz, Scheinheiligkeit und Böartigkeit zu agieren, und der Humor, der mit satirischer Schärfe eine Lebenslust aufleuchten läßt, die den Pessimismus verdrängt: dies alles haben Dürrenmatt und Nestroy gemeinsam. Aber auch die Verstrickung des Einzelnen durch eine ungeheuerliche Gesellschaft ist ein bei beiden Autoren vorhandenes Thema. Individuum versus Kollektivum. Trotz allem kann der Einzelne es jedoch schaffen, sich zu behaupten. In diesem Sinne ist das Œuvre beider Schriftsteller ein Credo auf die Menschlichkeit.

26. Internationale Nestroy-Gespräche 2000 in Schwechat bei Wien

Vom 28. Juni bis 3. Juli 2000 fanden auf Schloß Rothmühle in Schwechat die 26. Internationalen Nestroy-Gespräche unter dem Motto „Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht [...]“ aus der Posse *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* statt. Allerdings wurde weniger dem Selbstverständnis Nestroys als Possendichter nachgegangen als – in Fortsetzung der Gespräche der beiden letzten Jahre – Fragen der Rezeption und Aspekten der Parodie.

Kurt Kropol (Prag) lenkte den Blick auf den von Karl Kraus wiederentdeckten Prager Theater- und Musikkritiker Bernhard Gutt und dessen Beurteilungskriterien. Gutt erkannte insbesondere die „Austiefung“ des Komikers Nestroy als synthetisierendes Element zwischen dem Schauspieler und dem Stückeschreiber. – Andreas Thomasberger (Frankfurt/M.) ging den Spuren der Nestroy-Lektüre Hugo von Hofmannsthal und deren Einflüssen auf sein Werk (insbesondere nachgelassene Entwürfe) nach; Hofmannsthal sprach im Tagebuch vom „Lehrer Nestroy“, an anderer Stelle von dessen „scharfer Kontur“. Im Werkkontext Hofmannsthal wurde die Spezifik der intertextuellen Relation deutlich und ebenso – z. B. im Blick auf den *Jedermann* – das Problem der „Volkstümlichkeit“. – Jürgen Doll (Poitiers, F) untersuchte an wenig bekannten Quellen und Dokumenten die Bedeutung Nestroys für die Wiener Kleinkunstszene der dreißiger Jahre (*Der liebe Augustin*, *Literatur am Naschmarkt*, *Die Stachelbeere*, *ABC*) und deren häufig beschworene Erneuerung des Volkstheaters. Je nach politisch-ideologischem Standort können unterschiedliche Bezüge zum Wiener Volkstheater ausgemacht werden: Aktualisierung des Kasperltheaters, Politisierung des Besserungsschemas (Jura Soyfer), Formen der Parodie. Soyfer habe als einziger unter den Kleinkunstautoren ernsthaft versucht, das Erbe für eine aktuelle Form des Volksstücks fruchtbar zu machen. – Gerald Stieg (Paris) analysierte nach einem Blick auf Nestroys Probleme mit der Zensur bei *Hauptling Abendwind* heutige Kontrafakturen der Posse, vor allem von Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuse Monikova und Oskar Pastior (*Anthropophagen im Abendwind*, Berlin 1988). Er zeigte, auf welche Weise sich die unterschiedlichen literarischen Positionen und Interessen in den Transformationen des Ausgangstextes artikulieren und wie das Thema des Kannibalismus zum Demonstrationsobjekt für kritisch gesehene „Diskurse“ aus Ethnologie und Psychologie (Eisendle, Monikova), zu einem radikalen Sprachspiel (Pastior) und zu einer politischen Satire (Jelinek) wird. – Alfred Strasser (Raeren, B) unterzog die von der Kritik als postmoderne Volksstücke bezeichneten Dramen Werner Schwabs einer Analyse. Die Stücke entsprechen zwar vordergründig in Figurenkonstellation und Nestroy entlehnten sprachlichen Verfahrenstechniken der Lokalposse, doch löse Schwab die Ansprüche des Volksstücks nicht ein, denn seine Figuren seien weder eindeutig sozial bestimmt, noch sei die Handlung auf irgendeine Botschaft hin ausgerichtet, vielmehr habe er die Absicht verfolgt, das Volksstück, das er als „das Absurdeste“ in der Literatur bezeichnet, als „jene Form, die mir am widerlichsten war“, durch Aufhebung der Kommunikation in einer hermetischen Kunstsprache zu zerstören.

Der zweite Themenkreis war der Parodie bei Nestroy gewidmet, insbesondere den beiden Holtei-Bearbeitungen. – Silke Arnold-de Simine (Mannheim) stellte im Kontext der Überlegungen von Michail Bakhtin „Karneval als Motiv und Textstra-

tegie in Nestroys *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*“ dar, demzufolge der närrische „mundus inversus“ des Karnevalessken Grenzen zwischen Oben und Unten, Kunst und Leben, Ernst und Spaß, Lachendem und Verlachtem auflöse: Bei Nestroy spielen karnevalistische Elemente nicht allein als Thema (Motive der Maskierung, Umkehrung der Standesrollen, Entlarvung eines hochgespannten Liebes- und Ehrbegriffs), sondern vor allem als Textstrategie eine wichtige Rolle, wobei die Gattungsbestimmung der Trauerspiel-Parodie schwierig wird. – Mathias Spohr (Zürich) plädierte für einen weiten und medial definierten Parodie-Begriff. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich das, was Parodie genannt wird, kaum von dem, was wir heute Bearbeitung, Neufassung oder Inszenierung nennen. Eine Parodie war eine Umsetzung in eine andere Aufführungssituation, und ein Stilgefälle gegenüber ihrer Vorlage war nicht kommentierend gemeint, sondern sozial bedingt. Berühmte oder erfolgreiche Stücke wurden parodiert, um von ihrer Bekanntheit zu profitieren, nicht um sie zu kritisieren. Demgegenüber sei Nestroy als Stoffverwerter und zugleich kritischer Bearbeiter – der Inhalte wie der Verfahren – schon ein Vertreter der ‚modernen‘ Parodie. – Andreas Böhn (Mannheim) fand mit Blick auf Bakhtins „Vielstimmigkeit“, die die Integration disparater Elemente erlaube, in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* Parodie, Satire und Metatheater zugleich. Mit der parodistischen Durchführung des Motivs des verkannten Dichters sei die Satire auf den ‚Literaturbetrieb‘ und das kulinarische Kunstverständnis des bürgerlichen Publikums verbunden. Der „Zwetschkenkrampus“ werde zum Symbol einer volkstümlichen Karnevalisierung.

In der Schwechater Inszenierung von *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* zeigte Peter Gruber wieder einmal, wie ein Nestroy-Text ohne starke Eingriffe und erzwungene Modernisierung aktuell gespielt werden kann und daß Nestroys Satire auf die Kulturspießer auch heute noch trifft, ja in der Zuspitzung Züge der Realitätssatire annimmt.

Urs Helmensdorfer (Zuz, CH) fragte, ob David Kalisch (1820–1872), ein Seismograph der werdenden Metropole Berlin, ein preußischer Nestroy genannt werden könne, und wies auf ein Forschungsdesiderat hin: Wiener und Berliner Volkstheater im Vergleich und in wechselseitiger Beeinflussung (z. B. Nestroys Bearbeitung von Berliner Possen: *Frühere Verhältnisse, Ein gebildeter Hausknecht*), vor allem im Umkreis von 1848. – Walter Schlögl (Wien) stellte am Beispiel von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* Nestroy-Vertonungen seit 1938 in Wien dar (u. a. Steinbrecher, Eisler, Pawlicki, Lang, Zelibor, Bronner, Kann) und wies auf Abgrenzungsschwierigkeiten („nach Motiven von“) und auf das Problem der ‚zeitgemäßen‘ Bearbeitung hin. – Fred Walla (Newcastle, AUS) berichtete über den Fund einer weiteren Vorlage zu *Der alte Mann mit der jungen Frau*: ein französisches Melodrama *Émery le négociant* (1842), das auf einen Roman von Paul Lacroix zurückgeht (*Le Marchand du Havre*, 1838).

Die von Walter Obermaier (Wien) geleitete Exkursion führte von der Begegnung mit dem Tod (Bestattungsmuseum) zum (Theater-)Leben hinter die Kulissen des Theaters an der Wien (Führung durch Peter Back-Vega) und zu den Spuren Nestroys in der Leopoldstadt.

Jürgen Hein

Nestroy unter dem Elektronenmikroskop

Keine Gefahr, daß den Nestroyanern jemals die Themen ausgehen! Bei den 26. Internationalen Gesprächen in Schwechat leitete Walter Obermaier (Wien) eine Exkursion auf Nestroys Spuren (Theater an der Wien, Einsegnungskirche in der Leopoldstadt und Bestattungsmuseum); Kurt Krolop (Prag) und Urs Helmsdorfer (Zuoz, CH) machten mit neuen Namen bekannt, die erhellende Streiflichter von unerwarteter Seite auf den „unerbittlichsten satirischen Denker Deutschlands“ (Karl Kraus) warfen: etwa dem nordböhmischen Bernhard Gutt, der es ohne Grundschulausbildung vom Scherenschleifer zum Kunstkritiker brachte, auch wenn er später „weder Mitschülern noch Lehrern sympathisch war“. Seinen guten Ruf verschaffte ihm fast augenblicklich sein Schreiben in der Zeitschrift *Bohemia*, wo er auch gründlich und kompetent Nestroys Gastspiele beurteilte. Er konnte seine Auftritte in Prag und Wien vergleichen und bezeichnete seine Werke als „ausgetiefte“ Grottesken von höchstem Realismus. Nunmehr bereits universell gebildet, analysierte er seine Leistungen als Autor wie Schauspieler und attestierte ihm die Suche nach neuen Formen und Entwicklungen. Oder David Kalisch, ein Breslauer Jude, der anstelle eines höheren Studiums Berliner Vorstadttheater besuchte und nach ersten Besserungsstücken die Zeichen der Zeit erfaßte und aus dem „Wiener Aktiengreiser“ einen „Budiker“ machte und später aus einem Korntheuer- oder Raimund-Faktotum einen „Gebildeten Hausknecht“, den Nestroy wieder übernehmen und schauspielerisch ausbauen würde. Daneben war er Mitbegründer des Witzblatts *Kladderadatsch*, und unter seinen 60 Theatertexten ist auch ein Einakter, in dem er Berlin endlich Weltstadt werden läßt und sich als eine Art *bouffe berlinois* erweist. Bei all dem wird klar, wie schwer damals Autorenschaft zu erstellen war und wie verschieden die Finanzwelten von Wien, Paris oder London im Theater publikumswirksam behandelt werden mußten, auch wie Themen myzelhaft wucherten und auftauchten.

Wieviel Hugo von Hofmannsthal, bei dem man das zunächst überhaupt nicht vermuten würde, von Nestroy gelernt haben muß, machte Andreas Thomasberger (Frankfurt/M.) in einer subtilen Untersuchung von Briefen, Werk und Tagebüchern deutlich: Sieben Arbeiten nehmen direkten Bezug auf ihn, und ein Fragment, an dem er lange arbeitete, nennt er „eine Komödie wie von Nestroy, wenn er Schnitzler gelesen und Goldoni hätte kopieren wollen“. Er bewunderte die scharfen Konturen der Komödie bei Nestroy und Molière, beschrieb zwei Frauenjäger nach der *Jux*-Lektüre; aus dem *Konfusen Zauberer* schrieb er für sein *Großes Welttheater* ab, und wie Nestroy schrieb er oft für bestimmte Schauspielerpersönlichkeiten. Er rang um die „richtige Sprache“, in maßvollem, melodischem Wiener Dialekt, und sie ist auf seine Weise natürlich genauso künstlich wie die Nestroys. Jedenfalls las er ihn eifrig.

Walter Schlögl (Wien) befaßte sich mit den Neuvertonungen Nestroys von Lortzing und Strauß bis zu Zelibor und Robert Meyer, sieht Theatermusiken als unentbehrlich, aber auch, wie oft sie nicht von den Uraufführungskomponisten übernommen werden. Das muß mit Tantiemen und mit der Verpflichtung von Kapellmeistern zu tun haben, Bearbeitungen herzustellen, die diese aber den Mög-

lichkeiten der Schauspieler und ihrer Orchester anzupassen haben. Nestroy verfügte noch über ein heute unbezahlbares!

Jürgen Doll (Poitiers) zieht eine direkte Linie von Nestroy zu Jura Soyfer, der ihn als engagierten, progressiven und modernen Volksschriftsteller sah, der er selber gern sein wollte. In der Wiener Kleinkunst-Tradition, die sehr bald zwischen Servier- und Kassierpause ein „Mittelstück“ einschaltete, erkennt Doll eine Tendenz zur Annäherung an Nestroy, der sich auch anfangs des Zaubermärchens bediente, so wie Weys ein „Pratermärchen“ bemühte, und das Kabarett bald den US-Filmtraum. Ebenso findet er dramaturgische Gemeinsamkeiten, Realitätsbrüche und den Volkswitz als Vorläufer des epischen Theaters, und sogar Parallelen zwischen Nestroys *Talisman* und Soyfers *Astoria*: ein irreführender Proletarier macht skrupellos Karriere, wird aber zuletzt Opfer seines manipulativen Sprachverhaltens. Andere Texte erinnern an barockes Hanswurst-Theater, wie Nestroy es revitalisierte.

Mathias Spohr (Zürich) und Andreas Böhn (Mannheim) befaßten sich mit der formalen Einordnung von Nestroys ungewöhnlichem Werk, das viel weniger mit dem Altwiener Lachtheater als mit dem Vorantreiben der Aufklärung zu tun hat. Zunächst wurden ja höfische Vorlagen wie die Grande Opéra parodistisch dekonstruiert, auch als ihr zentraler Sachverhalt legitimer erblicher Rechte noch hielt, Ordnungen unterwandert und starre Klischees geschickt aufgebrochen, später die Modelle selbst verspottet, um sie zu beherrschen und zu überwinden. „Offenbachs Mythen entlarven die Väter, und hinter Sullivans Operetten steht die victorianische Gesellschaft, hinter *Häuptling Abendwind* die wienerische“, meint Spohr. Entfernte Kontexte sind aber immer leichter zu karikieren, auch wenn der Untergrund aristokratischer Hierarchisierungen längst weggebrochen war – bürgerliche bestanden noch. Nestroy wußte das sehr früh. Auch an der Sprache läßt sich bald nichts mehr festmachen; alles kann der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Ohne Maßstäbe, Modelle oder irgendeinen archimedischen Punkt fällt man ins Bodenlose. Übrig bleibt nur mehr die Posse! Nach Andreas Böhn ist das 2000 aufgeführte Nestroystück *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* sowohl indirekte emanzipierte Parodie, verzerrte Satire als auch Metatheater. Es wird nicht mehr autoritär und monologisch suggeriert, was von allem zu halten ist, wie noch der Roman oder auch Holtei es dem Publikum diktierten, sondern es herrscht Vielstimmigkeit – alle kommen zu Wort in ihren verschiedenen Sicht- und Darstellungsweisen.

Peter Grubers Regie berücksichtigte das in seiner unvergleichlichen Weise mit sparsamsten Mitteln und getreu der antiken Auffassung ungescheuter Nähe von Komischem und Tragischem. Daneben ließ er die Vorgänge auf und vor der Bühne unter geschickter Nutzung des Schloßambientes ineinander übergehen und beinahe ununterscheidbar werden, mit Theaterstimmung des Altertums, die eher dem Fußball von heute ähnelt als unserer Vorstellung von Klassik.

Gerald Stieg (Paris) nahm sechs oder sieben Parodien auf Nestroys *Häuptling Abendwind* unter die Lupe, die alle das Unbehagen in der Zivilisation noch potenzieren, das damals wie heute nicht nur für Freud in der Luft lag. Nestroy mußte es nur fast bis zur Selbstzerstörung aus Zensurgründen maskieren. Elfriede Jelinek oder Helmut Eisendle brauchen sich diese Mühe nicht mehr zu machen, haben Narrenfreiheit für ihre menschenfresserischen Metaphern, können seine Fassadensprache

noch übersteigern oder ruhig die Beziehung von Kannibalismus und Eucharistie aufzeigen, ohne auf den Spielberg ins Gefängnis zu kommen.

Auch Werner Schwab, den man in der Nestroy-Nachfolge sehen kann, geht darüber hinaus bis an die Grenzen des Psychotischen. Alfred Strasser (Raeren, B) merkte an, wie die Kritik hilflos vor seiner Anthropophagie, den Obszönitäten und Fäkalien kapitulierte, in seiner Art von „Volksstück“, das das Volk gar nicht mehr erreicht, weil es selbst auf dem Land lieber in die Disco als ins Theater geht. Seine Destruktion aller Werte treibt mit einer sinnentleerten Sprache voller Neologismen in den scheinbar harmlosen Dialogen das Grauen auf die Spitze; die Lacher, die er so produzieren kann, folgen dem Freudschen Schema für den Witz, bei dem Tabubrüche durch Ich-Überlistung umgangen werden, oder vom Kaliber eines Nitsch auf dem Theater, doch nur teilweise und auf begrenzte Zeit erfolgreich, die sein plötzlicher Tod aber nicht überschritt. Daß wir vorzeiten lange Blutopfer, später Gladiatoren- und bis heute Stierkämpfe zu brauchen scheinen, von christlichen Märtyrern, Gulags und KZs zu schweigen, geistert beunruhigend im Hintergrund seiner absurden Präsentationen.

Silke Arnold-de Simine (Mannheim) brachte eine detaillierte Untersuchung über den Karneval als Motiv und Textstrategie in Nestroys *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*. Sie rückt seine literarische Karnevalisierung in die Nähe von Fastnachtsspielen und Commedia dell'arte mit ihrer verkehrten Welt, die auch alle Grenzen zwischen Oben und Unten, Gut und Böse, Ernst und Spaß, Heiligem und Profanem verwischt. Ausgenommen davon scheint nur Sepherl in ihrer unverbrüchlichen Güte und Unschuld. Doch durch die beiden möglichen Schlüsse des Stücks gerät auch ihre Gestalt ins Changieren: Vielleicht wußte sie immer schon, daß Lorenz nur ein scheinheiliger, selbstverliebter Rohling ist, und weicht daher in die Alternative einer Vernunfttehe aus. Nestroy entlarvt in vielen, ja fast allen Handlungs Augenblicken die zeitgenössische Doppelmoral, in der alles, was sich der Mann herausnimmt, der Frau als Dulderin Ehre macht – versuchte sie jemals Ähnliches, würde allerdings *seine* Ehre leiden! Der Frau also die Moral, den Männern die Macht! Nichts entgeht seinen Verkehrungen, bis zum Geschlechtertausch wird alles in Frage gestellt. Alle Werte von weiblicher Unterordnung, Treue, Kinder- und Elternliebe bis zum Alter selbst werden lächerlich gemacht und zuletzt nur mehr teilweise wiederhergestellt. Nestroy spielt mit allem und mischt Komisches mit Tragischem wie in dionysischem Chaos in dieser Walpurgisnacht dämonischen oder homerischen Gelächters.

Lore Toman

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April 2000 – März 2001:

Der Färber und sein Zwillingsbruder, Burgtheater

Häuptling Abendwind, Akademietheater

Lumpacivagabundus, Volkstheater

Mein Freund, Theater in der Josefstadt

Zeitvertreib, Kammerspiele

Die schlimmen Buben in der Schule, Kammerspiele

27. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2001

> In anderen Welten <

MITTWOCH, 4. Juli

- Anreise (Schwechat-Rannersdorf, Schloß Rothmühle)
18.30 Jürgen Hein (Münster/W., D): Begrüßung und kurze Einführung
20.30 Besuchsmöglichkeit der Aufführung im Schloßhof: *Nestroys Nachtwandler*

DONNERSTAG, 5. Juli

- 9.00 Gerald Stieg (Paris, F): Wie verwandelt Nestroy Französisches in Nestroyanisches?
9.30 Birgit Pargner (München, D): Nestroy in München
10.30 Marijan Bobinac (Zagreb, Kroatien): Nestroy-Rezeption auf den Zagreber Bühnen
11.30 Ryota Tsugawa (Tokyo, Japan): Nestroys Übersetzung ins Japanische;
Young K. Ra (Seoul, Südkorea): Nestroys Übersetzung ins Koreanische
14.30 Exkursion (Leitung: Walter Obermaier, Wien, A)

FREITAG, 6. Juli

- 9.00 Martin Stern (Basel, CH): Nestroy und Horváth oder Happy End für Staatenlose
9.30 Henk J. Koning (Putten, NL): Nestroy und Horváth
10.30 Alice Bolterauer (Graz, A): Nestroy und Tabori
11.30 Wendelin Schmidt-Dengler (Wien, A): Nestroy und Thomas Bernhard

Der Nachmittag steht für Gedankenaustausch und Gespräche zur freien Verfügung!

- 20.30 Besuchsmöglichkeit der Aufführung im Schloßhof: *Nestroys Nachtwandler*

SAMSTAG, 7. Juli

- 9.00 Hugo Aust (Köln, D): Faktoren, Freunde und Finanzen: Nestroy und Balzac
9.30 Walter Pape (Köln, D): Monetäre Metaphorik: Nestroy und Bauernfeld
10.30 Andreas Thomasberger (Frankfurt/M., D): Berlin und Wien, Wien und Berlin, reden Sie zweierlei Sprachen? Nestroybezüge in *Sturm auf Apollo* (1930), Volksstück von Stefan Großmann und Franz Hessel
11.30 Horst Jarka (Missoula, USA): Nestroys *Zerrissener* im Exil
15.00 Johann Dvorák (Wien, A): Nestroy der Ungemütliche - „als es noch gemütlich war in Wien“. Möglichkeiten politischen Bewußtseins in der Habsburger-Monarchie
15.45 Eva Philippoff (Lille, F): Vom Besserungsstück zum Weltverbesserer - Moralisches und Amoralisches von Bäuerle bis Bernhard
17.00 Dagmar Zumbusch-Beisteiner (Wien, A): „Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor!“ Internationale Einflüsse in der Musik zu Nestroys Stücken
20.30 Besuchsmöglichkeit der Aufführung im Schloßhof: *Nestroys Nachtwandler*

SONNTAG, 8. Juli

- 9.30 Peter Branscombe (St. Andrews, GB): Nestroy feiert – und wir feiern mit *Nestroys Nachtwandler*. Statements, Kurzreferate, Gespräche zu Stück, Kontext und Aufführung
11.00 Schlußdiskussion; Resümee und Ausblick
15.00 *Ein Fest für Johann N.* Große Benefiz-Geburtstagsfeier mit prominenten Gästen
Eröffnung der *Nestroy-Ausstellung* im Neuen Museum Felmayer-Garten

- MONTAG, 9. Juli Abreise