Johann Nepomuk Nestroy
Tradizione e trasgressione

a cura di

Gabriella Rovagnati

CUEM

Germanistica

Critica Letteraria

Johann Nepomuk Nestroy
Tradizione e trasgressione

a cura di

Gabriella Rovagnati

CUEM

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del DI.LI.LE.FI

Copyright: C.U.E.M. s.c.r.l
Cooperativa Universitaria Editrice Milanese
Via Festa del Perdono 3 – 20122 Milano
Fax a disposizione per ordini: 02/76.01.58.40
e-mail: www.accu.mi.it
È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.
Grafica di H. D. Baumann
Finito di stampare nel settembre 2002

ISBN 88-7090-538-1

Ringraziamenti

Raccolgo in questo volume gli atti del Convegno Internazionale "Johann Nestroy: tradizione e trasgressione", svoltosi nella sede di Piazza S. Alessandro dell'Università degli Studi di Milano nei giorni 30 novembre – 1 dicembre 2001. L'incontro di studi, che è stato organizzato in occasione del bicentenario della nascita dell'attore e scrittore viennese e si prefiggeva di far conoscere Nestroy anche in Italia, dove la sua fama è ancora piuttosto limitata, ha trovato il generoso appoggio di molti che qui sento il desiderio e il dovere di ringraziare. Esprimo i miei più sentiti ringraziamenti per il sostegno accordato all'iniziativa all'ex Rettore dell'Università degli Studi di Milano, Prof. Dr. Paolo Mantegazza, nonché al nuovo Rettore del medesimo Ateneo, Prof. Dr. Enrico Decleva, al Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Prof. Dr. Fabrizio Conca, e al Direttore del DI.LI.LE.FI, Prof. Dr. Fausto Cercignani. Un grazie caloroso va anche al Forum Austriaco di Cultura a Milano, nelle persone del direttore, il Console Mario Erschen, e della ex vicedirettrice, Susanne Schmid, che pure hanno generosamente contribuito alla realizzazione del Convegno. Particolarmente grata sono poi a tutti gli studiosi italiani e stranieri che con la loro presenza e i loro originali interventi hanno permesso l'attuazione e la riuscita dell'iniziativa. La lettura scenica di brani del testo di Nestroy "Terrore infernale" [Höllenangst], attuata in concomitanza con il Convegno con gli allievi della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, diretta da Luca Ronconi, è stata realizzata grazie alla collaborazione del Prof. Dr. Paolo Bosisio, Ordinario di Storia del Teatro presso il nostro Ateneo: anche a lui un grazie sincero. Ringrazio infine il personale della Sezione di Germanistica per la disponibilità e l'aiuto dimostratomi nel corso della manifestazione e tutti coloro che hanno collaborato alla riuscita dell'iniziativa.

G. R.

Indice dei saggi

Gabriella Rovagnati (Milano) – *Letteratura e calendario. Omaggio a Johann Nestroy nel bicentenario della nascita* p. 13

Jürgen Hein (Münster) – *«Aus'n Begeisterungstempel in's schnöde Wirtschaftsleben» oder «Bretter- und Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt» als Geschäft und Profession – Johann Nestroy und sein Theater* p. 23

Martin Stern (Basel) – *Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des «Poetischen Realismus»* p. 43

Alberto Destro (Bologna) – *Il cronista sulla scena. Nestroy tra cronaca e storia* p. 61

Reinhard Urbach (Wien) – *Nestroy – der Schauspieler: Herkunft, Merkmale und Wirkung seiner Rollengestaltung* p. 75

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck) – *Flora Baumscheer oder: Was ist das eigentliche satirische Objekt Nestroys?* p. 95

Fabrizio Cambi (Trento) – *«Aber ob realistisch oder nicht. Er sagte die Wahrheit». La ricezione di Nestroy nell'opera di Jura Soyfer* p. 109

Walter Obermaier (Wien) – *«... dann geht das maschinenmäßige Werckstatt-Leben fort» – Nestroys literarische Arbeitsbedingungen als Autor des Wiener Vorstadttheaters* p. 123

Jeanne Benay (Metz) – *Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871-1918)* p. 145

Gabriella Rovagnati (Milano) – *Fedele intenzione e coatta violazione: tradurre Nestroy* p. 179

Appendice

Per una lettura scenica dalla pièce «Höllenangst» – «Terrore infernale» p. 195

Sigle

HKA = Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Stücke 1-38; Briefe. Wien 1979 – 2002.

Stücke 1: Prinz Friedrich. Der Zettelträger Papp. Die Verbannung aus dem Zauberreiche. Der Tod am Hochzeitstage. Hrsg. von Friedrich Walla. 1979.

Stücke 2: Der gefühlsvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib. Nagerl und Handschuh oder die Schicksale der Familie Maxenpfutsch. Hrsg. von Jürgen Hein und W. Edgar Yates. 2000 .

Stücke 3: Zampa der Tagdieb. Der confuse Zauberer. Hrsg. von Sigurd P. Scheichl. 2001.

Stücke 4: Die Zauberreise in die Ritterzeit. Genius, Schuster und Marquer. Hrsg. von Hugo Aust. 1999.

Stücke 5: Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser. Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Hrsg. von Friedrich Walla. 1993.

Stücke 6: Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus. Robert der Teuxel. Hrsg. von Friedrich Walla. 1985.

Stücke 7/I: Das Verlobungsfest im Feenreiche. Die Gleichheit der Jahre. Hrsg. von Friedrich Walla. 1987.

Stücke 7/II: Der Tritschtratsch. Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger. Hrsg. von Friedrich Walla. 1991.

Stücke 8/I: Die Familie Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergang. Die Fahrt mit dem Dampfwagen. Hrsg. von Friedrich Walla. 1996.

Stücke 8/II: Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Hrsg. von Friedrich Walla. 1998.

Stücke 9: Eulenspiegel. Zu ebener Erde und erster Stock. Hrsg. von Johann Hüttner. 2001.

Stücke 10: Der Treulose oder Saat und Ernte. Hrsg. von Johann Hüttner. 1996.

Stücke 11: Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflussige. Der Affe und der Bräutigam. Hrsg. von Jürgen Hein. 1998.

Stücke 12: Eine Wohnung ist zu vermieten. Moppels Abenteuer im Viertel unter Wiener Wald, in Neuseeland und Marokko. Hrsg. von W. E. Yates. 1982.

Stücke 13: Das Haus der Temperamente . Hrsg. von W. E. Yates. 1981.

Stücke 14: Glück, Missbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses. Der Kobold oder Staberl im Feendienst. Hrsg. von W. E. Yates. 1982.

Stücke 15: Gegen Thorheit giebt es kein Mittel. Die verhängnisvolle Faschingsnacht. Hrsg. von Louise Adey Huish.1995.

Stücke 16/I: Der Färber und sein Zwillingsbruder. Hrsg. von Louise Adey Huish. 1999.

Stücke 16/II: Der Erbschleicher. Die zusammengestoppelte Komödie. Hrsg. von Louise Adey Hish. 1998.

Stücke 17/I: Das Mädl aus der Vorstadt. Hrsg. von W. Edgar Yates. 1998.

Stücke 17/II: Der Talisman. Hrsg. von Jürgen Hein und Peter Haida. 1993.

Stücke 18/I: Einen Jux will er sich machen. Hrsg. von W. E. Yates. 1991.

Stücke 18/II: Die Papiere des Teufels oder Der Zufall. Die Ereignisse im Gasthofe. Hrsg. von Peter Haida. 1996.

Stücke 19: Liebesgeschichten und Heurathssachen. Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte nebst Vorspiel. Die dramatischen Zimmerherrn. Hrsg. von Jürgen Hein. 1988.

Stücke 20: Nur Ruhe! Eisenbahnheirathen. Hrsg. von Jürgen Hein. 1986.

Stücke 21: Hinüber–Herüber. Der Zerrissene. Hrsg. von Jürgen Hein. 1985.

Stücke 22: Die beiden Herren Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt. Hrsg. von W. Edgar Yates. 1996.

Stücke 23/I: Unverhofft. Hrsg. von Jürgen Hein. 1994.

Stücke 23/II: Der Unbedeutende. Hrsg. von Jürgen Hein. 1995.

Stücke 24/I: Zwey ewige Juden und Keiner. Hrsg. von John R. P. McKenzie. 2000.

Stücke 24/II: Der Schützling. Hrsg. von John R. P. McKenzie. 2000.

Stücke 25/I: Die schlimmen Buben in der Schule. Martha. Hrsg. von Friedrich Walla. 2000.

Stücke 25/II: Die lieben Anverwandten. Hrsg. Von Friedrich Walla. 2001.

Stücke 26/I: Freiheit im Krähwinkel. Hrsg. von John R. P. McKenzie. 1995.

Stücke 26/II: Lady und Schneider. Judith und Holofernes. Hrsg. von John R. P. McKenzie. 1998.

Stücke 27/I: Der alte Mann mit der jungen Frau. Hrsg. von Urs Helmensdorfer. 1997.

Stücke 27/II: Höllenangst. Hrsg. von Jürgen Hein. Wien 1996.

Stücke 28/I: Der holländische Bauer. Sie sollen ihn nicht haben! Hrsg. von Walter Obermaier. 1997.
Stücke 28/II: Karrikaturen-Charivari mit Heurathszweck. Hrsg. von Walter Obermaier. 1998.
Stücke 29: Alles will den Propheten sehen. Verwickelte Geschichte. Hrsg. von Walter Obermaier. 1998.
Stücke 30: Mein Freund. Der gemüthliche Teufel. Hrsg. von Hugo Aust. 2001
Stücke 31: Kampl . Hrsg. von Hugo Aust. 1992.
Stücke 32: Heimliches Geld, heimliche Liebe. Hrsg. von Jürgen Hein. 1993.
Stücke 33: Theaterg´schichten durch Liebe, Intrige, Geld und Dummheit. Hrsg. von Jürgen Hein. 1992.
Stücke 34 : "Nur keck!". Hrsg. von W. E. Yates. 1989.
Stücke 35: Umsonst. Hrsg. von Peter Branscombe. 1998.
Stücke 36: Tannhäuser. Hrsg. von Peter Branscombe. 2000.
Stücke 37: Zeitvertreib. Lohengrin. Hrsg. von Peter Branscombe. 2001.
Stücke 38: Frühere Verhältnisse. Häuptling Abendwind. Hrsg. von Peter Branscombe. 1996.
39* Dokumentation
40* Nachträge
41 Briefe. Bearbeitet von Walter Obermaier. 1997.
42: Nestroy im Bild. Bearbeitet von Heinrich Schwarz. 1997.

* non ancora pubblicato

SW = Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Fritz Brukner und Otto Rommel. Wien 1930.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

Letteratura e calendario
Omaggio a Johann Nestroy nel bicentenario della nascita

Wirklichkeit ist immer das schönste
Zeugnis für die Möglichkeit
(Johann Nestroy)[1]

È prassi diffusa, si sa, nel mondo della critica e della letteratura, quella di riportare alla ribalta il nome di uno scrittore o di un artista in occasione di un determinato anniversario. Questa consuetudine – che può suscitare non pochi sospetti per il suo carattere insieme forzoso e provvisorio e per il tratto spettacolare ed effimero che da rituale di massa della rimembranza può assumere –, nel mondo di lingua tedesca è ormai al centro di un vivace dibattito, nato sulla scia delle celebrazioni per il centocinquantesimo anniversario dalla nascita di Goethe nel 1999, perché quella data fu occasione, secondo molti, di eccessi e di speculazioni che scatenarono da più parti bonario sarcasmo, ma anche aspre polemiche. L'operazione culturale, infatti, si trasformò tra l'altro in evento commerciale: una fiumana di nuovi libri sul grande di Weimar inondò il mercato, mentre ovunque vennero organizzate manifestazioni di ogni genere, nelle quali Goethe era spesso ridotto soltanto a un pretesto.

I risultati della discussione sul senso e il non-senso degli anniversari letterari, e a quanto vi gravita intorno in una società multimediale, come dimostrano i diversi contributi sull'argomento raccolti nel numero del 2000 dello «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft»[2], lasciano tuttavia emergere la tendenza generale a una valutazione del tutto positiva di questa abitudine alle commemorazioni nel mondo intellettuale, perché

[1] HKA: Stücke 17/1. Der Talisman (III, 18), p. 79.
[2] Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. XLIV (2000), pp. 291-332.

essa, di là di ogni possibile controversia, continua a confermare la propria validità quale congegno propulsore di «istanze d'attivazione»[3] di una memoria culturale collettiva.

Da un credo sostanzialmente analogo ha preso le mosse anche il Convegno milanese che, sul piano esteriore, è nato da uno spunto assai poco originale, ossia da una precisa ricorrenza: il 7 dicembre, infatti, cadeva il duecentesimo anniversario dalla nascita di Johann Nestroy. L'incontro di studi non ha voluto tuttavia essere una sorta di omaggio obbligato, ma è nato – conscio e insieme fiero del suo intento pionieristico – dal desiderio di far conoscere un po' meglio anche nel nostro paese questo personaggio poliedrico e geniale che ha giocato un ruolo originalissimo sulla scena teatrale austriaca dell'Ottocento. Per questo l'Austria ha trasformato il 2001 in un «Nestroy-Jahr», organizzando una serie di molteplici manifestazioni in onore del grande attore e drammaturgo.

Quest'intensa attività celebrativa testimonia della indiscussa popolarità di cui Nestroy gode nel proprio paese d'origine; al di fuori dei confini del mondo di lingua tedesca egli attende invece ancora di trovare una collocazione appropriata, e con essa il riconoscimento e la fama che gli sono dovuti.

Nato il 7 dicembre 1801, Nestroy, figlio di un avvocato, abbandonò poco più che ventenne gli studi di giurisprudenza per darsi anima e corpo al mondo dello spettacolo. Cominciò la propria carriera come cantante, si affermò poi come attore e infine, autentico animale da palcoscenico, completò la sua carriera di uomo di teatro scrivendo una serie di copioni tagliati su misura per sé e per gli attori della sua compagnia. Più di ottanta sono i testi – farse, commedie, parodie – che Nestroy ci ha lasciato in eredità, e la sua opera è ora disponibile nella monumentale edizione storico-critica in quarantadue volumi (HKA), curata da quattro esimi studiosi del teatro nestroyano, due dei quali abbiamo l'onore di annoverare fra i relatori del Convegno: il professor Jürgen Hein di Münster, certamente uno dei massimi conoscitori del drammaturgo viennese sul quale ha scritto una lunga serie di saggi critici, e il dottor Walter Obermaier, direttore della Stadt- und Landesbibliothek di Vienna, che custodisce il lascito di Nestroy. L'ultima fatica di Jürgen Hein – oltre a una panoramica dei risultati dei 25 convegni che annualmente si sono svolti su Nestroy fra il 1975 e il

[3] Ivi: Aleida Assmann: Denkmäler in der Zeit. Vom Sinn und Unsinn der Gedenkjahre, pp. 298-302, dove l'autrice parla di «Aktivierungsinstanzen» (p. 299).

2000[4] – è una dettagliata guida ai copioni del drammaturgo, curata insieme a Claudia Meyer[5]. Fra i molti meriti di Walter Obermaier non va dimenticato l'allestimento presso lo Historisches Museum di Vienna della mostra «Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang», inaugurata il 5 dicembre 2001: l'esibizione, rimasta aperta fino al 27 gennaio 2002, ha dato occasione di osservare l'opera dello scrittore e il suo metodo di lavoro attraverso i manoscritti e di farsi un quadro completo dell'epoca e delle condizioni politico-sociali in cui Nestroy si trovò a operare[6]. La mostra è stata l'ultima importante manifestazione dell'anno nestroyano, che ha annoverato fra le curiosità anche il conio di una moneta da 20 scellini con il suo ritratto, nonché l'emissione di un francobollo per la speciale ricorrenza. Fra le novità librarie legate all'anniversario sono da ricordare, oltre alla già menzionata edizione storico-critica, l'edizione di materiale finora inedito curata da W. E. Yates[7], la nuova edizione riveduta e corretta della raccolta di frasi celebri curata da Reinhard Urbach[8], il libro di Renate Wagner[9] e la monografia su Nestroy di Wendelin Schmidt-Dengler[10]. Menzione meritano infine la nuova biografia di Walter Schübler[11], una ricostruzione per così dire alternativa della vita di Nestroy, presentata in trenta scene e sganciata dagli usuali criteri della successione cronologica e il più tradizionale e ben articolato volume di Herbert Zeman[12].

Nonostante la serie di successi che raccolse sulle scene e l'enorme notorietà di cui godette in vita, Nestroy, non è uno scrittore che tutti hanno

---

[4] Jürgen Hein: Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975-2000. Ergebnisse und Perspektiven. Wien 2001.

[5] Jürgen Hein, Claudia Meyer: Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Wien 2001.

[6] Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek 6. Dezember 2001 – 27. Jänner 2002. Wien 2001.

[7] Johann Nestroy: Reserve und andere Notizen. Hrsg. v. W. E. Yates. Wien 2000.

[8] Johann Nestroy: Stich- und Schlagworte. Hrsg. v. Reinhard Urbach. Wien 2000.

[9] Renate Wagner: Nestroy zum Nachschlagen: sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Graz 2001.

[10] Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glücks. Wien 2001.

[11] Walter Schübler: Nestroy. Eine Biographie in 30 Szenen. Salzburg, Wien, Frankfurt 2001.

[12] Herbert Zeman: Johann Nepomuk Nestroy. Wien 2001.

amato e amano[13]. Per molti viennesi suoi contemporanei egli fu un idolo, ma insieme fu elemento di disturbo per i benpensanti per via del suo linguaggio irriverente, nonché temuto fattore di destabilizzazione agli occhi della censura per via del materiale esplosivo latente dietro l'apparente affabilità delle sue frasi cariche di allusioni. Osannato per un verso quale «Aristofane austriaco», un'etichetta che fece di lui una leggenda[14], fu per l'altro considerato uomo e artista immaturo[15], scrittore e rivoluzionario solo per metà. Due giudizi emblematici a questo proposito sono quelli di due scrittori austriaci del Novecento, Franz Blei e Robert Musil, che espressero su Nestroy valutazioni critiche agli antipodi. Nel suo saggio «Theater und Schauspielkunst» [Teatro e arte della recitazione, 1924] il primo scrisse:

> Das Mehrere unserer deutschen Dramatik wird natürlich, geht's richtig zu und ohne Kompromisse, in der Versenkung verschwinden, Hebbel z. B. oder der Faust, der gespielt immer komisch war, den heute zu spielen absurd ist. Die geringste von Nestroys Possen ist dagegen ein Geschenk der Gnade auf dem Theater [...].[16]

---

[13] Cfr. sull'argomento Fred Walla: Johann Nestroy im Urteil und Vorurteil der Kritik. In: Österreich in Geschichte und Literatur 35 (1991), pp. 242-62; W. Edgar Yates: Nestroy and the Critics. Columbia 1994; W. Edgar Yates: Nestroy und die Bühne. Zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte. In: Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Hrsg. vom Österreichischen Theatermuseum. Direktion Helga Dostal. Katalog der Ausstellung 8.12.2000-22.4.2001. Wien 2000, pp. 57-67.

[14] Sulla controversa fortuna critica di Nestroy cfr. W. E. Yates: Nestroy and the Critics, cit. (nota 13). Sulla fortuna di Nestroy presso i tedeschi suoi contemporanei si veda il saggio di Martin Stern in questto volume, pp. 43-60.

[15] Uno die maggiori detrattori di Nestroy fra i suoi contemporanei fu Emil Kuh, un amico di Friedrich Hebbel che a sua volta non perdonò mai a Nestroy la parodia della tragedia in prosa «Judith und Holofernes» [Giuditta e Oloferne]. Alla morte di Nestroy, onorato da molti necrologi elogiativi, Emil Kuh gli dedicò un articolo (Em. K.: Aristophanes-Nestroy. In: Die Presse, 15. 6. 1862) in cui denunciava l'inadeguatezza del paragone fra il grande commediografo greco e il guitto viennese, secondo lui capace solo di far leva sulla suggestione più grossolana mediante la caricatura dei personaggi e l'oscenità dei gesti della sua recitazione sempre eccessiva.

[16] Franz Blei: Das große Bestiarium der Literatur. Mit farbigen Karikaturen von Rudolf Großmann, Olaf Guldbransson und Th. Heine. Frankfurt 1982, p. 358; trad.: «La maggior parte dei nostri testi drammatici tedeschi, se le cose vanno come si deve e senza compromessi, finirà per precipitare nel dimenticatoio, Hebbel p. es. o il Faust, che recitato è sempre stato comico e che sarebbe assurdo recitare oggi. La più piccola delle farse di Nestroy è per contro un regalo della grazia a teatro [...]». (La traduzione di questa e delle successive citazioni è di chi scrive).

Per il complicato Musil, invece, che pur ne ammirava la straordinaria capacità di improvvisazione, Nestroy era un drammaturgo superficiale:

> In Nestroys Direktheit [...] steckt ein freskohafter Schwung, und in dem schamlos improvisierten Charakter der Stücke eine gewisse geistige Großartigkeit: Dennoch, zwischen erhöhten Punkten schleift dieses Spiel durch breite Niederungen, die unerträglich albern sind. Souveränität, sagen die einen, Schnabel eines in der Entwicklung wie das vormärzliche Wien stecken Gebliebenen, die anderen? Wenn man viele Stücke von Nestroy hintereinander liest, hat man das entmutigende Gefühl, wie bei der Berührung mit einem untiefen Menschen.[17]

Neppure dopo la riabilitazione di Nestroy iniziata da Karl Kraus e che è continuata in maniera irreversibile fino ai nostri giorni, l'autore ha trovato soltanto ammiratori; la sua misoginia ha molto disturbato, per esempio, la critica femminista, incapace di perdonargli una serie di personaggi del cosiddetto gentil sesso che a una disarmante stupidità abbinano una perversa capacità di calcolo. Altri non sono mai riusciti a tollerare il tratto malignamente gioioso che caratterizza l'intera sua opera, quel qualcosa – «ganz Ungeistiges, vegetativ Lustiges»[18] – che assegna ai suoi copioni, straripanti di battute dettate da uno spirito «gefräßig, kieferstark, scharfzähnig»[19], una esuberanza e una sensualità spesso al limite della sconvenienza. Eppure, benché sia innegabile che i suoi testi presentino anche aspetti piatti e banali e che molte delle sue asserzioni oggi verrebbero rifiutate come «politicamente scorrette», Nestroy ha fatto scuola, trasformandosi in anello di congiunzione fra una tradizione assodata e una nuova forma di

---

[17] Robert Musil: Wiener Theater [21. April 1922]. In: R. M.: Gesammelte Werke in 9 Bden. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987, Bd. 9, p. 1569. Trad.: «Nei modi diretti di Nestory c'è uno slancio da affresco e nel carattere dei testi, improvvisato senza remore, c'è una certa grandiosità spirituale: eppure fra punti elevati questo gioco scenico s'insinua in bassure di una stupidità insopportabile. Sovrana superiorità, dicono gli uni, boccaccia di uno che si è fermato nel corso dello sviluppo come la rivoluzione viennese di marzo, dicono gli altri. Se si leggono di seguito molti copioni di Nestroy, si ha la stessa scoraggiante sensazione di quando si viene a contatto con una persona poco profonda».

[18] Alfred Polgar: Johann Nestroy. Freiheit im Krähwinkel. In: A. P.: Kleine Schriften. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1985, Bd. 5. Theater, p. 21. Trad.: «del tutto aspirituale, vegetativamente divertente».

[19] Ivi, p. 23, trad.: «vorace, dalla mandibola forte e dai denti aguzzi».

teatro popolare che questa tradizione insieme recupera e snatura. Le «Possen» di Nestroy, le farse vivacizzate da brani musicali cantati, si riallacciano infatti per un verso alle numerose opere buffe e burlesche, ricche di frizzi e lazzi – affidate a personaggi comici fissi, come Hanswurst (Gianni Salsiccia), o Staberl (Stecchino) o Kasperl (Gasparetto), che oggi ancora diletta i bambini come burattino –, ma le svuotano sia di ogni intento moralistico, sia di ogni possibile consolatorio escapismo in una favolosa irrealtà. Il *Lumpazivagbundus,* il testo con cui Nestroy nel 1833 riuscì a imporsi anche come autore, segna proprio il superamento di quella fuga nel portentoso che aveva caratterizzato tanti copioni di Ferdinand Raimund (1790-1836), anche se quest'ultimo viene sempre citato in coppia con lui, quasi che i due costituissero un binomio indissolubile. Questo abbinamento è uno dei tanti comodi espedienti a cui ricorrono gli storici della letteratura per ragioni di esemplificazione; di fatto, benché abbiano scritto entrambi pièces per il teatro popolare, diversissime erano le indoli di Raimund e Nestroy, due drammaturghi che perseguivano obiettivi artistici molto diversi. Mentre Raimund, che morì proprio quando Nestroy si era affermato come scrittore teatrale, aveva ancora pretese di edificazione, Nestroy voleva liberare il teatro da ogni fardello inibitore e codino. Nel mondo di lingua tedesca il teatro, e non solo quello «alto», veniva infatti concepito come «moralische Anstalt», come istituzione etica. A conferirgli questo intento e paludamento era stata soprattutto l'erronea interpretazione di Lessing della poetica aristotelica. Nella «Hamburgische Drammaturgie» il teorico del teatro borghese, partendo da una falsata traduzione del binomio φόβοσ κάι 'έλεοσ inteso come «Furcht und Mitleid», come terrore e compassione, aveva introdotto nel mondo di lingua tedesca una nozione distorta di κατάρσισ, concependola come una sorta di epurazione etica a seguito di un esame di coscienza. Se invece si riporta il binomio aristotelico al suo significato originario, legato a pulsioni elementari quali «brivido e commozione», catarsi, come voleva la tragedia greca, altro non è che liberazione emotiva, affrancamento dal peso di un'affettività opprimente, angosciante e intollerabile nei suoi eccessi[20]. Nestroy, ammesso che nel suo cinismo radicale attribuisse al suo lavoro in teatro qualche velleità di

[20] Cfr. Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: W. S.: Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. 2., neugest. und verm. Ausg. Unter Mitarb. von Klaus Bartels hrsg. von Reinhard Thurow und Ernst Zinn. Bd. 1. Zürich und Stuttgart 1970, pp. 194-236.

riscatto, pensava al massimo a una catarsi ripristinata nella sua accezione primigenia, senza proporsi nessuno scavalcamento metafisico. Nel mondo di Nestroy non c'è posto per la trascendenza e nemmeno per qualche speranza di poter migliorare l'umanità. C'è solo il desiderio di illustrare la realtà così come essa è, senza orpelli e fronzoli esornativi, e allo stesso modo di presentare l'umanità nella sua sostanziale vigliaccheria, senza false nobilitazioni e idealizzazioni.

Nestroy non voleva affatto «prodesse et delectare», ma soltanto divertire gli altri e se stesso, senza pretendere di cambiare nessuno. In questa sua spietata lucidità d'analisi i censori riconoscevano giustamente la portata rivoluzionaria dei suoi lavori, tanto più che, data la sua non comune espressività mimica e gestuale e la sua strabiliante capacità di improvvisazione, non riuscivano mai a controllare fino in fondo il tenore eversivo delle sue spesso ambigue battute.

Si è voluto assegnare per sottotitolo all'incontro di studi di Milano il binomio «tradizione e trasgressione», non solo perché Nestroy riprende e supera il teatro popolare che lo ha preceduto sovvertendone i canoni, ma perché a sua volta lo rifonda, dando avvio a un nuovo tipo di «Volksstück» che è insieme il suo requiem, la sua parodia, o se si vuole la sua resurrezione sotto mutate spoglie.

Dopo Nestroy molti si avvalsero della sua lezione, soprattutto dopo che il caustico Karl Kraus ebbe riportato in auge l'opera di un uomo di spettacolo, le cui tracce si ritrovano – quale eredità consapevole o soltanto mediata – in moltissimi autori di teatro del Novecento, anche fra quelli che in apparenza sembrano lontanissimi dalla tradizione della farsa e della carnevalata. Per esempio nel raffinatissimo Hugo von Hofmannsthal, che fondando nel 1920 il Festival di Salisburgo, intese riallacciarsi espressamente alla tradizione del teatro popolare[21], ai lavori di Raimund, interprete dei tratti indistinti e fiduciosamente intimistici della più tipica «viennesità», e a quelli di Nestroy, «dialettico possente e pericoloso»[22], sapendo bene anche quanto questi due scrittori, a loro volta, dovessero al teatro cisalpino del Seicento:

---

[21] Hugo von Hofmannsthal: Deutsche Festspiele zu Salzburg; Die Salzburger Festspiele; Festspiele in Salzburg. In: H. v. H.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Frankfurt a.M. 1979. Reden und Aufsätze II. 1914-1924, pp. 255- 268.

[22] Ivi: Ferdinand Raimund, pp. 117-122; citaz., p. 121: «ein gewaltiger und gefährlicher Dialektiker».

> Zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts kommen die italienischen «Masken» über die Alpen. Harlekin ihr Anführer. Nirgends wird ihnen so wohl wie in Wien. Hier wurzeln sie sich ein, und Harlekin aus Bergamo wird Hanswurst aus Salzburg. Aus Gozzis Hand empfing Raimund die burleske Masken- und Märchenwelt und setzte ihr ein wienerisches Herz ein. Unter Nestroys Fingern veränderten sie sich; der Märchenhauch war weg, aber die Gestalten [...] sind [...] die ewigen Figuren des Mimus [...], die Stupidi und die Derisores der antiken Komödie.[23]

È possibile quindi vedere Nestroy come l'anello di una lunga catena, come punto di congiungimento e di scambio vitale fra un filone teatrale assodato e uno di nuova invenzione, poi coltivato e sviluppato ulteriormente dai suoi successori. Fra gli autori che si inseriscono nella nuova concezione di teatro popolare indicata da Nestroy non va dimenticato Frank Wedekind, e ancor meno un altro scrittore asburgico, Ödön von Horváth, nato presso Fiume il 9 dicembre del 1901, ossia esattamente cento anni dopo Nestroy, del quale è pure appena stato celebrato il centesimo anniversario dalla nascita[24]. Diretto erede delle pungenti stoccate di Nestroy contro la tanto decantata «Gemütlichkeit», la placida tranquillità Biedermeier che nasconde dietro una maschera di paciosa bonomia solo grettezza e pigrizia mentale, Horváth non cessò di attaccare nella sua opera quell'«eterno filisteo»[25] che, nel suo apatico qualunquismo calcolatore si fa connivente delle peggiori depravazioni, non esclusa la solidarietà, dichiarata o subdola, con il regime nazista. Da Nestoy e dal suo stile dissacrante appresero il gusto del motto stroncante e del paradosso autori come Bert Brecht e Jura Soyfer[26] e avanti fino a Friedrich Dürrenmatt; e in fondo composta da pronipoti di Nestroy in linea diretta o indiretta è

[23] Ivi: Komödie, pp. 269-271, citaz. p. 269; trad.: «Alla fine del diciassettesimo secolo le «maschere» italiane arrivano oltralpe. In testa Arlecchino. In nessun posto si trovano tanto bene quanto a Vienna, qui mettono radici e Arlecchino di Bergamo diventa Hanswurst di Salisburgo. Dalla mano di Gozzi Raimund ricevette il mondo burlesco di maschere e fiabe e ci mise dentro un cuore viennese. Sotto le dita di Nestroy esse mutarono; l'alito fiabesco sparì, ma le figure [...] sono [...] le figure eterne del mimo, [...] gli stupidi e derisores della commedia antica».

[24] Cfr. Gabriella Rovagnati: Geschichten aus dem Spießerwald. Der Dramatiker und Romancier Ödön von Horváth würde morgen 100 Jahre alt. In: «Die Welt», 8.12.2001, p. 28.

[25] Così il titolo del suo primo romanzo: Ödön von Horváth: Der ewige Spießer. München 1930.

[26] Cfr. al proposito il saggio di Fabrizio Cambi in questo volume, pp. 109-122.

tutta quella generazione di scrittori austriaci di teatro, oggi circa cinquantenni, che alla scuola di Thomas Bernhard[27] – altro indubbio successore di Nestroy –, hanno fatto del teatro popolare un'occasione per distruggere quell'immagine idilliaca da cartolina turistica che del loro paese era stata sempre venduta nel secondo dopoguerra dagli organi ufficiali del potere. Di là di anniversari e ricorrenze, insomma, la presenza di Nestroy nel mondo della cultura continua a essere tangibile. Il desiderio di fare dei suoi testi una fonte d'ispirazione per scrittori contemporanei ha per esempio portato alla stesura su commissione di quattro pièces teatrali ispirate all'operetta in un atto *Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl* [Il gran capo Vento Vespertino ovvero L'orrendo banchetto[28]], l'ultimo copione scritto da Nestroy e da lui portato in scena a pochi mesi dalla morte. Gli autori – gli austriaci Helmut Eisendle e Elfriede Jelinek, la boema Libuše Moníková e il rumeno Oskar Pastior – hanno rivisitato[29] ognuno a proprio modo questo testo esilarante ed esotico a 125 anni dalla morte di Nestroy. Dal teatro sono invece passati alla narrativa Peter Henisch con il racconto *Kommt eh der Komet*[30], ispirato alla farsa magica *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, e Peter Turrini che per il suo racconto *Die Verhaftung von Johann Nepomuk Nestroy*[31] ha tratto spunto dal testo rivoluzionario del 1848 *Freiheit im Krähwinkel* [Libertà a Roccacannuccia, nella traduzione di Italo Alighiero Chiusano[32]].

Tutte queste sono testimonianze di una continuità che è presente anche là dove il nome di Nestroy è totalmente scomparso, come nel caso del musical di successo *Hello Dolly!*[33], dove le associazioni più immediate evocano i nomi dell'attrice Barbara Streisand, protagonista del film omonimo, o forse, fra i più giovani, quello della soubrette Loretta Goggi che nel 1999 ha portato alla popolarità l'edizione italiana del copione musicale, scaturito

---

[27] Cfr. sull'argomento Hilde Haider-Pregler: Thomas Bernhards «Philosophisches Lachprogramm». Vom Weiterleben des komödiantischen Theaters im späten 20. Jahrhundert. In: Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, cit. (nota 13), pp. 119-135.

[28] Traduzione italiana in: Johann Nestroy: Il mondo è la vera scuola. Due atti unici introdotti e tradotti da Gabriella Rovagnati. La Spezia 2002, pp. 89-141.

[29] Anthropofagen im Abendwind. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Moníková, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy. Literaturhaus Berlin 1998.

[30] Peter Henisch: Kommt eh der Komet. Eine Erzählung. Salzburg 1995.

[31] Peter Turrini: Die Verhaftung von Johann Nepomuk Nestroy. Wien 1995.

[32] Johann Nestroy: Teatro. A cura di Italo Alighiero Chiusano. Milano 1974, pp. 425-498.

[33] Jürgen Hein: Vom Vorläufer des «Jux» bis zu «Hello Dolly» (3. bis 6. Juli 1979). In: J. H.: Nestroy und die Nachwelt, cit. (nota 4), pp. 12-14.

a sua volta da una rivisitazione di Thornton Wilder (il pezzo teatrale era *The Matchmaker* del 1954) del copione di Nestroy *Einen Jux will er sich machen* [Vuol prendersi uno spasso][34].

Rivisitazioni, rifacimenti, adattamenti che accanto ai numerosi allestimenti delle pièce originali, soprattutto in Austria e in maniera particolare in occasione del bicentenario, dimostrano come Nestroy non abbia cessato di essere presente anche oltre quella morte che egli tanto aveva temuto e di là della quale, concreto materialista qual'era, non vedeva se non il nulla.

Nelle sue disposizioni testamentarie Nestroy dava precise indicazioni sulla sua sepoltura – ai suoi tempi la cremazione, che avrebbe di gran lunga preferito non era concessa –, terrorizzato al pensiero di poter essere interrato vivo. I resti del suo corpo giacciono ora sotto una semplice tomba nel Zentralfriedhof di Vienna, la sua eredità spirituale deve invece finalmente spingersi oltre i confini linguistici del mondo che gli ha dato i natali, perché il suo genio trovi l'apprezzamento che merita in un orizzonte più ampio. E questo, benché Nestroy, in ciò come il poeta Leicht[35], protagonista della farsa in tre atti *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* [Né alloro né baston da mendico, 1835], avesse sempre preso il suo lavoro – che per lui coicideva con la vita – alla leggera, con grande autoironia e senza la velleità di arrivare a essere «poeta laureatus»:

> Bis zum Lorbeer versteg' ich mich nicht. G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut', und mir soll die G'schicht' a Geld tragen, daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck.[36]

[34] Così la traduzione di Italo Alighiero Chiusano. In: Johann Nestroy: Teatro, cit. (nota 31), pp. 251-348.

[35] Sul tema si veda il contributo di Jürgen Hein in questo volume, pp. 23-42.

[36] HKA: Stücke 8/II. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (I, 12), p. 38s.; trad.: «Fino all'alloro non mi metto all'asta. Piacere devono le mie cose, divertire, ridere deve la gente e a me la storia deve procurar dei soldi, così rido anch'io, questo è l'intero intento».

Jürgen Hein
(Münster)

«Aus'n Begeisterungstempel in's schnöde Wirtschaftsleben» oder «Bretter- und Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt» als Geschäft und Profession Johann Nestroy und sein Theater

Die im Titel genannten Stichwörter aus der Posse *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) nennen wesentliche Aspekte, unter denen sich Nestroys Werk und Wirken im Lichte neuerer Forschungsergebnisse und der Erkenntnisse aus der Editionsarbeit darstellen lassen[1]. Dabei ist zu berücksichtigen, dass das Wiener Volkstheater ein vorstädtisches kommerzielles Theater war, unter dessen Bedingungen alle Akteure (Autoren, Komponisten, Schauspieler u.a.) theatrale Ereignisse "produzierten", und dies auf professionelle Weise und unter den Vorzeichen ei-

[1] Überarbeitete Fassung von Teilen bereits an anderer Stelle publizierter Beiträge: Editorische Überlegungen zu Nestroys Possen und ihren Quellen. In: Quelle – Text – Edition. Hrsg. von Anton Schwob und Erwin Streitfeld unter der Mitarbeit von Karin Kranich-Hofbauer (Beihefte zu editio 9), Tübingen 1997, S. 223-234; Nestroy's "Epic" Theatre. In: The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates. Hrsg. von John R. P. McKenzie u. Lesley Sharpe. Edinburgh 1998 (Austrian Studies IX), S. 86-101; Schreibort "Volkstheater". Editorische Überlegungen am Beispiel Johann Nestroys. In: Produktion und Kontext. Hrsg. von H. T. M. van Vliet (Beihefte zu editio 13), Tübingen 1999, S. 191-202; ders.: «Übersetzen s' aus Frankreich a Stuck ...». Johann Nestroy als übersetzender Bearbeiter. In: editio 14 (2000) S. 72-87; «Theaterbilder» – Nestroys Reflexionen über das Theater auf dem Theater. In: Die Welt steht auf kein Fall mehr lang, Johann Nestroy zum 200. Geburtstag, Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wien 2001, S. 95-109. Vgl. ferner den Beitrag von Walter Obermaier, in diesem Band, S. 123-144.

ner strengen Zensur[2]. Die Kenntnis seiner Arbeits-, Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen ist daher für sein Verständnis unverzichtbar.

Bei Nestroy verbinden sich Spielleidenschaft und professionelle Berufsausübung als Sänger und Schauspieler mit einem mehr als nur handwerklichen Schreibtalent als Autor und schließlich, nach dem Tod des Theaterdirektors Karl Carl, von 1854 bis 1860 mit dem Geschick als Unternehmer. Carl hatte übrigens das Theater als das «gefährlichste industrielle Geschäft» bezeichnet[3]. Auch Nestroy, dem Carl zumindest einen Teil seines Reichtums verdankte, verließ die Bühne als reicher Mann[4]. Nach den Berechnungen Johann Hüttners belief sich das durchschnittliche Jahreseinkommen Nestroys auf etwa 8000 Gulden (heutige Kaufkraft: etwa 112.800 €). Damit gehörte er zu den obersten Gesellschafsschichten[5].

In einem Bericht der Polizeidirektion (25. Dezember 1857) über Nestroys Direktion heißt es[6]:

> Dieses Theater [Carltheater] hat unter der Pachtung und Leitung Nestroy, welcher durch den Theatersekretär Franz Treumann und die beiden Regisseure Karl Treumann und Grois gut beraten ist, in mehrfacher Beziehung gewonnen.
> Obwohl Nestroy das Unternehmen nur mit einer Barschaft von fl. 30.000,- bis fl. 40.000,- [423.000 bis 564.000 €] begann, ist der öko-

[2] Zur ökonomischen, sozial-geschichtlichen und kulturellen Situation des Theaters vgl. Johann Hüttner: Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit. In: Maske und Kothurn 23 (1977), S. 233-243; ders: Das theatrale Umfeld Nestroys. In: Nestroyana 3 (1981) S. 140-155; ders: Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert. In: Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Hrsg. von Jean-Marie Valentin. Bern, Frankfurt a.M., New York 1986, S. 127-149; ders.: Theater und Geschäft im Nachmärz. In: Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, 11). Hrsg. von Hubert Christian Ehalt, Jürgen Hein, W. Edgar Yates. Wien 2001, S. 127-142; zur Zensur vgl. allgemein Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt [3]1997, bes. S. 93-101, ferner Johann Hüttner: Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy. In: Maske und Kothurn 26 (1980) S. 234-249.

[3] Vgl. Nestroy SW, Bd. 15, S. 321f. und 607f. (Archiv N.Ö., Z 3811, P 10 ad 3655); zu Karl Carl vgl. Hein: Das Wiener Volkstheater, a a.O. (wie Anm. 2), S. 49-52.

[4] Vgl. Anm. 2 und Johann Hüttner: Machte sich Nestroy bezahlt?. In: Nestroyana 1 (1979) S. 3-25. Nestroy erhielt 1847 für einen Zehnjahresvertrag mit Carl ein Handgeld von 15.000 Gulden (ca. 211.500 €).

[5] Vgl. Anm. 4 und Ernst von Schwarzer: Geld und Gut in Neu-Österreich, Wien 1857.

[6] SW: Bd. 15, S. 391f.

> nomische Zustand doch wohlgeordnet. Den Erben Carls wird der jährliche Pachtzins von fl. 20.000,- [282.000 €] regelmäßig entrichtet[7], das gesamte Theaterpersonal wird besser bezahlt als unter Carl; die ersten Komiker Karl Treumann und Grois genießen Bezüge und Begünstigungen gleich den Koryphäen der Hoftheater; alles, was Nestroy vorführt, setzt er mit Aufwand und Geschmack in die Szene. Überall herrscht Ordnung und Reinlichkeit, und das Einstudieren der Stücke wie ihre Aufführung ist so trefflich, dass selbst die häufig stattfindenden Wiederholungen fast immer volle Häuser machen, während die anderen Vorstadt-Theater sich abmühen müssen, durch viele Neuigkeiten einige Anziehungskraft zu üben.
> Wie sehr das Carl-Theater gute Geschäfte macht, ist auch daraus zu ersehen, dass Nestroy in der kurzen Zeit seiner Administration bereits eine Ersparnis von fl. 140.000,- [1.974.000 €] zurückgelegt hat.[8]
> Ein wesentlicher Anteil an dieser guten Ökonomie ist der Demoiselle Weiler zuzuschreiben, mit welcher Nestroy langjährig im Konkubinat lebt. Auch der Wert der Bühnenprodukte ist seit dem Tode Carls, der mit Vorliebe Frivoles, Laszives, Triviales und Karikiertes brachte und dadurch sehr demoralisirend wirke, insoferne gestiegen, dass jetzt doch einige Rücksicht auf Wohlanständigkeit und Sitte genommen wird. [...]

Nestroys Konflikte mit der Obrigkeit, der wiederholte Vorwurf der «Gemeinheit» seiner Darstellung stellen ein eigenes Kapitel dar[9].

Das Theater war ihm Arbeitswelt und Spielwelt zugleich. Er, ein Theatermacher im besten Sinne des Wortes, hatte den theatralen Blick. Wenn auch sein Schauspielstil kaum zu rekonstruieren ist, aus seiner Wirkung, in zahlreichen Theaterkritiken dokumentiert, lässt sich eine gewisse Rollendistanz herauslesen, die ihn als frühen Repräsentanten eines «modernen» Schauspielers auszeichnet, der mitreißend und zugleich distanzie-

---

[7] Zum Vergleich: Das Abonnement der Hofloge trug 2400 Gulden (33.840 €) ein; vgl. Irmgard Prangerl: Kultursponsoring durch das Kaiserhaus. Ein Nestroy-Fund im Haus-, Hof- und Staatsarchiv. In: Nestroyana 21 (2001) S. 124-131.

[8] Nach Johann Hüttner: Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit, a.a.O. (wie Anm. 2) erwirtschaftete er vom 1. November 1859 bis 31. Juli 1860 einen Nettoüberschuß von 43.541 Gulden (ca. 613.928 €).

[9] Vgl. die von Rommel in SW, Bd. 15, S. 364-398, mitgeteilten Dokumente und den Beitrag von Martin Stern, in diesem Band, S. 43-60.

rend spielte, dessen Spielwitz, Parodierlust und Karikaturtalent auffielen[10]. Ernst Fischer nennt ihn einen «Daumier der Bühnenkunst».[11]

Er war einer der ersten, die das «Geschäft» des Theaters reflektierten, die den Theaterdichter als Hersteller einer Ware und den Schauspieler als deren Transporteur und «Verkäufer» erkannten. Ob man Nestroy einen «Funktionär der Unterhaltungsindustrie» nennen kann, der die «Dichterrolle» relativierte, indem er sich um die Erfüllung der Ansprüche des Publikums und der Theaterkritik kümmerte, sei dahingestellt. Misserfolge konnte er sich weder künstlerisch noch geschäftlich leisten. Nestroys Reflexionen über das Theater, z.T. auch in Coupletstrophen "verpackt", deuten auf das Selbstbewusstsein und den Anspruch des Autors. «Bin Dichter nur der Posse» muß angesichts der detaillierten Auseinandersetzung mit dem Zensor um *Mein Freund* (1851) oder auch der differenzierten Erörterung der Bearbeitungsproblematik einer Offenbach-Operette als Bescheidenheitstopos gelesen werden[12]. In ähnlich untertreibender Weise hat er sich als «Mimerer» bezeichnet und das Schauspieler-Handwerk betont[13].

Sicherlich war er kein Dichter «Leicht» wie in der Holtei Parodie *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835), mit dessen "Selbstbekenntnis" er immer wieder identifiziert wird (I, 12)[14]:

> BLASIUS. A Hanswurstelkopf, das is von meiner Braut [...]
> LEICHT. Einfältiger Mensch! Das ist der Jokus-Stab; sie zeigt dadurch an, dass sie mich für fähig hält, als Dichter diesen Zauberstab zu schwingen, darin liegt die höchste Schmeicheley für mich.
> ÜBERALL. Sie hätt' Ihnen aber doch lieber einen Lorbeerbaum schicken sollen.
> LEICHT. Wollen Sie mich foppen? oder halten Sie mich wirklich für so dumm? Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht. G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut', und mir soll die

[10] Vgl. den Beitrag von Reinhard Urbach, in diesem Band, S. 75-93.

[11] Ernst Fischer: Johann Nestroy. In: E. F.: Von Grillparzer zu Kafka. (Tb-Ausgabe) Frankfurt a.M. 1975, S. 166.

[12] Jürgen Hein: «... bin Dichter nur der Posse». Ein Albumblatt Nestroys aus dem Jahr 1846. In: Nestroyana 16 (1996) S. 24-25; vgl. Johann Nestroy: Mein Freund; Der gemüthliche Teufel. In: HKA: Stücke 30. Hrsg. von Hugo Aust, S. 451-461 und den Brief Nestroys an Louis Grois vom 9. November 1861. In: HKA: Briefe, S. 225 -227. Zur Selbsteinschätzung vgl. auch den Brief an Ernst Stainhauser, ebd., S. 211 f.

[13] HKA: Briefe, S. 212.

[14] HKA: Stücke 8/II, S. 38f.

> G'schicht a Geld tragen, dass ich auch lach', das is der ganze Zweck: G'spaßige Sachen schreiben, und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das is eine Mischung von Dummheit und Arroganz; das is g'rad' so als wenn einer Zwetschkenkrampus macht, und giebt sich für einen Rivalen von Canova aus.

Nestroys Spiel mit sprachlichen und theatralen Zeichen, mit Klischees und Konventionen stellt das Theatralische im Alltag und in der Kunst heraus. Auffällig ist die zunehmende Selbstthematisierung des Theaters von der Zitatanspielung über Parodie und «Spiel im Spiel» bis zum «Theater auf dem Theater». An die Stelle der alten Zauberwelt tritt die Theaterwelt und zeigt in fast moderner medialer Verwertung, wie sich Leben in Theater verwandelt. Das Theatermotiv, für Nestroy auch Klammer zwischen Biographie und Fiktion, dient u.a. der Kritik an der Theaterleidenschaft, die zur Wirklichkeitsflucht führen kann, ferner der Darstellung der Verhältnisse auf dem Dilettanten- wie auf dem professionellen Theater, zugleich befriedigt es das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums, betont die Lust an der Aktion, unterstreicht den Spielcharakter, erlaubt ein vielfältiges Rollenspiel, in das die eigene Biographie einbezogen wird. «Die Masken waren sein Leben; jenseits der Bühne war sein Leben Maske, die konventionelle, nichtssagende des Kleinbürgers», hat Ernst Fischer überspitzt formuliert[15].

In etwa einem Drittel seiner Stücke kommt "Theater" vor, in Anspielungen, Zitaten, Figuren und Strukturen, Couplets und Quodlibets, als Stoff, Motiv und Thema; ja ganze Stücke thematisieren die Theaterwelt, was natürlich in besonderer Weise auch für die Parodien gilt, die geradezu ein potenziertes Theater darstellen[16]. Auch auf das "immanente Theater" sei hingewiesen: Immerhin besteht ein Großteil der Nestroy-Stücke aus Bearbeitungen fremder dramatischer Vorlagen, wodurch "Theater" sozusagen schon einprogrammiert ist. Der Text ist als Sinn- und Handlungsspiel ein Ergebnis von zweifacher "Übersetzung": Aus sozialen werden theatrale Handlungen, aus bereits theatralen Handlungen durch Bindung an anderes Lokal, Milieu und andere Sprache neue theatrale Handlungen gemacht, die wiederum soziale Handlungen "bedeuten"[17].

---

[15] Ernst Fischer: Johann Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 11), S. 164.

[16] Zur inhaltlichen Erfassung vgl. Jürgen Hein u. Claudia Meyer: «Theaterg'schichten». Ein Führer durch Nestroys Stücke. Wien 2001.

[17] Vgl. Horst Turk: Von der Volkskomödie zum sozialen Drama. Ein Problem der Übersetzung. In: Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Hrsg. von Ursula

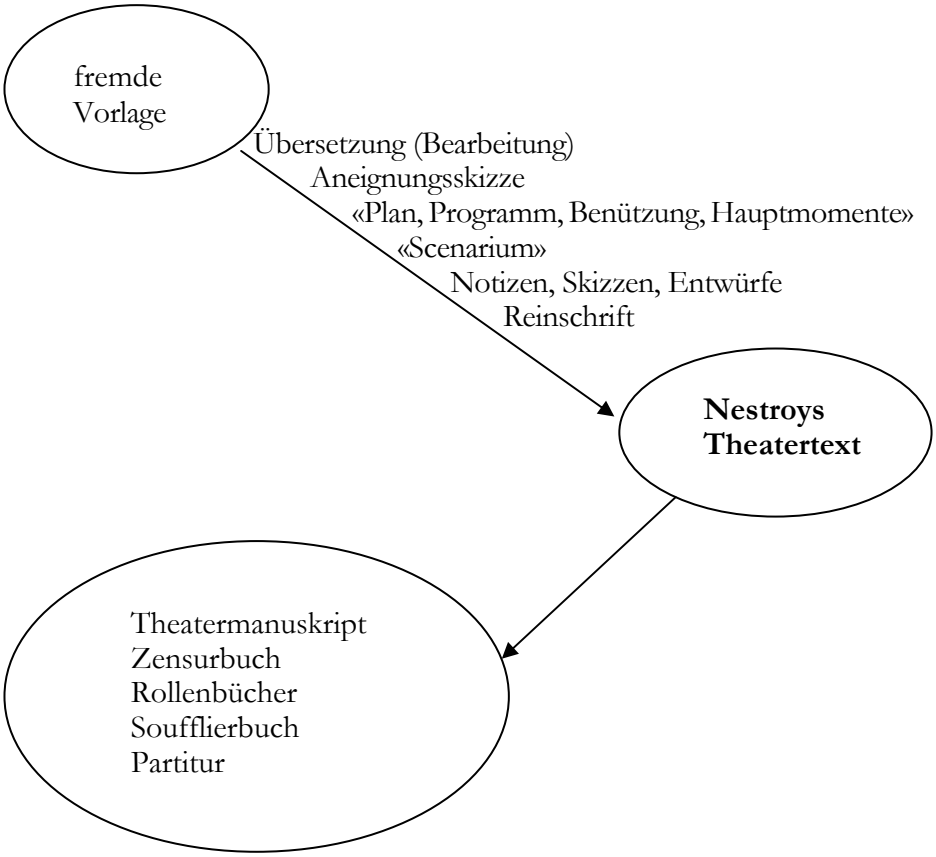
Werfen wir einen Blick auf Nestroys Bearbeitungspraxis und skizzieren ein Modell des Schaffensprozesses: Kaum eine der Possen Nestroys ist ein "Originalwerk", alle gehen auf bekannte oder (noch) unbekannte Vorlagen zurück. Bei einigen hat er die Quelle selbst angegeben, oder sie ist auf dem Theaterzettel vermerkt, bei anderen finden wir Hinweise in seinen Bearbeitungsnotizen oder in der zeitgenössischen Theaterkritik. Auch wenn noch nicht für alle Stücke die Vorlagen ausfindig gemacht werden konnten, ist anzunehmen, daß Nestroy für kein einziges Stück die Fabel erfunden hat. Ihm ging es eher um das "Finden", um die schöpferische Aneignung und Umformung zum eigenen Werk; "Originalität" ist auf dem Hintergrund der spezifischen Produktionsbedingungen des Wiener Volkstheaters im Kontext sowohl der traditionellen Vorlagenbearbeitung – durch "Verwienerung" und Parodie – als auch der neue Akzente setzenden internationalen "Vergnügungsindustrie" zu sehen, die zum Heimischmachen fremder Stoffe und zur Herausarbeitung dankbarer Rollen für das Ensemble zwangen.

Die Zusammenhänge zwischen "Einfall", Wahl der Vorlage und Anregung durch sie lassen sich bei einigen Possen an überlieferten Übersetzungen, Inhaltsskizzen, Nacherzählungen, von Nestroy z.B. «Plan», «Programm», «Hauptmomente», «Benützung» genannt, auch Rohübersetzungen von fremder Hand, an deren Rand Nestroy Einfälle notiert, nachvollziehen. Der Autor verweist mit Formulierungen wie «nach Ogl», «n.B.» oder «n.d.G» auf Konzepte, die er dem «Original», dem «Buch» oder dem «Geschriebenen» entlehnt; ferner finden sich Bearbeitungshinweise wie «s. k.», was möglicherweise «sehr kurz» bedeutet, oder auch Hinweise wie: «komischer». Es lassen sich raffende, ergänzende, dramatisch gliedernde und akzentuierende Eingriffe beobachten, z.B. Ausbau von Motiven und Handlungslinien, neue Motivationen und Intrigen, "Spaltung" oder Erfindung neuer Figuren sowie szenische und sprachliche Entwürfe, die in der Regel in «Szenarien» münden.

Von der einfachen adaptierenden "Übersetzung" über parodierende Transformation bis zur neuen ästhetischen Organisation finden sich verschiedene Formen der Aneignung. Bei manchen Stücken sind so gut wie keine Vorarbeiten erhalten, und es gibt auch keine konkreten Hinweise auf die benutzten Quellen. In einigen Fällen scheint Nestroy das französische Original ohne Umweg über eine Übersetzung, Aneigungsskizze o.ä.

Hassel u. Herbert Herzmann. Tübingen 1992, S. 35-64.

direkt adaptiert zu haben. Schematisch läßt sich der Entstehungsprozeß etwa so darstellen:



In den Szenarien, die mit Akt- und Szeneneinteilung das Spiel inszenieren, notiert Nestroy am Rand bereits Einfälle, Wortspiele usw. und gibt an, an welchen Stellen Couplets, Quodlibets u.a. vorzusehen sind. Er greift dabei z.T. auf separat geführte Blätter mit Notizen, Sammlungen von Refrain-Versen u.a. zurück[18]. Im Zuge des Szenariums wird häufig

[18] Johann Nestroy: «Reserve» und andere Notizen. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien 2000.

auch schon im Blick auf das Ensemble die Rollenverteilung entworfen[19]. Während er in Skizzen und Szenarienentwürfen in abgekürzter Form zumeist die Schauspieler- statt der Rollen-Namen (z.B. «Nsty» für Nestroy, «Schz» für Scholz; «Schz-Tochter») – oder auch noch nicht adaptierte Namensformen der Vorlage – benutzt, treten in den endgültigen Szenarien schon die handelnden Figuren mit ihren Rollennamen auf. Dabei spielt Nestroy in vielen Fällen verschiedene Namen durch, bis der treffende Rollen-Name gefunden ist und läßt sich in einigen Fällen auch von den Figurennamen der Vorlage anregen. Auf dem Weg zur Reinschrift wird ein fast vollständiger, dialogisierter, nur wenige Abkürzungen enthaltender Entwurf mit Ausarbeitung der einzelnen Akte und Szenen angefertigt, nicht selten am Blattrand der für die Reinschrift vorgesehenen Bögen, die dazu in Spalten aufgeteilt werden. Bei zweispaltigem Aufbau notiert Nestroy in der schmaleren Spalte den Entwurftext, auch einzelne Einfälle, die Reinschrift wird auf dem breiteren Blatt-Teil vorgenommen. Bei dreispaltigem Aufbau steht in der größeren mittleren Spalte die Reinschrift, die Randspalten sind jeweils für Einfälle, Notizen, den Entwurftext oder für (spätere) Korrekturen und Ergänzungen vorgesehen.

In der Regel fehlen in den Entwurfhandschriften noch – wohl aus Zensurgründen – Monologe und Couplets. Diese entstehen gleichzeitig auf separaten Blättern. In manchen Handschriften ist allerdings das Auftrittscouplet schon im Haupttext vorhanden. Bei einigen Stücken läßt sich eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten rekonstruieren.

Die Reihenfolge der einzelnen Arbeitsschritte kann variieren, sie läßt sich in manchen Fällen wegen fehlender Überlieferung nicht mehr rekonstruieren. Denkbar ist, daß einzelne Schritte übersprungen werden und Nestroy die Quelle sozusagen direkt bearbeitete, ohne sich größere Vorstudien zu machen.

In diese Arbeitsphase gehört die Vor- und Selbstzensur, durch die Nestroy für die Zensur "Anstößiges" vorsorglich dem Kopisten, der den Text für das Zensurbuch abschreibt, kenntlich macht (durch Striche, Markierungszeichen, kleine Querstriche oder "Kringel" mit roter Tinte) oder andere Formulierungen vorsieht. Auch hier ist auf Spuren der Vorlage zu achten.

---

[19] Die Kenntnis des Ensembles ist daher wichtig; vgl. Jürgen Hein und W. Edgar Yates: Ein Bericht aus dem Jahr 1843 über das Ensemble des Theaters an der Wien. Nebst Nachträgen zu den Bänden *Stücke 19* und *Stücke 20* der HKA. In: Nestroyana 19 (1999) S. 119-137.

Ich schließe an dieser Stelle ein paar allgemeine Bemerkungen zu Nestroys "Werkstatt" an. Der Spieltext stellt den «produktiven, potentiellen und tatsächlichen ersten Treffpunkt der Urheber des Kunstwerks Volkskomödie (Volksdrama) dar», die Begegnung zwischen Stückeschreiber, Komponist, Bühnenmaler, Regisseur, Schauspieler und potentiellem Zuschauer[20]. Die institutionelle Perspektive ist durch poetologische, stilgeschichtliche, rezeptions- und mentalitätsgeschichtliche Aspekte zu ergänzen, darunter z.B. durch den Blick auf die Zensur als ästhetischen Produktionsfaktor, auf erprobte Arbeitstechniken und Kompositionsprinzipien, spezifische "Programme" (z.B. Lachtheater vs. wertevermittelndes Volkstheater; Popularisierungs- und Reporterfunktion des Volkstheaters) sowie auf Anspielungshorizonte (z.B. Alltag im Vormärz, Revolution und Reaktion 1848) und Erwartungen der Theaterkritik.

Zu den theaterspezifischen (Auf-)Schreibsystemen sowie zum Verhältnis der Originalhandschrift zum Theatermanuskript und zur Rolle der Kopisten und ihrer Schreiberkonventionen hat Johann Hüttner bemerkt, daß es zu wenig sei, Nestroys «Werkstatt» nur an seinen Autographen zu messen. Die Arbeit der Kopisten (Zensur, Inspizier, Soufflier, Rollenbücher sowie Partituren und das entsprechende Stimmenmaterial) würden für Editionsarbeiten unterschätzt[21]. Bereits bei den Entwürfen sei aufgrund der Art der Schreibfehler anzunehmen, daß diesen Konzepten andere vorausgegangen sind, von denen "abgeschrieben" wurde, d.h., daß die vorhandenen Konzepte bereits korrigierte Neufassungen sind, die der besseren Überschaubarkeit wegen nochmals abgeschrieben wurden[22]. Nach Hüttner zeichnen sich gerade die Inspizier- und Souffliербücher durch einen hohen aufführungsrelevanten Quellenwert aus, wobei das Problem darin besteht, daß die eingetragenen Einschübe und Striche oft nicht eindeutig auf nur eine bestimmte Einstudierung bzw. Aufführung Bezug nehmen:

> Wenn wir ein Werk Nestroys, weil es von seiner Hand stammt, als authentisch betrachten, es aber geringer achten, nachdem er es in den

[20] Vgl. Erich Joachim May: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin 1975, S. 12f. und 61-98; Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater, a.a.O. (wie Anm. 2), S. 12f. und 93-106.

[21] Johann Hüttner: Originalhandschrift – Theatermanuskript. In: HKA: Stücke 10, S. 133-136; vgl. ders.: Manuskriptwerkstatt Nestroys und seiner Schreiber. In: Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien 2001, S. 35-47.

[22] Ebd., S. 134.

> theatralen Prozeß eingebunden hat und daher kopieren lassen hat, dann verleugnen wir meiner Meinung nach den synästhetischen Charakter des Theaters und Nestroys Sanktionierung der Kopien durch sein Mittragen dieser Traditionen und Konventionen.[23]

Texte, die der Autor nur für sich geschrieben hat, z.B. Notizen und Konzepte des szenisch «Erdachten» oder auch Einfälle, die z.T. in anderen Stücken Verwendung fanden als in dem, an dem er gerade arbeitete, haben einen anderen Status als die "fertigen" Theatertexte für die Kopisten. Die Reinschrift stellt dabei nicht einmal die Endfassung dar, da der Text zuerst die Zensur passieren mußte und darüber hinaus auf dem Theater verändert worden sein kann. Von besonderem Interesse sind daher die Theatermanuskripte fremder Hand (u.a. Zensur-, Souffliер- und Rollenbücher).

Nestroys Originalität beweist sich in der schöpferischen Bearbeitung der Vorlagen; Yates spricht von «Creative adaption»[24]. Nestroy «erfindet das Gefundene», wie Karl Kraus es ausgedrückt hat[25], im Transformationsprozeß den Gattungsspielraum voll ausnutzend, und zwar nach allen "Regeln der (Possen-)Kunst", dabei im Brechtschen Sinne den «Materialwert» der Vorlage nutzend[26]. In diesem Zusammenhang erhellt die Modernität Nestroys in der Wahrnehmung und Darstellung einer sich rasant verändernden Wirklichkeit, auch mit Elementen des epischen Theaters, insofern darf man ihn in die Nähe Brechts rücken[27]. Er geht dabei einen eigenen Weg zwischen Tradition und Moderne.

Daß der Possenunterhaltung eine "epische" Distanz, eine eigene Realitätskonstitution und Wirkungsdimension eignet, wurde trotz des Versuchs, sie Regeln zu unterwerfen und zur dramatischen Kunst zu veredeln, schon früh erkannt[28]. Bäuerle hebt das "doppelte Lachen", verschiedene Grade von Täuschung und "Wahrscheinlichkeit" der Handlung hervor,

---

[23] Ebd., S. 136.

[24] W. Edgar Yates: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge 1972, S. 120-148.

[25] Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. In: Die Fackel, Nr. 349/50, 1912, S. 1-23, Zitat S. 7.

[26] Vgl. Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1963, S. 80 ff.

[27] Vgl. Hinweise in: Jürgen Hein: Nestroy's "Epic" Theatre, a.a.O. (wie Anm. 1).

[28] Vgl. Jürgen Hein: «Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen». Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext. In: Unterhaltungstheater in Deutschland, Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Hrsg. von Wolfgang Jansen. Berlin 1995, S. 29-53.

sieht in der Posse ein «karikirtes Bild des Lebens», doch müßte auch sie die allgemeinen Gesetze der dramatischen Handlung befolgen[29]. Sowohl ihre Nähe zur Parodie wie ihr ausgeprägter Wirklichkeits- und Lokalbezug, ihr Hang zum Vitalen, Materiellen und "Niedrigen" haben zur Ausgrenzung aus dem Reich der dramatischen Kunst geführt. Die Posse pendelt zwischen Dramatik und "lockerer" Unterhaltung. Darstellung des "Niedrigen", konkreter Menschen und Handlungen zeichnen mit Hinweis auf die Poetik des Aristoteles die Nähe des Komischen zum Epischen aus[30]; Brecht meint in den *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*[31]: «Überall aber, wo es Materialismus gibt, entstehen epische Formen in der Dramatik, im Komischen, das immer materialistischer, "niedriger" eingestellt ist, am meisten und öftesten».

Episierung bedeutet Unterbrechung des szenischen Fortgangs mit un- oder gegendramatischen, auch lyrischen Elementen, Perspektiven-Wechsel, Distanz zu Stoff und Handlung, Öffnung zum Publikum, verbunden mit einem "vorspielenden", kommentierend-erläuternden Darstellungsstil. Auf epische Strukturen bei Nestroy – nicht nur auf den Fiktionsbruch – hat die Forschung in vielfältiger Weise hingewiesen, z.B. auf die (epische) Öffnung der Dramenform, auf epische Wirkung und dramatische Verklammerung von Couplet und Posse, auf Nestroys dramatische Experimentierfreudigkeit und anti-klassische, gegenrhetorische «Radikaldramatik»[32], auf Parallelen zu Brechts epischem Theater und zu Ödön von Horváths Erneuerung des Volksstücks. [33] "Episch" ist nicht synonym mit "modern", meint auch nicht nur die Formen des «Fiktionsbruchs» oder der «Verfremdung», zu denen die Nestroyforschung wiederholt Stellung genommen hat, sondern auch die traditionellen Elemente (Chor, Lieder, Spiel im Spiel, Theater auf dem Theater, Erzählungen, Kommentare,

---

[29] [Adolf Bäuerle]: Über die Posse. In: Allgemeine Theaterzeitung, 1 (1806), S. 138 f., 148 und 147.

[30] Vgl. Helmut Arntzen: Komödie und episches Theater. In: Wesen und Formen des Komischen im Drama. Hrsg. von Reinhold Grimm und Klaus L. Berghahn. Darmstadt 1975, S. 442.

[31] Bertolt Brecht: Schriften zum Theater, a.a.O. (wie Anm. 26),. Bd. 3, S. 999.

[32] Vgl. Angaben in Jürgen Hein: Nestroy's "Epic" Theatre, a.a.O. (wie Anm. 1) und Volker Klotz: Radikaldramatik, Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld 1996, S. 185-214.

[33] Vgl. Angaben in Jürgen Hein: Nestroy's "Epic" Theatre, a.a.O. (wie Anm. 1).

Briefe), eben verschiedene Formen der Distanzierung von Possenhandlung durch Hervorhebung der Künstlichkeit, z.B. durch Inkongruenz von Figur und Rolle, durch Sprachmaske und rhetorische Mittel sowie durch Potenzierung der Komik und Selbstthematisierung der theatralischen Darstellung. Auf die Nähe zum «auktorialen Theater», «ein Theater, das dem Zuschauer zwei Ebenen auf einmal anbietet, die des Spiels und die des Urteils, die des Schauens und die des Bewertens», weist Günther Mahal hin, z.B. in den Couplets, wobei das Verhältnis zwischen Autor, Darsteller, Figur und Rolle bei den Zentral- als «Mittlerfiguren» differenzierter zu untersuchen ist[34]. Auch Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen zwischen Komik und Verfremdung, Komödie und epischem Theater wurden vielfältig untersucht, wobei sich Verfremdung auf Autor, Inszenierung und Darstellung beziehen kann.

Eine Form der Verfremdung ist die Selbstthematisierung von Literatur und Theater, z.B. in *Der Tod am Hochzeitstag* (II, 14), *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, *Die Papiere des Teufels* (II, 5-6), Weinberls Anspielung auf den Roman in *Einen Jux will er sich machen* (II, 1); Longinus verteidigt in *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* (I, 3) das Ritterstück als «Triumph der Kunst» gegen das «Ifflandische Thränenwasser»[35]:

> Der Ritter kommt zurück aus blutiger Fehde, und findet seine Geliebte treulos, das ist interessant – er geräth in Wuth, das ist heroisch – er flucht der Falschen, verläßt sie auf immer, das ist Edelmuth – er zieht ins gelobte Land, kommt aber gleich wieder zurück, das ist Consequenz – er zecht mit seinen Kampfgenossen, bis die Geisterstunde schlägt, und herein schwankt der Schatten des Gemordeten mit der gebleichten Silberlocke in der geballten Faust, das ist dramatische Gerechtigkeit. Aber beim Iffland, o je, da lamentiren die Familien aktweis daher, daß man's Teufels werden möcht, – und um was handelt sich die ganze Verzweiflung? Um 200 fl. Schein, wenn s' den Bettel im Parterre zusammen schießeten und hinaufschickten, so hätt ein jede solche Comödie im 1. Act schon ein End.

[34] Günther Mahal: Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Auktoritätsakzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuasionsstrategie. Tübingen 1982, S. 117-119, Zitat S. 155.

[35] HKA: Stücke 1, S. 310-312; HKA: Stücke 8/II, S. 75-77; HKA: Stücke 18/I, S. 125 f.; HKA: Stücke 18/II, S. 59-65; HKA: Stücke 1, S. 210.

Ein anderes Beispiel aus *Weder Lorbeerbaum und Bettelstab*: Der Dichter Leicht vergleicht die Ehe mit einem «Trauerspiel» und «Spectakelstuck» (I, 3)[36]:

> Die Eh' ist auf jeden Fall ein Trauerspiel, weil der Held oder die Heldinn sterben muß, sonst wird's nicht aus. Übrigens hat die Eh' sehr viel von einem Spectakelstuck, denn Spectakeln ereignen sich in diesem Stand, gar nicht zum glauben. Auch Tableaux kommen drinn vor; der Mann kniet hintern Ofen, die Frau schmacht über's Fenster auf einen hinunter, das is ein charmantes tableau; dann Gruppierungen, die Frau steht so, *(macht pantomimisch, wie die Frau dem Mann eine Ohrfeige geben will)* und der Mann steht so; *(macht die Stellung wie der Mann sich furchtsam bückt)* das is eine herrliche Gruppierung. Dann giebt's auch sehr häufig Gefechte, im Ehstand. Einzüge; wie der Mann in's Wirthshaus geht, hält der Liebhaber seinen Einzug in's Haus; Krönungen, etca, alles mögliche, was zu einem guten Spectakelstuck gehört.

Inhaltserzählung und Kommentare können auch als programmatische Aussage des Autors interpretiert werden, der das betonte Theaterspiel mit episierenden Elementen gegen eine Dramatik mit vermeintlicher Alltagsnähe und Konversation im bürgerlichen Rührstück behauptet.

Bei der Adaption von Alexandre Dumas' Roman *Olympe de Clèves* zu *Theaterg'schichten* folgt Nestroy den erprobten Prinzipien der Bearbeitung epischer Vorlagen: Raffung und Verdichtung, Reduktion des Kolorits und der Handlungsstränge, Konzentration der Figurenkonstellation, zugleich nutzt er epische Züge. Er transponiert den Stoff von der Hof- und Klosterwelt in die bürgerliche Handelswelt der Apotheke, vom Hoftheater in das bürgerliche Stadttheater. Die Zensur hätte ohnehin die Szenen im Kloster, bei der Polizei, vor Gericht nicht zugelassen, so blieben als Handlungsorte die Theaterwelt und das Irrenhaus, der dritte Ort – die Apotheke – wurde mit neuen Motiven und Konstellationen hinzuerfunden. Das aus der Vorlage neu strukturierte Handlungsgeflecht füllt der Autor mit Versatzstücken der Vorlage und anderen Motiven an. Dies geschieht z.T. durch Episierung, z.B. in der Conrad-Erzählung am Schluß der Posse (II, 33)[37]. "Privatisierung", Entpathetisierung und Komisierung, Dämpfung der Effekte sind durchgehende Züge der Umwandlung. Nestroy verlegt die Handlung von Kloster und Hof in die Welt der bürger-

[36] HKA: Stücke 8/II, S. 25f.; Vgl. z.B. in *Unverhofft* (I, 2). In: HKA: Stücke 23/I, S. 13 und in: Nestroy zum Vergnügen. Hrsg. von Jürgen Hein. Stuttgart 1995, S. 110-121.

[37] HKA: Stücke 33, S. 79.

lichen Familie und Öffentlichkeit (der Apotheker Stößl ist Familienvater und Ratsvorstand, als solcher für Theater-Privilegien zuständig), was die Erfindung neuer Figuren und Handlungen erfordert. Er verwertet alle Motive und Konstellationen des Romans, die für die Umwandlung des Stoffes in die zugleich alltagsnahe wie spielerisch "verfremdete" Possenwelt taugen.

Der folgende Ausschnitt aus den Entwürfen zeigt – die Figuren tragen hier die Namen der Schauspieler oder benennen deren Rolle (Treuman[n], Rön[nekamp], Sch[ol]z, N[e]st[ro]y, Gr[ois]; ARth [Alter Rath], Theatermeister) – den dramatischen Vorgang noch in den epischen Grundlinien, wobei sich im kurzen Dialog-Entwurf bereits die Entwicklung zum Dramatischen andeutet. Dramatisches entsteht aus Epischem, indem in Rollen gedacht wird, wobei der Autor sich als Entwerfer von Rollen und als Schauspieler («daß ich ... helfe») mitdenkt[38]:

> Trman's Schspielverhältniß folgendermaßen:
> Treuman aus Kunstliebe durchgegangen dem Vater ARth und engagiert worden, und hat an einem Theater eine Schauspielrn kennen gelernt Rön und geheurathet. später nach unglücklicher Ehe, hat er die Flucht ergriffen das Theater ebenfalls satt gekriegt, hat sein Malergeschäft hervorgesucht, seinen wahren Nahmen angenommen, und um alle Verbindungen mit dem Theater, hauptsächlich aber die mit seiner Frau abzubrechen einen Brief bey seiner Flucht hinterlassen, wo er seiner Frau schrieb er hat sich in's Wasser gestürzt. Dieses ist vor einem Jahre geschehen. Wenige Tage vor Anfang des Stückes ist Trmn zurückgekommen in's väterliche Haus, nachdem er sich als Maler ein Nahmen gemacht, wenn er wollte nicht directe, als verlorener Sohn zurückkehren. Am Tage wo das Stück beginnt heißt es daß die erste Vorstellung einer Gesellschaft ist die Arena erbaute. Ein Director ist da, den Trm nicht persönlich kennt, nur Nahmen. Bey diesem Dirctor ist eine Schauspielrn, die als die Tochter des Drctor gilt, und folglich auch den Nahmen dieses Drctrs führt.
> [rechte Spalte:]
> Gr Du bist ihr Mörder
> Tr Nein ich bin nur ihr Mann
> Theatermeister hilft dem Trm in seiner Intrigue gegen Nsty um zu hintertreiben daß ich dem Theaterdirector Schz auf die Beine helfe durch mein Vermögen welches ich, laut Testament bekomme wenn ich heurathe. Der Theatermeister speculiert nehmlich auf die Direction des

[38] HKA: Stücke 33, S. 230 f.

> Schoz, ist ein practischer gescheidter Mann, und will so Schz aus dem Sattel heben.

Der Text verrät verschiedene "Einstellungen" zur entstehenden Spielvorlage während des Konzipierens "vor Ort": Neben (abgekürzten) Schauspieler-Namen (Rönnekamp, Nestroy, Scholz, Treumann) entwirft der Autor schon Rollen-Namen (Alter Rat, Theaterdirektor, Theatermeister), notiert Handlungs-Motive und Dialog-Einfälle. Der Tempuswechsel deutet den Perspektivenwechsel vom erzählenden Entwurf zur szenischen Vorstellung an.

Die Umsetzung des epischen Plans ins Szenisch-Dramatische zeigt, wie Episches in der dramatischen Transformation und in der Anpassung an theatralische Erfordernisse aufgehoben und zugleich aufbewahrt wird[39]. "Zitierte" Situation und dramatische Wirkung bedingen sich gegenseitig. Nestroys theatralischer Blick und seine Inszenierung reflektieren die Konventionen der Theaterpraxis und nutzen ihre Wirkungsmittel artistisch. Eher am "Schauspieler-Theater" als am "Werk" interessiert, bewahrt er durch die Bearbeitung die Dialektik zwischen Offenheit der Spielvorlage und Notwendigkeit des fixierten Textes.

Wie sich Nestroys «Ich» szenisch und verbal im Theater realisiert, wird z.B. auch in den wiederaufgefundenen Entwürfen zur Posse *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (1853) aus der «Sammlung Trau» deutlich. In den «Hauptmomenten» des Possenentwurfs heißt es[40]:

> [...]
> Schlz Wohnung (x Scene des Scholz wo der Junggselle bey ihm um die Tochter anhält x)
> Nestroy komt nach Haus zur Schztochter, habe mit ihr die Scene wo ich ihr sage daß der Junggsell anhalten wird um sie.

Auffallend ist die Eigenart des Autors, sich während der Aneignung und Bearbeitung der fremden Vorlage selbst als Person und Rolle in die Stückhandlung mit "hineinzuschreiben", sozusagen als Schreiber- und als Rollen-Ich Besitz von ihr zu ergreifen. Episches und dramatisches Entwerfen gehen dabei Hand in Hand.

---

[39] Ebd., S. 67-73.

[40] Deutsches Theatermuseum München. I.N. VIII 6000, T 238; vgl. Jürgen Hein: Wiedergefundene Handschriften zu Nestroys *Heimliches Geld, heimliche Liebe* aus der «Sammlung Trau». In: Nestroyana 20 (2000) S. 134-144; dort Wiedergabe mit Korrekturen in originaler Schreibweise. – Das Konvolut enthält auch Nestroys «Reserve», vgl. Anm. 18.

In *Theaterg'schichten* [...] verschränkt Nestroy wie häufig im Spätwerk in artistischer Weise Berufswelt mit dem "Theater" des bürgerlichen Lebens, oder, wie es Damisch in I, 6 formuliert: er konfrontiert den «Begeisterungstempel» mit dem «schnöde[n] Wirthschaftsleben»[41]. Daß Nestroy sich nach dem Tode Karl Carls noch im gleichen Jahr selbst in der Rolle eines Theaterdirektors fand, konnte er nicht ahnen. Die Posse stellt eine Modellwelt dar: Das Theater erscheint als "Lebenswelt" und umgekehrt das Leben als "Theater". Nestroy zeichnet seine Berufswelt in theatralischer Karikatur, lenkt darüber hinaus den Blick auf die Kluft zwischen (Spieß-)Bürgerlichkeit und Kunst. Die Theater-Parodie gewinnt eine tiefere Dimension; sie bietet mit der Spiegelung des Publikums vor und auf der Bühne und mit Anspielungen auf den Alltag ein fast schrankenloses Theatervergnügen. In realistischer Abbildung des Vorstadttheaterbetriebs zeigt das Theater sein Janusgesicht als Spiel und Geschäft. Die respektlose Verwertung des hohen Dramas – Franz Grillparzers *Sappho* – demonstriert exemplarisch den Umgang der Vorstadtbühnen mit der "Literatur". Es handelt sich um Satire auf Dilettanten- und Sommerbühnen-Unterhaltung, nicht um die Parodie des "Nachklassikers" Grillparzers. Nestroy greift dessen zentrales Thema – den Konflikt der Künstlerproblematik mit den Forderungen bürgerlicher Welt – im Medium der Posse auf. Er zitiert gewissermaßen den schon von Grillparzer in die Welt des 19. Jahrhunderts hineingeholten Stoff und bereichert ihn durch typische Motive der Theatromanie an, die er z.T. aus seiner Vorlage gewinnt. Dabei geht es um mehr als um geheilte Theaterwut: Der Entwurftitel *Eines Dummkopfs Leidenschaften* akzentuiert individuelle Verirrung, der endgültige deutet auf die Kräfte – *Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* –, die das Theater "regieren" – wie die Lebenswelt. Gesellschaftliches und künstlerisches Rollenspiel in seinen Möglichkeiten der Selbstverwirklichung, aber auch seinen Gefahren des Wirklichkeitsverlustes sind hier miteinander verbunden. Die Posse verschärft die Problematik von Alltag und Illusion, Theater und Leben; der Titel nennt die wichtigsten Problemfelder des wirklichen wie des Theaterlebens. Alle Formen der Theaterbegeisterung, Theaterleidenschaft bis hin zum Theaterhaß werden durchgespielt, und Stößl, der streng zwischen Arbeit, Kunst und «reiner Comödispielerey» (I, 2) unterscheidet, bringt den Konflikt zwischen Bürgertum und Theater auf den Punkt: «Ich beglück' eine Famili und ruinier' eine Comödi» (I, 11)[42]. Damisch, sein

[41] HKA: Stücke 33, S. 14.
[42] Ebd., S. 8 und 24.

zum Apotheker bestimmter Mündel-Sohn und Bräutigam der Tochter, erkennt die Diskrepanz zwischen dem «schnöden Wirtschaftsleben» und dem Theater als «Begeisterungstempel» (s. o.), während sein Sohn Conrad, der von der Theaterwelt in die bürgerlich anerkannte Welt der Malerei zurückgekehrte «verlorene Sohn», die «zusammengeflickte Coulissenwelt» (I, 6) als Scheinwelt entlarvt, deren «zahllose Abgeschmacktheiten» (I, 4) er satt hat[43]. Enttäuschung antwortet der bewußten Täuschung durch theatrale Illusion.

Am Ende des ersten Aktes wird die chaotische Vermengung von Theaterwelt und Lebenswelt deutlich. Mit dem Auftritt Stößls, der die *Sappho*-Aufführung in der Arena unterbricht, wandelt sich die "Wirklichkeit" zur Posse "zweiten Grades". Daß Nestroy gerade *Sappho* mit der Problematik des Widerstreits zwischen Kunst und Leben wählt, verstärkt die Thematik des "Künstlerdramas" in Komödienform und gewinnt dem Stück eine weitere Bedeutungsdimension hinzu. Dabei geht es auch um die Verwertung des "klassischen" Dramas und seiner Stoffe im Volkstheater.

Durch das Motiv des Irrenhauses, in das der Theaterdirektor Schofel freiwillig geht, um seinen Verpflichtungen "draußen" zu entgehen, und in das Damisch eingeliefert wird, weil er ohne Eintrittskarte ins Theater wollte, erfährt der Zusammenhang zwischen Theater und Leben eine zusätzliche Steigerung. Auch hier wird eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen dargestellt, die unauflösbar mit der Lebenswelt verbunden ist. Geradezu modern ist die Irrenhausszene, welche die Freiheit des Narrentums («es is alles an / Im Narrenthurm da tanzen s' ans!» II, 25) und die Paradoxie als selbstgewählter Ort der "Freiheit" von Verpflichtungen bürgerlicher Ordnung demonstriert[44].

Wenn der Schluß der Posse auch zugunsten des bürgerlichen Lebens entscheidet und der Kunst in "anerkannter" (Malerei) oder "gebändigter" Form (Rollenspiel in der Familie) die zweite Rolle zuweist, deutet das in gewisser Weise offene Ende über die Lösung des Konflikts im Privatleben hinaus auf die existentielle Problematik menschlichen Rollenspiels. Die Darstellung der Unterschiede und Interferenzen zwischen "bewußter Illusion", schönem Schein und Lebens-Illusion, Phantasie und "Realitätsaufhebung", Spiel mit Täuschung und "Enttäuschung" in verschiedenen Formen ("Komödien-Wahnsinn", Lebenstäuschung) ist das eigentliches Thema der Posse.

---

[43] Ebd., S. 14 und 11.
[44] Ebd., S. 73.

Ein Beispiel zum Schluß: Die erste Fassung der Posse *Heimliches Geld, heimliche Liebe* mit dem Titel *Briefe* zeigt, wie eng Stückkonzeption und Theaterarbeit zusammenhängen. Ein Brief-Entwurf, aus der Probenarbeit heraus entstanden, betrifft ein Rollenbesetzungsproblem der Posse selbst und dokumentiert Nestroys professionelle Einstellung[45]:

> Leider bin ich in die unangenehme Lage versetzt Sie mit folgender Bemerkung und dem daraus erfolgenden dringenden Ansuchen zu belästigen. Ohne Zweifel werden der H. Dirctor es ebenso bemerkt haben wie ich, Frau Boy kann den böhmisch gebrochnen Dialect durchaus nicht. (Es {braucht auch nicht mein Irrthum}, daß sie in *Eisenbahnheirathen* die Böhmin gespielt, sie hatte in die benannte Posse die Rolle der Neustädterbeckentochter Kipfl. Wenn man einen Dialect nicht alsogleich trifft, kann man ihn mit aller Mühe, dennoch nie erlernen. Sollte der H. Director nicht ganz in meine {Ansicht eingehn}, so bitte ich Hrn. Scholz zu fragen, welchen Eindruck Fr. Boy in der heutigen Probe auf ihn gemacht, er ist womöglich noch mehr als ich selbst davon überzeugt, daß diese Rolle unumgänglich eine andere Besetzung verlangt oder eher ganz wegbleiben müßte, da sie in dieser Weise ohne [*ein Wort nicht entziffert*] gleich in vornhinein einen für das Stück nachtheiligsten Eindruck machen müßte. Ich glaube Frau Boy wird es selbst fühlen, daß ihr dieser Dialect ganz fremd ist, und Sie geehrtester Hr Drec um Abnehmen der Rolle ersuche. Das wegbleiben dieser ganzen [Rolle], wäre natürlich sowohl [mir] wie Hr Scholz, welcher gerade diese Scene als seine komischeste im ersten Act erklärt sehr unlieb.
> Ich bitte demnach, da meines Wissens kein weibliches Individuum, welches dazu geeignet wäre, frey ist die Rolle der {Frln Steindl} zu geben, damit sie dieselbe unter der Anleitung des Hrn. Grois einstudiere.
> Mit erg---- H.---- *[jeweils Wellenlinien]*

Ein weiterer Brief ist mitten im Schreibprozeß von *Heimliches Geld, heimliche Liebe* entstanden. Beim Entwerfen der Szene II,21 notiert Nestroy am Rand ein Briefkonzept[46]:

> {Sehr geehrter Herr Director}
> Beyfolgend übersende ich Ihnen den von mir unterzeichneten Contract.
> {In} Betreff der Scene vollkommen einverstanden. In eine[m] ausführli-

[45] Deutsches Theatermuseum München. I.N. VIII 6000, T 212, 209 und 254; zur näheren Datierung vgl. Walter Obermaier: Unerwartete Entdeckungen. Bemerkungen zu Nestroys Briefen. In: Nestroyana 20 (2000) S. 145-156.

[46] HKA: Stücke 32, S. 56.

> chen Briefe zu welche[m] mir jetzt wegen Beendigung meines Stückes die Zeit gänzlich mangelt behalte ich mir vor das Repertoir noch genauer zu besprechen. Vor der Hand bemercke ich nur, daß ich bey der Stelle Ihres werthen Schreibens «In Betreff der {ältern} Stücke» die darauf folgenden Worte nicht lesen konnte. Den contractpunct {mein} neues Stück betreffend, bin ich damit einverstanden, daß ich es der Direction [*ein Wort nicht entziffert*] {zur Darstellung}, nur behalte ich mir die erste Vorstellung desselben zu meiner ersten Einnahme vor.
> Nur Hochachtung
> Ihr er[geben]ster
> J.{N.}

Während des szenischen Entwerfens verliert Nestroy die Materialität des Theaters – im doppelten Sinne! – nicht aus den Augen. Sein theatralischer Blick und die "Inszenierung" des Textes reflektieren die Konventionen der Theaterpraxis und nutzen ihre Wirkungsmittel artistisch. Eher am "Schauspieler-Theater" als am "Werk" interessiert, bewahrt er in seiner Arbeitsweise die Dialektik zwischen Offenheit der Spielvorlage und Notwendigkeit des fixierten Textes. Das heißt nicht, daß Nestroy wenig Wert auf das Schreiben und Aufzeichnen gelegt und sich um Fragen der Inszenierung, Besetzung usw. nicht gekümmert hätte.

Nestroys Theaterbilder zeigen in verdichteter Form die Grundstruktur seiner Possen. Theater ist zum einen fiktional potenzierte Wirklichkeit, zum anderen Mittel der Erfahrung und Selbstfindung durch Rollenspiel und Rollentausch. Dies gilt auch für den Alltagsmenschen und Schauspieler Nestroy. Fiktion und Fiktionsbruch verstärken die Lust an der Illusion, thematisieren den Kunstcharakter, ermöglichen aber auch Kommentare zur aktuellen Realität, zu Literatur und Kunst sowie zur Kritik an der Theatromanie, die Leben und Theater ununterscheidbar werden läßt und jede reflektierte Lust, die zur Realität zurückführt, ausschließt. Das Theatermotiv erlaubt im Spielerischen die kritische Darstellung des Mediums Theater und seiner die künstlerische Arbeit einschränkenden Bedingungen (Verbürgerlichung der Kunst; Kommerzialisierung des Theaters), zugleich bietet es aber auch Rückzugsmöglichkeiten aus der vermarkteten Realität in die "freie" Welt der Illusion.

Durch das Theater wuchs Nestroy in Rollen und Sprechweisen hinein, erkannte deren Verwend- und Zitierbarkeit als Spielmaterial, überdies auch die Möglichkeit antithematischer Behandlung und durchgängiger «Vertheaterung», wie ich es nennen möchte. Er entdeckte das «electrische Fleckerl» im «Ernst», wo «bey der gehörigen Reibung die Funken der

Heiterkeit heraus» fahren, wie Edelschein in *Die Anverwandten* (1848) bemerkt[47].

In das vielfältige Rollenspiel ist die Biographie Nestroys einbezogen; es stellt Versuche der Findung von individueller Identität und gesellschaftlicher Rolle dar. Die Selbstspiegelung des Berufsalltags eines Theatermenschen verbindet sich gleichermaßen mit biographischen Zügen und Possenelementen und bildet den Untergrund einer sich aus der Biographie entwickelnden Rollengeschichte. Etwas überakzentuiert meint Ernst Fischer: «Er lehnte es ab, privat ein eigenes Gesicht zu haben, denn hundert Masken waren seine Wirklichkeit»[48]. Zeit seines Lebens schwankt Nestroy zwischen einem soliden bürgerlichen Leben als Ehemann, Familienvater und galanten Abenteuern, die er nach der Dramaturgie ablaufen läßt, die der seiner Stücke ganz ähnlich ist, welche gerade die Verlogenheit des bürgerlichen Liebes- und Ehelebens in immer neuen Variationen darstellen. Zwirns (*Der böse Geist Lumpazivagabundus*) «Bangigkeit» kann man vielleicht auf seinen Autor selbst beziehen[49]. Die Leben und Theater verbindenden Motive "Geld" und "Liebe", das Theater als Arbeitsplatz und Stätte des Sich-Auslebens, Häuslichkeit und Liebesfreiheit, Kontrolle durch «die Frau» und "heimliches Geld", Erfüllung bürgerlicher Normen und ästhetische, aggressive Befreiung in Witz und Spiel, Schüchternheit und narzißtische Ichbezogenheit, geordnete Lebensführung und Rolle von «Zufall» und «Schicksal» sind wesentliche Aspekte einer durch die Theaterwelt geprägten Persönlichkeit. Nestroys Alterswerk greift immer wieder auf Themen und Milieu dieses ihm bestens bekannten Metiers zurück. Die Theaterwelt – seine Welt, auch als Direktor steht er wöchentlich vier- bis fünfmal auf der Bühne – verbindet fast übergangslos Biographie, Realität und Fiktion, gesellschaftliches und künstlerisches Rollenspiel. Sowohl im Blick auf die zeitgenössische Rezeption wie aus heutiger Perspektive muß aber letztlich die Frage unbeantwortet bleiben, ob und in welcher Weise Nestroy auch als reale Person in der jeweiligen Rolle agiert hat.

---

[47] HKA: Stücke 25/II, S. 73.

[48] Ernst Fischer: Johann Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 11), S. 165.

[49] HKA: Stücke 5, S. 182: «Ich habe eine Herzensangst in mir, eine Bangigkeit»; vgl. auch S. 148.

Martin Stern
(Basel)

Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des «Poetischen Realismus»

Das sechste Kapitel des neuen Nestroy-Buches von Schmidt-Dengler hat die Überschrift «Was nun?». Die Frage ergab sich aus der Feststellung, die Nestroy-Forschung erfreue sich eines bislang noch nie erreichten Standards; und Zeugnis dafür sei die vor der Vollendung stehende Ausgabe seiner sämtlichen Werke, die auch von aufschlußreichen Analysen begleitet worden sei[1]. Was aber hat jetzt weiter zu geschehen? Schmidt-Dengler schlägt vor, Nestroy vermehrt aus den «lokalen Bedingtheiten» zu lösen und «in einen größeren Zusammenhang zu stellen»[2]. Nichts anderes war meine Absicht bei der Anmeldung meines Themas. Es fragt nach dem Grund, warum die zum Teil sich ja fortschrittlich gebenden deutschen Wien-Reisenden zwischen 1830 und 1850 die Stücke Nestroys als gemein, zynisch und volksschädigend abqualifizierten, während sie jene des 1836 verstorbenen Raimund als poetisch und echt volkstümlich verklärten. Letzteres widerlegt jedenfalls die allzu einfache Antwort Otto Rommels, die deutschen Urteile entstammten einer «Perspektive der Herablassung»[3]; das war durchaus nicht der Fall. Der Ernst, der Ekel, den einige der «Nordlichter» damals bekundeten, scheint mir in eine andere Richtung zu weisen. Und kaum weiter als Rommels Vermutung führt auch die Aussage von Harald Schmidt im soeben erschienenen Sammelwerk *Bewegung im Reich der Immobilität*, die besagt, die verständnislosen Bemerkungen von Glaßbrenner über Nestroy seien ein Mischprodukt aus Protestantismus, asketischem Arbeitsethos und «Affektdisziplinierung» bei den

[1] Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glückes. Wien 2001, S. 24f.
[2] Ebd. S. 27.
[3] Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952, S. 744.

deutschen Kritikern[4]. Das läuft auf eine nicht weiter zu hinterfragende Verständigungsbarriere zwischen dem Norden und dem Süden wegen unterschiedlicher kultureller Traditionen hinaus. – Friedrich Sengle hat, zeitlich zwischen Rommel und Schmidt, im dritten Band seiner *Biedermeierzeit* von 1980 die Ansicht vertreten, die Angriffe auf Nestroy erklärten sich vor allem daraus, dass die Literaturdoktrin des aufsteigenden Realismus die «literarästhetische Würde des niederen Stils» negiert habe[5]. Doch hier drängt sich wieder dieselbe Frage auf wie bei Rommel: Warum wurde denn Raimund von den «Nordlichtern» fast unisono verklärt? War dessen Theater nicht auch «genus humile» in josefinisch-rhetorischer Tradition?

Will man sich mit solchen Antworten nicht abfinden, ist ein neuer Ansatz nötig. Wenn ich im folgenden postuliere, die Nestroy-Polemik und das Raimund-Lob seien als Vorspiel des poetischen Realismus zu verstehen, so bin ich mir durchaus bewusst, dass dieser Begriff heute nicht hoch im Kurs steht. Befreit man ihn jedoch vom meist politisch motivierten Verdacht, nur eine Literatur und Theorie von reaktionären Ideologen und Illusionisten zu bezeichnen, scheint er mir nach wie vor brauchbar, nämlich zur Charakterisierung einer deutschen Sonderentwicklung innerhalb des europäischen Realismus im 19. Jahrhundert[6].

Mein Versuch hat drei Teile. In einem ersten werde ich einige charakteristische Urteile über die beiden Dichter-Schauspieler in Erinnerung rufen. Im zweiten möchte ich die Affinität von Raimund-Lob und poetischer Programmatik bei deutschen Autoren und Ästhetikern aufzeigen und parallel dazu die Ähnlichkeit zwischen der deutschen Nestroy-Schelte und der deutschen Kritik am angeblich unkünstlerischen Verfahren von nicht-deutschen Realisten zwischen 1850 und 1880. In einem dritten Teil soll nach möglichen Schlussfolgerungen aus dem Befund gefragt werden.

---

[4] Harald Schmidt: Reise in die «Ungeniertheit». Adolf Glaßbrenners *Bilder und Träume aus Wien* (1836). In: Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848-1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen. Hrsg. von Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher. Wien 2001, S. 113.

[5] Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. 3: Die Dichter. Stuttgart 1980, S. 258.

[6] Zur neueren Realismusforschung vgl. Hugo Aust: Literatur des Realismus. 3. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2000; dieser Band enthält auch einschlägige Hinweise auf die Positionen von Richard Brinkmann 1958, J. M. Ritchie 1960, Preisendanz 1963 und 1969, Gerhard Kaiser 1969, Werner Hahl 1971, Kinder 1973, Fritz Martini 3. Aufl. 1974, Helmut Kreuzer 1975, Eisele 1977, Kohl 1977, Widhammer 1977, Klaus-Detlef Müller 1981, Hermann Korte 1989, Martin Swales 1997.

I

Beginnen möchte ich mit dem Bericht eines süddeutschen Wienbesuchers, mit Wolfgang Menzel und seinem Reisejournal von 1831. Der damals noch liberale Verfasser hat kein Nestroy-Stück gesehen, aber er konstatiert mit Bedauern die profitorientierte Ausrichtung des Leopoldstädter Theaters auf Witz und Unterhaltung und er liefert damit den Grundton einer Klage, die sich fortsetzen und steigern wird. Menzel schreibt, das Leopoldstädter Theater habe viel von seinem Glanz verloren, seit Raimund fort sei, denn:

> In den Stücken, welche für diese Bühne geschrieben werden, scheint immer mehr der moderne bürgerliche Spaß das alte romantische Märchenelement zu überwiegen. Zwar spielt die Feenwelt noch immer eine große Rolle, aber nur höchst selten findet man in ihr noch etwas Tragisches oder Edles, wie im Donauweibchen und im Alpenkönig. Insgemein erscheint sie carrikiert, ironisiert sie sich selbst, und zieht nicht die Wirklichkeit zu sich herauf, sondern läßt sich zur platten Gemeinheit herab.[7]

Nestroys Durchbruch zur illusionszerstörenden Posse konnte Menzel bei seinem Besuch von 1831 noch nicht erleben, er erfolgte zwei Jahre später mit dem *Lumpazivagabundus*. Aber es ist klar, dass Menzel hier ein Bedauern formulierte, das sich wenig später an Nestroy als dem Repräsentanten einer Gegenrichtung festmachte.

Auch der Hesse Franz Dingelstedt hat Wien aufgesucht, sechs Jahre später, 1837, und er hat anschliessend Bemerkungen unter dem Titel *Die Poesie in Österreich* veröffentlicht. Darin stellte auch er das ältere Volkstheater mit Meisl, Gleich, Bäuerle und Raimund als verlorenes Ideal dar und zeigte sich als Gegner des «gereizten Wesens der neuen Zeit»[8]. Als deren Exponenten nennt er die Schauspieler Nestroy, Hopp und Klischnigg; sie scheinen ihm typisch für eine «Verwilderung des Geschmacks» und eine «tiefe und giftige Demoralisierung»[9]. Eine schnöde Kritik aber gebe in Wien solchen «bestialischen Dichtern» haufenweise Lorbeeren als Futter[10]. Dieser schon viele Klischees der späteren Nestroy-Verrisse aufwei-

---

[7] Wolfgang Menzel: Reise nach Österreich im Sommer 1831. Stuttgart und Tübingen 1832, S. 269f.

[8] Franz Dingelstedt: Die Poesie in Österreich, 1837, S. 305.

[9] Ebd. S. 306.

[10] Ebd.

senden Aburteilung folgte sodann eine eigentliche Hymne auf den 1836 verstorbenen Raimund. Darin heisst es:

> Wie vermiss' ich dich, edle, rein dichterische Gestalt, die du mit dem allein wahren und tiefen Humor über diesen Gemeinheiten schwebtest, und doch mit beiden Füßen im lustigen, grünen Leben feststandest. Du Mann des Volkes, du Poet der Armen, dich, mein Raimund! Wie vermiss' ich dich![11]

Gehen wir weiter nach Norden, nach Berlin, so finden wir bereits ein Jahr früher, 1836, ein aufschlussreiches Zeugnis in Adolf Glaßbrenners Schrift *Bilder und Träume aus Wien.* Die «Bilder» sind vorsichtig-freundlich und voller realistischer Details über die österreichische Metropole. Zwischen sie aber sind fünf zum Teil abschreckend-groteske «Träume» eingeschoben. In ihnen deponierte der Berliner Beobachter das, was er nicht als eigene Erfahrung oder eigene Meinung auszugeben wagte: die geistige Unfreiheit, den Despotismus und die verbreitete Korruption in der Kaiserstadt und vor allem die Hoffnung, dass die Zeit dem «System» bald den Untergang bereiten werde. – Es ist wichtig, diese radikale Position Glaßbrenners klar zu sehen, denn nur dadurch wird seine Parteinahme für Raimund und gegen Nestroy wirklich merkwürdig[12]. Glaßbrenner schreibt:

> Ich gehe zuerst zum Kärntnerthor hinaus. Wien mit ihrem stinkenden Atem verpestet die physische, ihr Theater die geistige Luft. Wenn Gemeinheit und die elendeste Possenreißerei ein Volkstheater machen, so erfüllt diese Bühne ihren Zweck vollkommen. Sie sollte das Schöne populär machen, aber sie macht das Gemeine, das Unschöne, die Nichtswürdigkeit populär. Der Director Karl sitzt auf dem Throne, streicht die Einnahmen ein, baut sich Häuser und verpestet die Seele des Volkes.

---

[11] Ebd.

[12] Die umfangreiche Glaßbrenner-Forschung hat diese Merkwürdigkeit schon lange konstatiert, aber ziemlich ratlos. Die Tatsache, dass der Berliner Satiriker mit Gutzkow zur Schule ging, Laube kannte und eine Wiener Schauspielerin und Schülerin Raimunds heiratete (erst 1840!), reicht aber nicht aus, um Glaßbrenners Antipathie zu erklären. Die Literaturgeschichtsschreibung der DDR hat sie nicht einmal kommentiert, sondern nur die parallele Funktion der beiden «Demokraten» hervorgehoben. Vgl.: Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Von einem Autorenkollektiv. Leitung und Gesamtbearbeitung Kurt Böttcher. Berlin 1975, S. 343: «Was Nestroy für Wien bedeutete, war Glaßbrenner für Berlin. Beide sind die herausragenden Repräsentanten der kleinbürgerlich-demokratischen Volkskräfte im literarischen Vormärz».

> Raimund, Österreichs genialster Dichter, hat sich zurückgezogen von diesem eleganten und großartigen Stalle. [...] Nestroy bringt zwar zuweilen eine dramatische Arbeit, die ein besseres Ansehen hat; aber sein Talent ist auch nichts mehr, als eine kleine Blume auf einem großen Misthaufen. Man muß Wüsten voll Trivialitäten durchwandern, bis man zu einer kleinen Oase gelangt, und auch auf dieser sind Witz und Poesie schon ziemlich verdorrt. Nestroy ist kein Volksdichter, sondern ein Pöbeldichter. [...] Raimund ist ein Dichter, auch seine phantastischen Gestalten hat die Wahrheit geküßt und ihnen Fleisch und Blut gegeben, und wie weit auch seine Phantasie in den Himmel und in das Endlose hinausgreift, niemals schrecken uns Hoffmann'sche Spukgebilde oder die bleichen Schatten Ossians. [...] Raimunds Allegorien amalgamieren sich auf reizende Weise mit dem Volksleben und sind ganz geeignet, den Sinn der Zuschauer für das Schöne empfänglich zu machen, sie zu erheben, herauszureißen aus dem Jammer der Alltäglichkeit, um so mehr aber, als selbst durch seine skizzenhaftesten Bilder ein geistiger Faden geht, der die einzelnen Teile zu einem schönen Ganzen verbindet.[13]

Dieser Text weist Argumente auf, die fast wörtlich bei Theoretikern wie Otto Ludwig, Julian Schmidt und Paul Heyse und bei Praktikern wie Gottfried Keller und Theodor Storm, ja noch bei Theodor Fontane wiederkehren. Sie demonstrieren – bei allen Unterschieden im Einzelnen – ein Kunstverständnis, das den Anspruch auf Schönheit in der Wirklichkeitsabbildung nicht preisgibt. Aber damit habe ich vorgegriffen. Wir gehen wieder zurück und ergänzen unseren Befund in Bezug auf Nestroy und Raimund.

In der Forschung ist die Meinung geäussert worden, der in Wien zu einer journalistischen Grossmacht aufgestiegene Moritz Gottlieb Saphir sei der Urheber der gegen Nestroy gerichteten massiven Feindseligkeiten gewesen. Das bewahrheitet sich nicht. Dingelstedt zum Beispiel hat 1837 kaum bei Saphir abgeschrieben. Denn Saphir wurde erst 1837 Herausgeber der Zeitschrift *Der Humorist,* und noch am 20. November jenes Jahres erschien dort eine grosse Lobeshymne auf Nestroys *Haus der Temperamente*, die seinen Realismus betonte[14]. Wie August Sauer gezeigt hat, war übri-

[13] Adolf Glaßbrenner: Bilder und Träume aus Wien. Erster und zweiter Band. Leipzig: Friedrich Volckmar 1836, zit. nach der Ausgabe Berlin: Nikola 1922, S. 217-219.

[14] Der Humorist. 20. November 1837, gezeichnet mit «ch l»; vgl. W. Edgar Yates: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge 1972, S. 65.

gens nicht Nestroy Saphirs erstes «Opfer», sondern der viel harmlosere Eduard von Bauernfeld[15].

Bevor wir weitere Zeugen befragen, ist eine Warnung anzubringen. Es wäre falsch, allein in den Texten Nestroys die Begründung für den Abscheu der deutschen Wienbesucher sehen zu wollen, denn er betraf auch die Gestik und Mimik, also die Darstellungsweise des Schauspielers Nestroy.

Ein zwei Jahre nach Dingelstedt nach Wien gereister Deutscher war August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, der Dichter des Deutschland-Liedes. Hoffmann befand sich von März bis Mai 1839 in Wien und sah Nestroys Holtei-Parodie *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*. Seine abschliessende Kritik lautete: «An diesem Unsinn, dieser Gemeinheit in Worten und Darstellung bekam ich einen gründlichen Ekel»[16].

Wieder ein Jahr später, 1840, bereiste der wichtigste deutsche Ästhetiker der Epoche, Friedrich Theodor Vischer, zum zweiten Mal Wien. Rückblickend urteilte er 1860 lapidar über seine Eindrücke: «Schon 1840 trat mir der Verfall der Volkskomödie unter den Händen Nestroys entgegen. Er ist noch immer da, [...]»[17]. Gemeint war wohl beides, der «Verfall» und Nestroy als dessen Hauptverursacher. Und noch 1878 erinnert sich Vischer in dem Aufsatz *Über Zynismus und sein bedingtes Recht*:

> Ich habe, da ich Wien zu verschiedenen Zeiten besuchte, die Stadien vom gesunden, köstlichen Raimund-Humor bis zur Schmutzlache stufenweise verfolgen können. Der Pegel war Nestroy, dem ich einst so lustige Theaterabende dankte wie jenem Zaubermeister der echten Komik und den ich dann endlich auf einer Stufe der Gemeinheit angekommen sah, daß man ihn mit einem Fußtritt von der Bühne hätte stoßen sollen.[18]

Vischer, der im gleichen Aufsatz auch die Laszivität von Offenbachs Operetten kritisiert, hat vor allem an Nestroys Behandlung des Sexuellen

---

[15] August Sauer: Bauernfeld und Saphir. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 26 (1920), S. 36-60.

[16] August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Mein Leben. In: H. v. F.: Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 251. (vgl. HKA Bd. 15, 624).

[17] Friedrich Theodor Vischer: Eine Reise. In: Kritische Gänge. Neue Folge (1861); 2. Aufl. Hrsg. von Robert Vischer. München o.J., S. 351.

[18] Friedrich Theodor Vischer: Über Zynismus und sein bedingtes Recht (1878). In: Kritische Gänge. Fünfter Band. München 1922, S. 451.

Anstoss genommen, dessen Relevanz Edgar W. Yates überzeugend herausgestellt hat[19].

Von Georg Herwegh, der «eisernen Lerche», wie Heine diesen Volkstribun des Fortschritts ironisch nannte, ist neben scharfer politischer Kritik an den Zuständen in Österreich nur ein Urteil über Raimund, keines über Nestroy bekannt. In seiner Absolutheit scheint es aber die aufgezeigte Linie zu bestätigen. Herwegh veröffentlichte 1839/40 eine Sammelrezension unter dem Titel *Poesie in Österreich*. Darin heisst es, dass die Monarchie gegenwärtig ihre besten Talente – wie Anastasius Grün – zum Auswandern zwinge, weil «Freiheit und Poesie einen und denselben Boden zum Gedeihen verlangen». Wer in Österreich bleibe, so Herwegh, der müsse entweder auf der Stufe eines «hausbackenen Verstandes» verharren, oder «zwischen Himmel und Erde» schweben, und zwar wegen der omnipräsenten Zensur. Gerade deshalb aber habe in Österreich das «phantastische Lustspiel» eine hohe Ausbildung erfahren, und: «Ferdinand Raimund ist sein größter dramatischer Dichter.»[20] Diese Zurückführung der spezifisch wienerischen Theaterkultur auf die politischen Verhältnisse war ein materialistischer Ansatz. Ihm werden wir später nochmals begegnen.

Praktisch umgekehrt begründet, nämlich idealistisch, waren die Bemerkungen, die Karl Gutzkow 1846 in seinen *Wiener Eindrücken* über Nestroy anbrachte. Er stellte in Wien eine «exzentrische Vergnügungssucht» fest sowie eine bedenkliche «Verwilderung des Volkscharakters»[21]. Aber Schuld daran waren nach seiner Meinung unter anderem die Volkstheater. Gutzkow behauptete:

> Die Zweideutigkeit und die Selbstironisierung haben besonders in den Nestroyschen Stücken einen Einfluß auf die unteren Klassen ausgeübt, der ihnen zwei der kostbarsten Kleinode des Volkscharakters raubte: sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Ver-

[19] W. Edgar Yates: Sex in the Suburbs: Nestroy's Comedy of Forbidden Fruit. In: Modern Language Review 92 (1997), S. 379-391.

[20] Georg Herwegh: Die Poesie in Österreich. In: Herweghs Werke in drei Teilen. Hrsg. von Hermann Tardel. Zweiter Teil: Kritische Aufsätze aus den Jahren 1839 und 1840. Berlin u.a.: Bong, o.J., S. 210.

[21] Karl Gutzkow: Wiener Eindrücke (1845). In ders.: Werke. Auswahl in zwölf Teilen. Hrsg. von Reinhold Gensel. Elfter Teil: Aufsätze zur Kultur- und Zeitgeschichte. Reiseeindrücke. Berlin u.a.: Bong, o.J., S. 240. Zu Gutzkows Schrift vgl. Martina Lauster: Das Lüften des Schleiers. Gutzkows «Wiener Eindrücke» (1845). In: Bewegung im Reich der Immobilität, a.a.O. (wie Anm. 4), S. 133-149.

> trauen gegen Menschen. Das ist entsetzlich, wie Nestroy, dieser an sich ja höchst talentvolle Darsteller, in seinem Spiel fast noch mehr als in seinen [literarischen M.St.] Produktionen dem sittlichen Grundgefühl und der gläubigen Naivität des Volkes Hohn spricht. [...] Es ist fürchterlich, eine Bevölkerung solchen blasierten Anschauungen überliefert zu sehen.[22]

Seiner moralischen Verurteilung Nestroys lässt Gutzkow sodann die Gründe folgen, warum die Regierung solche Theater toleriere. Gutzkow erinnert seine Leser, dass auch in Rom zur Kaiserzeit sittliche Enthemmung und Despotie Hand in Hand gingen. Er folgert daraus, es sei wohl die geheime Absicht des Metternichschen Systems, die Volkstheater als Ventile zu benutzen. «Sybaritische Genußsucht» auch dem einfachen Volk einzuimpfen, sei das heimliche Ziel der Herrschenden in Wien, denn wer heiter vegetiere, rüttle niemals an den Säulen der Macht[23].

Eine ähnliche Position wie Gutzkow nahmen hinsichtlich des Verhältnisses von Volksbühne und Volk auch die nach 1848 konservativ gewordenen Wienkritiker ein. So war es für den 1849 zum Burgtheaterdirektor avancierten Heinrich Laube in seinem *Lebensrückblick* klar, dass Nestroy zu jenen «Volksvergiftern» gehörte, welche an den Exzessen der Revolution von 1848 schuldig seien[24]. Und auch der sonst weniger bestechliche Friedrich Hebbel, der Nestroys Darstellungskunst durchaus zu schätzen wusste, sah sich im neunzehnten seiner *Wiener Berichte* für die Augsburger Allgemeine Zeitung veranlasst, auf diese Linie einzuschwenken. Erschreckt durch die Ereignisse vom Oktober 1848, schrieb er noch während der Belagerung Wiens durch Windischgrätz nach Bayern:

> Wenn man erwägt, was seit einem halben Jahrhundert principiell für die Darniederhaltung aller Bildung im österreichischen Volk, ja positiv für seine Entsittlichung geschehen ist, wenn man nur die Wiener Vorstadttheater mit ihrem Nestroy kennt, so ist die Furcht, die am 6.

---

[22] Ebd. S. 234.

[23] Ebd. S. 236. Der Verdacht einer Konspiration zwischen Bühne und Thron, Posse und Polizei tauchte in den österreichkritischen Schriften des Vormärz mehrfach auf. Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, a.a.O. (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 341: «Wer sich amüsiert, wer spielt, ist für den Freiheitskampf verloren. Daher die überall zu findende Abneigung liberaler Intellektueller gegen die Wiener Vorstadttheater».

[24] Heinrich Laube: Lebensrückblick. In ders.: Gesammelte Werke in 50 Bänden. Unter Mitwirkung von Albert Hänel hrsg. von Heinrich Hubert Houben. Leipzig 1908ff., Bd. 40, S. 203.

> Oct. das Hereinbrechen der ungezügeltsten Anarchie für möglich hielt, allerdings gerechtfertigt [...].[25]

Hebbel schliesst den Abschnitt mit der schon bekannten Behauptung, Nestroy und seinesgleichen hätten das Volk mit Opiaten berauscht und vergiftet.

Wir haben damit den aus pragmatischem Grund auf rund zwanzig Jahre begrenzten Zeitabschnitt durchschritten und die wichtigeren der vormärzlichen deutschen Reaktionen auf Nestroy und Raimund besichtigt, und zwar aus der Überzeugung, dass nur eine gleichzeitige Lektüre der Zeugnisse über beide wirkliche Aufschlüsse ermögliche. Trotz Nuancen im Einzelnen scheint das Unisono der Urteile erstaunlich. Der «Poesie» des wahren Volksdichters Raimund folgten demnach in Wien der «Schmutz» und die «Gemeinheit» des Pöbeldichters Nestroy[26]. Raimund vermochte das Widrige zu vermeiden und mit den Mühsalen des Alltags zu versöhnen; er veredelte das schlechte Wirkliche und hob dadurch den Zuschauer auf die Höhe seiner Ideale, während Nestroy ihn in die Niederungen der Vorstädte und damit des schlechten Geschmacks herunterzog.

II

Doch nun zum zweiten Teil meines Versuchs. Er muss und wird kürzer ausfallen. Einleitend gilt es festzustellen, dass im deutschen 19. Jahrhundert lange nicht Büchners Desillusionismus, nicht Grabbes Formzertrümmerung und nicht Heines Ironie Schule machten, sondern humanistischer Realismus wie in Grillparzers *Armem Spielmann* und in der *Judenbuche* der Droste, oder Humor wie in Kellers *Leuten von Seldwyla* und in Raabes und Fontanes Romanen, oder vertiefte psychologische Reflexion wie in Storms und C. F. Meyers Novellen und in Hebbels Dramen; das waren die massgeblichen Werke der Epoche zwischen 1830 und 1880, und auf populärerer Ebene und mit breiterem Erfolg der bürgerliche Optimismus in Freytags *Soll und Haben,* das historische Interesse eines Willibald Alexis, Felix Dahn oder Scheffel und die detailgetreue Neugier für dörflich-bäuerliche Lebensweisen eines Berthold Auerbach. Und dieser Produkte-Palette entsprach eine entsprechend extensive Theoriedebatte, so dass es

---

[25] Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner, Bd. X: Vermischte Schriften 2. Berlin 1903, S. 133f.

[26] Vgl. Michael Eder: «Die geistige Kraft der Gemeinheit». Zur Sozialgeschichte der Rezeption Nestroys. In: Theater und Gesellschaft. Hrsg. von Jürgen Hein. Düsseldorf 1973, S. 133-154. Das Titelzitat stammt von Heinrich Laube.

sich aufdrängte, dafür einen terminus technicus zu wählen. Als Bezeichnung bietet sich nach wie vor «poetischer Realismus» an[27]. Ich sehe nicht ein, warum man darauf verzichten sollte[28]. Denn Friedrich Sengle hat zu Recht festgestellt, mittelfristig habe im 19. Jahrhundert im deutschen Kulturbereich ein «idealistisch überformter Realismus» dominiert[29].

Bei der Frage, ob eine Verbindung von Realismus und ästhetischer Idealisierung (oder «Verklärung») überhaupt erlaubt sei, schieden sich allerdings seit langem die Geister. Seit dem fundamentalen Satz von Jakob Michael Reinhold Lenz in der Selbstrezension seines *Neuen Menoza* von 1774: «Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden»[30] berufen sich die konsequenten Realisten auf ihre Pflicht unbeschönigter Wirklichkeitsabbildung. Sie aber war bis ins späte 19. Jahrhundert in der deutschen Kritik umstritten. Denn hinter Lenzens Satz lauerte jener ästhetische Fatalismus, den exemplarisch Georg Büchner in seinem berühmten Brief an die Eltern vom Juli 1835 zum Ausdruck brachte, als er schrieb: «Der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtsschreiber»[31]. Die Mehrheit der massgeblichen deutschen Schriftsteller war jedenfalls im 19. Jahrhundert nicht bereit, dieser Sicht des Verhältnisses von Literatur und «Wirklichkeit» zuzustimmen. Sie hielt, wenn auch mit schwindendem Vertrauen, dem idealistischen Konzept die Treue, wonach Literatur den Zustand der Gesellschaft nicht nur zu spiegeln, sondern zu verbessern habe, vor allem die Literatur von «Volksdichtern». Das taten in den Augen der Wienbesucher die Stücke Raimunds auf köstliche Weise, und das vermissten die «Nordlichter» bei Nestroy, der den geforderten Idealismus verweigerte, ja als Illusionismus verhöhnte. Mochten die Vormärzautoren theoretisch noch so sehr auf das Prinzip der «Zeitge-

[27] Vorgeschlagen und verwendet wurden auch «programmatischer», «künstlerischer» oder «Idealrealismus» und, meist mit abwertender Absicht, «Verklärungsrealismus» und «Illusionsrealismus».

[28] Die soziologische Bezeichnung des Epochenstils als «bürgerlich», die sich seit Martinis monumentalem Werk durchgesetzt hat, wird davon nicht tangiert. Denn «poetischer Realismus» meint eine moralisch-ästhetische Tendenz innerhalb der deutschen Literatur jener Epoche.

[29] Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, a.a.O. (wie Anm. 5), Bd. 3, S. 201.

[30] Jakob Michael Reinhold Lenz: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Franz Blei. München und Leipzig 1909, Bd. 2, S. 334.

[31] Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Mit Kommentar hrsg. von Werner R. Lehmann. 2. Band: Vermischte Schriften und Briefe. München 1972, S. 443.

mässheit» pochen – und das hätte ihrer politischen Position entsprechend doch wohl vor allem Zeitkritik bedeutet –, als Rezensenten des Volkstheaters in den Wiener Vorstädten blieben sie einem pädagogischen Optimismus verpflichtet.

Nach dieser Überleitung sei nun auch das kurz illustriert. Ich wähle als Ausgangstext einen Brief von Gottfried Keller an Berthold Auerbach. Keller schrieb am 25. Juni 1860:

> Wir haben in der Schweiz allerdings manche gute Anlagen und, was den öffentlichen Charakter betrifft, offenbar jetzt ein ehrliches Bestreben, es zu einer anständigen und erfreulichen Lebensform zu bringen, und das Volk zeigt sich plastisch und froh gesinnt und gestimmt; aber noch lange ist nicht alles Gold, was glänzt; dagegen halte ich es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können, ja, das seien sie und so gehe es zu! Tut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat auch äußerlich wird.[32]

Diese Position Kellers war exemplarisch für die optimistische, «futurische» Spielart des poetischen Realismus. [33] Sie war wohl mitbestimmt von der Erfahrung einer für die Schweiz positiv verlaufenden politischen Entwicklung seit 1848, aber grundiert auch von Feuerbachs weltfrommer Ethik und von Anschauungen der Klassiker, vor allem Goethes. Für Keller typisch war der Anteil des Humors und der Ironie. Sie sind bei ihm ein Mittel gegen die aller Pädagogik drohende philiströse Feierlichkeit und Pedanterie. Erst im späten *Salander*-Roman hat Keller dieses idealistische Prinzip preisgegeben.

Die zitierte Äusserung Kellers gehörte zu einem ausgedehnten Diskurs über die Aufgaben von Literatur und deren Verhältnis zum Publikum, der um 1850 herum begann und bis zum Ende des Jahrhunderts andauerte. Seine wichtigsten Organe waren die von Julian Schmidt und Gustav

---

[32] Gottfried Keller: Gesammelte Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Carl Helbling. Bern 1950, Bd. 3/2, S. 195. Keller hatte 1850 in Berlin zweimal Nestroys Gastspiel besucht; vgl. zu seinen Urteilen die Briefe an Hermann Hettner vom 16. September 1850 und vom 4. März und 16. April 1851, ebd. S. 329-335 und S. 351-360.

[33] Vgl. Hugo Aust: Literatur des Realismus, a.a.O (wie Anm. 6), S. 22.

Freytag herausgegebenen *Grenzboten*[34], das von Robert Prutz geleitete *Deutsche Museum*[35] und zuletzt Julius Rodenbergs *Deutsche Rundschau*[36]. Während einige der Protagonisten dieser Debatte wie Otto Ludwig und Friedrich Theodor Vischer vor allem die Versöhnung eines objektiv Besonderen mit dem Allgemeinen, die Simulation von Totalität und Ganzheit betonten, hoben andere, wie Keller oder Hermann Hettner, die volkspädagogische und gesellschaftlich emanzipatorische Funktion von Literatur hervor. Aber auch Ludwig schrieb, anzustreben sei «ein Kompromiß zwischen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunsche, wie sie sein möchten»; gemeint ist: sein sollten[37]. Und 1849 dekretierte Julian Schmidt in seinem Beitrag zur Goethe-Jahrhundertfeier: «Die Dichtung hat den Beruf, der Menschheit eine höhere Stufe prophetisch vorzubilden, und sie zu ihr zu erheben»[38]. Wie aber war das zu bewerkstelligen? Schon 1845 hatte Glaßbrenner über den Zustand der untersten Schicht des Volkes reflektiert:

> Wir müssen auch seine Roheit erkennen, und diese Seite seines Charakters durch eine Volkspoesie mildern und abzuschleifen suchen; wir müssen, geht es nicht anders, einen poetischen Schnaps destillieren, damit die niedrigsten Klassen unserer Mitbürger empfänglicher, menschlicher werden.[39]

Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch ein Passus in Gottfried Kellers sonst lobender Rezension von Jeremias Gotthelfs Romanen aus dem Jahre 1849, wo es heisst:

> Es wäre die Aufgabe des Dichters gewesen, allfällige eingeschlichene

---

[34] Vgl. Helmuth Widhammer: Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860). Stuttgart 1977.

[35] Vgl. Ulf Eisele: Realismus und Ideologie. Zur Kritik der literarischen Theorie nach 1848 am Beispiel des «Deutschen Museums». Stuttgart 1977.

[36] Vgl. Günter Butzer, Manuela Günter, Renate von Heydebrand: Strategien zur Kanonisierung des «Realismus» am Beispiel der «Deutschen Rundschau». Zum Problem der Integration österreichischer und schweizerischer Autoren in die deutsche Nationalliteratur. In: IASL 24 (1999), S. 55-81.

[37] Otto Ludwig: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Adolf Stern. Leipzig 1891, Bd. 5, S. 541.

[38] Julian Schmidt: Zu Goethe's Jubelfeier. In: Grenzboten 1849, III, 204.

[39] Adolf Glaßbrenner: Berlin wie es ist – und trinkt. 9. Heft, 3. Aufl., Berlin 1845, S. 4. Vgl. dazu Wilhelm Große: «War es nicht dringend nothwendig, das Volk zuerst zu emancipiren»? Adolf Glaßbrenners Beitrag zur Literatur des deutschen Vormärz. In: Aurora 38 (1978), S. 127-158.

> Roheiten und Mißbräuche im poetischen Spiegelbild abzuschaffen und dem Volke eine gereinigte und veredelte Freude wiederzugeben, da es sich einmal darum handelt, in der gemeinen Wirklichkeit eine schönere Welt wiederherzustellen durch die Schrift.[40]

Der idealistische Zug innerhalb des poetischen Realismus wird hier, wie ich meine, nochmals deutlicher: Es geht um eine Restitution angeblich verloren gegangener Humanität, und um die Kunst als deren Instrument. Erinnern wir uns noch einmal kurz, was Glaßbrenner an Raimund besonders rühmte. Seine Allegorien, so der Berliner Wienbesucher, vermöchten «den Sinn der Zuschauer für das Schöne» empfänglich zu machen, sie herauszureissen «aus dem Jammer der Alltäglichkeit». Dieses Lob ist verblüffend ähnlich wie das von Gustav Freytag 1874 seinem norddeutschen Kollegen Fritz Reuter gespendete. Freytag schreibt, Reuter habe den kleinen Leuten das eigene harte Dasein «verklärt»; sie hätten durch ihn «das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wieviel Wärme, Liebe und Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zutage kommt»[41]. Erheben, bilden, verbessern – freilich auch bei Reuter in einer durch Humor belustigenden Form: War es nicht das, was die «Nordlichter» an Raimund so schätzten?[42]

Verblüffend sind aber auch die Parallelen zwischen der Nestroy-Schelte und der Ablehnung des Naturalismus der Franzosen durch die deutschen poetischen Realisten. Als «vollkommen wertlos» bezeichnet Julian Schmidt 1850 die Sensationsromane *Les Mystères de Paris* von Eugène Sue. Ihre Schilderungen der «Zuckungen des Fleisches» seien ästhetisch und sittlich verwerflich[43]. Und in den *Grenzboten* urteilt er über – ungenannte – deutsche Pessimisten:

> Wenn sie unsere Gegenwart so schildern, als wären wir im Lazareth

---

[40] Gottfried Keller: Jeremias Gotthelf I. In ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Carl Helbling. Bern 1948, Band 22, S. 66. - Zu Kellers Rezensionstätigkeit vgl. Rätus Luck: Keller als Literaturkritiker. Bern, München 1970. – Zu Keller und Nestroy vgl. Klaus Jeziorkowski: Literarität und Historismus. Heidelberg 1979, S. 159ff.

[41] Gustav Freytag: Gesammelte Werke, Bd. 16, S. 248.

[42] Vgl. die treffende Kurzformel bei Urbach: Raimund wolle die Welt «harmonisieren durch mühsam vor dem Spiegel der Wirklichkeit balancierende Gegenbilder». In: Reinhard Urbach: «Zufriedenheit» bei Ferdinand Raimund. In: Austriaca 1975, Fs. Heinz Politzer, S. 112.

[43] Julian Schmidt: Studien zur Geschichte der französischen Romantik. Eugène Sue. In: Die Grenzboten 9 (1850), 1. Sem. Bd. 2; zit. nach: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Hrsg. von Gerhard Plumpe. Stuttgart 1985, S. 186f.

> (sic!) oder im Tollhaus, so liegt das nur darin, daß sie an Bildung des Geistes und Herzens hinter ihrer Zeit zurückgeblieben sind.[44]

«Verwilderung des Geschmacks», «giftige Demoralisierung», «Entsittlichung des Volkes», das darob zum «Pöbel» wird, hatten die Wienbesucher des Vormärz auch Nestroy vorgeworfen. Als eine der Ursachen betrachtete man aber wohl schon seit der Rhein-Krise mit chauvinistischer Häme Frankreich und Paris. So meinte Berthold Auerbach schon 1846 in seinem Buch *Schrift und Volk*:

> Man kennt die schmutzigen Fuselwirtschaften, die sich von Frankreich aus auf unser Theater übersiedeln und da einbürgern; Volkstheater. Da ist nicht einmal mehr ein Humor, der mit der Widrigkeit versöhnt.[45]

Auch an Dickens' und Flauberts Romanen wird in Deutschland kritisiert, sie zeigten einen «Mangel an moralischer Perspektive»[46]. Von Zola heisst es, er vergesse, dass es «neben der Verkommenheit und Liederlichkeit auch berufstreue Arbeit, opferfreudige Liebe und Seelenadel» gebe[47]. Fontane tadelt an Turgenjew, das so «unverklärt» widergespiegelte Leben habe bei ihm «einen Grinsezug»[48]; Realismus in der Kunst meine nicht «das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten»[49]. Und Friedrich Spielhagen meint ganz global 1898, die Werke der gegenwärtig erfolgreichen französischen, russischen

---

[44] Julian Schmidt: Rezension der «Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen» von Leo Cholevius. In: Grenzboten 1856, II, zit. nach Roy C. Cowen: Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche. München 1985, S. 35.

[45] Berthold Auerbach: Schriften, S. 238f, zit. nach Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, a.a.O. (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 403.

[46] Emil Homberger: [Gustave Flaubert]. In: Der realistische Roman. Allgemeine Zeitung 18., 19., 20. März 1870, zit. nach: Theorie des bürgerlichen Realismus, a.a.O (wie Anm. 43), S. 201.

[47] Moritz Carrière: [Der französische Roman] (1859). In: Die Kunst im Zusammenhang der Naturentwicklung und die Ideale der Menschheit, Bd. 5 zit. nach: Theorie des bürgerlichen Realismus, a.a.O (wie Anm. 43), S. 206.

[48] Theodor Fontane: Brief an E. Fontane vom 24./25. Juni und 9. Juli 1881. In ders.: Schriften. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin 1960, S. 354f.

[49] Theodor Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Deutsche Annalen zur Kenntnis der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit, Bd. 1, 1853, zit. nach: Theorie des bürgerlichen Realismus, a.a.O (wie Anm. 43), S. 145. Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. v. W. Keitel u. H. Nürnberger, Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen, Bd. 1, München 1969, S. 240.

und skandinavischen Autoren seien nur «documents humains», jedoch «keine Kunstgebilde»[50].

Wie nahe solche Urteile bis nach der Jahrhundertwende der deutschen Nestroy-Kritik verwandt waren, könnten viele Zeugnisse zeigen. Ich zitiere nur noch deren zwei. Jacob Zeitler meinte 1907:

> Nestroy war kein Dichter. Weder die Liebe noch die Natur, die Hauptgrundlagen von Raimunds Poesie, riefen in dem kalten Verstandesmenschen tiefgreifende Wirkungen hervor.[51]

Und noch 1912, im Jahr des Erscheinens des grossen Nestroy-Plädoyers von Karl Kraus, erklärte Wilhelm Kosch, Nestroy sei «unkünstlerisch schonungslos»[52].

III

Das sollte genügen. Wir kommen zum dritten Teil und nähern uns dem Ende. Die Gründe, warum die «Nordlichter» Raimund lobten und Nestroy ablehnten, scheinen klarer geworden. Wenn es das Bestreben des poetischen Realismus war, einen Sinnzusammenhang innerhalb der dargestellten Wirklichkeit zu gestalten, was Raimunds noch vom Gedanken der Theodizee bestimmtem Ideal entsprach, so war es vielmehr das Bestreben Nestroys, die Zufälligkeit, das absurd Kontingente, nur Dumme oder nur Profitorientierte der Handlungen seiner Figuren blosszustellen. Wo die poetischen Realisten abrundeten und Totalität in der Gegenwart oder doch für die Zukunft ahnen liessen, produzierte er so erzwungene Happy Ends, dass jedermann sehen konnte, das sei «nur Theater». Ihr Vertrauen in naturgemässe Verhältnisse in Ehe, Familie, Arbeitswelt und Staat teilte er nicht. Er warf auf sie einen mehr als nur skeptischen Blick. Das hat erschreckt. Im Gegensatz zu Rommel würde ich meinen, die deutsche Nestroy-Kritik sei weniger aus einer «Perspektive der Herablassung» erfolgt als vielmehr aus einer Perspektive der Angst. Diese Angst aber betraf ihr eigenes Weltbild und ihre eigene Poetik[53]. In Wien demonstrierte ein

---

[50] Friedrich Spielhagen: Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig: Staackmann 1898, S. 89.

[51] Jacob Zeitler: Die Grundlagen von Johann Nestroys literarische Eigenart und Weltanschauung. In: Die Kultur 8 (1907), Heft 4, S. 444.

[52] Wilhelm Kosch. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 26 (1912), S. 22.

[53] Vgl. dazu die interessante Realismus-Studie von Hermann Korte mit Analysen zu Otto Ludwig, Theodor Fontane und Theodor Storm, welche feststellt, «dass bei der Geburtsstunde des Realismus nicht die befreiende Inbesitznahme, die überlegene Inventa-

schonungsloser Satiriker, beide seien nicht haltbar. Deswegen greift es zu kurz, nur von Fehlurteilen zu sprechen. Es war wohl eher so, dass man im noch idealistisch oder schon wieder klassisch orientierten deutschen Bildungsbürgertum auf ein so illusionsloses Welt-, Geschichts- und Gesellschaftsbild nicht vorbereitet und deshalb noch gar nicht in der Lage war, Nestroys Genialität wahrzunehmen[54]. Seine Stunde – in der Literaturwissenschaft und im kulturellen Bewusstsein – kam wesentlich später.

Es gibt allerdings auch gattungsspezifische Gründe für die Enttäuschung von Nestroys Kritikern. Nur scheinen sie mir etwas weniger wichtig. Seit Hegel und Solger befand sich das Drama in der deutschen Ästhetik an oberster Stelle[55]. Die Komödie aber gehörte zum Drama, und die Volkstheater spielten Komödien. So waren auf Grund von Theorievorgaben die Erwartungen der bildungsbürgerlichen Wienbesucher vermutlich falsch und ihr Ärger entsprechend, wenn sie Nestroys satirischen Possen, Adaptationen aus dem Vaudeville, Potpourris und sarkastischen Parodien begegneten[56]. Dennoch bleibt ihre Reaktion schwerverständlich. Hatte doch Hegel Aristophanes als Muster gesellschaftlich und politisch motivierter Komik in einer freien Polis gerühmt. Warum war es nur einem

---

risierung der Wirklichkeit Pate standen, sondern die eher angstvolle, schwankende und abwehrende Nomenklatur dessen, was als Realität zugelassen oder als «Gemeinheit», «Karikatur» und «Frivolität» ausgeschieden werden soll». In: H. K.: Ordnung und Tabu. Studien zum poetischen Realismus. Bonn 1989, S. 14f. Und Horst Thomé stellte 1993 fest: «Um 1850 erlischt in den außermedizinischen Diskursen das Interesse am Pathologischen. Der romantische Dialog zwischen Medizin und Philosophie bricht plötzlich ab». In: H. Th.: Autonomes Ich und «Inneres Ausland». Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914). Tübingen 1993, S. 21.

[54] Auch die 2001 erschienene Arbeit von Michael Perraudin spricht von N's «fundamentalem Antiidealismus». In: M. P.: Das Klischee. Johann Nestroy und die Wiener Revolution von 1848. In: Bewegung im Reich der Immobilität, a.a.O., (wie Anm. 4), S. 400.

[55] Helmut Schanze: Die Anschauung vom hohen Rang des Dramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine tatsächliche «Schwäche» (1971). In: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen. Hrsg. von Klaus-Detlef Müller. Königstein 1981, S. 229-237.

[56] Wie es mit nördlichen Reaktionen stand, wenn Nestroy wie in *Der Treulose, Das Haus der Temperamente, Gegen Torheit gibt's kein Mittel* oder *Der Unbedeutende* moralisierte und sich so dem «Lebensbild» annäherte, konnte ich noch nicht herausfinden. – Zum «Lebensbild» und seinem erfolgreichen Vertreter Friedrich Kaiser vgl. Jeanne Benay: Friedrich Kaiser. Gesamtprimärbibliographie seiner dramatischen Produktion zwischen 1835-1874 (Nachlaß 1875). Bern u.a. 1991.

Einzigen, soviel ich sehe, nämlich Gottfried Keller 1850 in Berlin möglich, den aristophanischen Geist in Nestroys Stücken zu erkennen?[57]

Als weiterer Grund der Verkennung ist von Edgar Yates sicher zu Recht angeführt worden, dass die nach Wien reisenden deutschen Akademiker, Redakteure und Kritiker – vielleicht mit Ausnahme von Glaßbrenner – keine Ahnung hatten, wie nahe ein Geschäftstheater am Puls seines Publikums bleiben musste, wollte es dessen Gunst nicht verlieren[58].

Kombinierbar scheint mir, was Ernst Joachim May 1975 über mögliche Gründe der Ablehnung Nestroys schrieb und was die neuere, vorwiegend ideologiekritische Realismusforschung den poetischen Realisten vorwirft – allerdings indem sie ihr Textkorpus meist auf Ludwig, Vischer, Schmidt, Freytag und Auerbach einschränkt[59]. May meint, eine Ursache der Nestroyfeindschaft sei gewesen, dass dieser «unerfreuliche Klassenverhältnisse» zur Sprache brachte, was soziale Unruhe stiftete[60]. Damit korrespondiert die Ansicht, die genannten Autoren hätten die Illusion eines einheitlichen

---

[57] Johann Gustav Droysen machte im Zusammenhang mit seiner Aristophanes-Übersetzung 1835/38 die pessimistische Bemerkung, die politischen Verhältnisse müssten genügend verkommen sein, um wieder einem Aristophanes Stoff zu gewähren. Politisch hoffnungsvoller hat Keller am 4. März 1851 an Hettner geschrieben, der Stoff für Komödien werde dann wieder entstehen, wenn die Völker frei und wieder «wahre Staatsmänner» und «edle Philosophen» vorhanden seien, die «großartige Dummheiten» begingen. In: G. K.: Brief an Hermann Hettner. In: Gesammelte Briefe, a.a.O. (wie Anm. 32), Bd. 3/2, S. 355.

[58] W. Edgar Yates hat eine Zeitungsnotiz von damals herangezogen, die das auf den Punkt brachte: Max Schmidt schrieb am 13. März 1839 im Österreichischen Morgenblatt: «Die Leistungen eines Vorstadttheaters müssen unbedingt dem Zeitgeiste, der Mode und dem eben herrschenden Geschmacke des Publikums huldigen». Vgl. W. E. Y.: Nestroy und die Rezensenten. In: Nestroyana 7 (1987), Heft 1/2, S. 30.

[59] Eine Abwertung wird so erleichtert; sie wird schwieriger, wenn man Keller und Fontane einbezieht, denen zum Beispiel Helmut Kreuzer immerhin zubilligt – obwohl er sich für den von Fritz Martini favorisierten Terminus «bürgerlicher Realismus» entscheidet -, dass es diesen beiden mit der Verklärungsforderung keineswegs um ein «unredliches Verschleiern» ging. Vgl. H. K.: Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus. In: Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik. Hers. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Stuttgart u.a. 1975, S. 49. Zur älteren Forschungsdiskussion vgl. das Nachwort in der 3. Auflage von Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. Stuttgart 1974, S. 909-969.

[60] Erich Joachim May: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin 1975, zit. nach Jürgen Hein: Wiener Volkstheater, Lokalposse, Genrebild: Nestroy und Glaßbrenner. In: Josef Jansen u.a.: Einführung in die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 1: Restaurationszeit (1815-1848). Opladen 1982, S. 219.

Volkslebens noch zu einer Zeit weitergepflegt, als mit der Industrialisierung die verschiedenen Schichten – wie eben von Nestroy dargestellt – sich weit voneinander entfernten, indem schon 1840 einer pauperisierten Unterschicht die Klasse der neureichen Unternehmer und Spekulanten gegenüberstand. Es mag durchaus sein, dass die deutschen Wienbesucher die Darstellung solcher Zustände gerade deshalb ablehnten, weil sie deren Herannahen fürchteten.

Am nächsten steht meinem eigenen Befund vermutlich eine Aussage Rio Preisners, dessen Reduktion von Nestroys Werk auf «tragische Possen» ich allerdings nicht akzeptiere. Preisner wies schon 1968 auf die grundlegende weltanschauliche Differenz zwischen dem Denken der deutschen Vormärz-Besucher und Nestroys hin: Sie bauten mit Hegel auf den Progress des Geistes in Freiheit; er unterlief jeden Fortschrittsoptimismus mit seiner grotesken und entlarvenden Komik. Preisner sah in Nestroys Sprachspielen geradezu «eine Art antihegelianische List», indem er die Bedeutung eines Satzes wie «Der Fortschrittsglaube ist ein Produkt der Unverbesserlichkeit seiner Bekenner» hervorhob[61].

[61] Rio Preisner: Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse. München 1968. Vielleicht ist es angebracht, hier an den Gegensatz zwischen Heinrich Heine und den jungdeutschen Fortschrittsmännern zu erinnern; er dürfte ähnliche Motive gehabt haben. Auch Heines ironische-skeptische Muse behagte den auf direkte gesellschaftliche Wirkung setzenden Vormärzlern nicht, und er vermisste seinerseits bei ihnen Witz und Kunstverstand. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit, a.a.O. (wie Anm. 5) hat im 3. Band gründlichere Vergleiche zwischen Nestroy und Heine gefordert (S. 257f.), und Peter Haida hat darauf mit einer Studie reagiert: P. H.: Nestroy und Heine. In: Nestroyana 7 (1987), Heft 1/2, S. 15-27; er lokalisiert die Verwandtschaft der beiden Zeitgenossen in deren «antiideologischem Ansatz», ebd. S. 26.

Alberto Destro
(Bologna)

Il cronista sulla scena. Nestroy tra cronaca e storia

Parlando di Nestroy occorre liberarsi dall'immagine di ascendenze classiche dello scrittore che scrive esclusivamente per sé e tenendo conto solo dei motivi per così dire interni della sua personale ispirazione. Già apparirebbe problematico predicare in toto un simile atteggiamento per un Goethe. Certamente esso risulterebbe addirittura caricaturale per un Nestroy, come del resto la edizione storico-critica appena giunta a compimento documenta ad ogni suo passo[1]. Nestroy è uomo di teatro nel senso più pieno della parola, e cioè è in primo luogo uomo della prassi teatrale, e il teatro non è soltanto, come i critici letterari tendono spesso a considerare, i suoi testi. Il teatro è fatto anche di fisicità, interazione di suoni, luci, parole, musica, movimento ecc., e anche beninteso di testi, ma testi recitati, cosa assai diversa dalla lettura e più che mai dalla moderna lettura silenziosa, e quindi testi che hanno un riscontro immediato nel pubblico presente in sala. La messa in scena, pertanto, richiede la collaborazione di numerose persone, che sono in primo luogo gli attori, ma anche, almeno a partire dall'inizio del Novecento, il regista (che tende a fare dell'insieme degli attori una sorta di metapersona, una persona collettiva, un insieme unitario retto dalla sua volontà), e poi lo scenografo, il musicista, il balletto, fino al costumista, al suggeritore e al macchinista. Il teatro è, nella sua realizzazione scenica, opera eminentemente collettiva che in quanto tale deve far conto delle condizioni dettate dalle norme del vivere associato (si pensi ai condizionamenti economici, alla stratificazione sociale degli spettatori, alle regole della censura, alle possibilità materiali della tecnica teatrale, alle caratteristiche di quel particolare palcoscenico ecc. ecc.). Dire allora di un autore che è uomo di teatro, come dobbiamo affermare

[1] Cfr. HKA. I rinvii avverranno con cifra romana al volume e araba alla pagina.

di Nestroy, significa dire che è un autore che si muove entro questo spazio e che sa utilizzare le possibilità che questo spazio gli offre, ma anche che subisce i condizionamenti (positivi o negativi che essi siano) che ugualmente derivano dal carattere collettivo dell'impresa teatrale. Insomma, Nestroy non può essere ridotto ai suoi testi. O meglio: dato che noi possediamo poco più che i testi (le possibilità tecniche di riproduzione dello spettacolo erano all'epoca del tutto rudimentali e si riducevano a parte qualche fotografia di studio e non di scena a dei disegni, più o meno decorosamente riprodotti a stampa, mentre la cronaca scritta e la critica contemporanea ci offrono spesso indicazioni generiche e convenzionali e quindi di scarsa utilità), noi dobbiamo far capo ai testi, ma cercando di intenderli alla luce delle condizioni di concreta reappresentabilità e di concreta rappresentazione per le quali furono scritti. Leggere le «farse con canto» di Nestroy allo stesso modo dell'*Ifigenia* goethiana sarebbe più che una forzatura, una vera e propria sciocchezza.

Dell'insieme di problemi che ho voluto ricordare toccherò qui, e necessariamente in misura quanto mai ridotta, solo un aspetto. Il teatro come istituzione collettiva e sia pure culminante spesso in una vetta direzionale data dalla simbiosi oggi di autore/regista, talora di autore/attore, un tempo anche di autore/capocomico, in cui le due persone pur con tutti i possibili conflitti devono alla fine raggiungere una collaborazione per dar vita allo spettacolo, ha una premessa di enorme importanza. La creazione collettiva del teatro si rivolge ad un destinatario parimenti collettivo, che è il pubblico, il concreto pubblico fisicamente presente in sala in primissimo luogo, e poi più in generale il pubblico di tutte le altre rappresentazioni, di cui si fa più o meno legittimo portavoce la critica. Ora, è ben vero che tutta la moderna estetica della ricezione ha spinto in primo piano il ruolo del destinatario nella concreta vita di qualsiasi opera d'arte (l'arte vive davvero solo nel momento della sua fruizione, non nella sua permamenza come inchiostro sulla carta o strati di colore sulla tela), ma questo vale in specialissimo luogo proprio per il teatro, che si confronta direttamente, corporalmente direi con le reazioni degli spettatori, alle quali esso a sua volta più o meno apertamente reagisce (ad esempio tenendone dovutamente conto ai fini del successo di cassetta, quindi per il condizionamento economico: un insuccesso marcato mette in forse tutta l'impresa). Tutto questo è particolarmente vero, poi, di certe forme di teatro o di certe tradizioni teatrali.

Lo è in massimo grado per la tradizione del teatro popolare viennese nella quale si inscrive certamente Nestroy (se come suo culmine o suo li-

quidatore o tutti e due è vecchia questione, che qui non voglio affrontare)[2]. Il teatro popolare viennese non è un teatro d'arte come intendeva essere il teatro granducale di Weimar diretto da Goethe, è un teatro commerciale, come lo è, per ricordare un esempio odierno, la quasi totalità della *fiction* televisiva. Chiaramente all'interno della categoria di produzione commerciale si danno poi infinite sfumature di collocazione, dalla più prossima al polo della grande arte, come è certamente quella di Nestroy, alla più prossima a quello dell'intrattenimento televisivo più banale com'è quella di *Dinasty* o di *Incantesimo*. Lo strumento essenziale di rapporto e quasi verrebbe da dire di complicità con il pubblico è dato per il teatro popolare di Vienna dalla comicità. Si tratta di un teatro marcatamente comico. La definizione d'epoca di «Lachtheater» ripresa e ripetuta forse fin troppo dal massimo studioso del passato di questo teatro, Otto Rommel, ne tocca, pur nel suo carattere prossimo allo stereotipo, un carattere determinante[3].

Ma un legame tanto stretto con il pubblico non può non avere conseguenze di grande portata anche sui testi (oltre che, non lo si dimentichi mai, sulla loro realizzazione scenica). Il pubblico reagisce a quanto è presente al suo orizzonte culturale, e cioè intellettuale ed emotivo. Il riferimento remoto, erudito o comunque da cogliersi mediante il ricorso alla memoria culturale stratificata, è pienamente legittimo nel testo destinato alla lettura, che può permettersi i tempi del ricordare meditato o addirittua il ricorso al confronto fisico con altri testi. La lettura può venire interrotta, vuoi per richiamare alla memoria altre letture, vuoi addirittura per aprire un altro libro e esplicitare tracce di quella intertestualità che, come oggi ben sappiamo, è costitutiva di qualsiasi opera letteraria. Lo spettatore a teatro invece deve poter attingere per così dire a depositi mnemonici molto più prossimi (non necessariamente prossimi cronologicamente: Omero è vecchio di 3000 anni, ma citare l'*Odissea* non richiede mediazioni per un pubblico anche di mediocre cultura letteraria). Questa troppo lunga introduzione di carattere generale, allora, sfocia nella constatazione che non dovrà meravigliare se Nestroy, il teatrante Nestroy (togliendo ogni

[2] Su Nestroy e la tradizione del teatro popolare viennese, cfr. il primo capitolo del mio volume: Alberto Destro: L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy. Napoli 1972, p. 9-88.

[3] Cfr. la summa del lavoro di un'intera vita di studioso nel volume Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952.

senso deteriore a questa parola) fa ricorso a materiali tratti dal presente: se cioè il suo discorso al pubblico passa attraverso un confronto con la realtà del presente. È facile osservare, infatti, che tutte le farse di Nestroy sono ambientate nel presente. Perfino i pochissimi esempi giovanili apparentemente di ambientazione medievale (come *Die Zauberreise in die Ritterzeit*) sono in realtà attualissimi nella loro satira del gusto medievaleggiante dei drammi trivialromantici contemporanei. Ma altrettanto essenziale è sottolineare – è l'altro punto che qui vorrei mettere in evidenza – che i riferimenti al presente nel teatro nestroyano compaiono sempre mediati attraverso materiali teatrali (situazioni, personaggi, costellazioni di personaggi, intrecci ecc.) attinti alla tradizione. Il presente appare filtrato attraverso il filtro universale della convenzione teatrale.

Il presente costituisce l'orizzonte degli spettatori e non sarà dunque arbitrario cercarne le tracce nei testi che Nestroy propone loro. Ma con una avvertenza. Il presente non significa necessariamente cronaca, ripondenza ai fatti del giorno. Questi, anzi, si cercheranno invano in forma diretta o esplicita in Nestroy, ben avvertito dall'esperienza personale e collettiva dell'impossibilità di passare la censura preventiva per allusioni troppo strette all'attualità. Laddove esse, malgrado tutto, ricorrano, sono sempre filtrate, depurate e ridotte ai loro aspetti generali, oppure sono di carattere letterario o ancor meglio teatrale. Titus Feuerfuchs può chiosare il rapido tramonto delle sue fortune con il rinvio al titolo del dramma di Grillparzer *König Ottokars Glück und Ende*, altri riferimenti all'attualità sono o molto cifrati o inesistenti. Il presente è allora senz'altro lo spazio di Nestroy, ma si tratta del presente dei grandi (oppure piccoli, non importa) fenomeni storici, delle tendenze in atto, dei movimenti sotterranei o palesi spesso quasi inavvertibili e forse inavvertiti a livello di consapevolezza riflessa da parte di molti spettatori, ma resi manifesti proprio dal sismografo della loro elaborazione teatrale, dalla rappresentazione o magari dalla loro deformazione satirica o caricaturale portata sulla scena: non dunque i singoli fatti, gli avvenimenti, le persone dell'attualità (che potevano comportare rischi insopportabili con la censura), ma certamente linee portanti del presente, quasi si direbbe una storiografia del presente fatta in diretta dalle tavole del palcoscenico. Accennerò a qualche esempio per rendere il discorso un po' meno astratto.

Ogni lettore e ogni spettatore dei testi nestroyani conosce molto bene il ruolo determinante che in essi ha il denaro. Il fenomeno della particolare attenzione al denaro e al suo potere nel gioco dei rapporti umani è ben

noto alla critica[4]. È stato anche osservato il carattere particolare che assume la disponibilità di denaro in Nestroy. Si tratta infatti sempre di denaro sonante, in contanti, e molto raramente o quasi mai di possesso di beni. Il ricco è colui che possiede somme di denaro, solo secondariamente colui che possiede beni economici. L'eccezione più frequente è il proprietario di case: ma si tratta del bene economico durevole di più immediata fruibilità quotidiana. Ciascuno deve avere una abitazione, che per la maggioranza della popolazione sarà data da un alloggio in affitto. E l'affitto significa una somma in contanti da corrispondere ogni mese. Si tratta dunque per il proprietario di un possesso che si traduce in un flusso costante e percettibile di denaro contante. Di più. Molto spesso, per non dire quasi sempre la somma in contante appare in forma non di banconote e men che meno di titoli di credito, ma di monete metalliche. Il che almeno in parte certamente è un fatto teatrale, cioè di rappresentabilità. Una cassa di monete luccicanti fa un effetto scenico ben maggiore che un pacco di banconote cartacee: si pensi alla scena dal *Lumpazivagabundus* in cui Leim, enormemente arricchito dalla vincita alla lotteria, si presenta a casa Hobelmann con una cassa di monete, il che fa cambiare istantaneamente opinione al vecchio padrone sulla possibilità di concedere a Leim la mano della figlia Peppi, già rifiutata quando era uno spiantato apprendista. La conclusione della scena sarà di caricare sulla cassa piena di monete anche Peppi, e di uscire di scena con una significativa sommatoria di denaro e donna nella cifra del possesso, quale visualizzazione teatrale di una ideologia piccoloborghese-patriarcale di sicuro e primario effetto comico, ma al fondo quanto mai amara.

La insistenza nestroyana sulla potenza del denaro (che sostituisce a tutti gli effetti la forza ultraterrena di maghi e fate delle vecchie commedie magiche, gli *Zauberstücke*) è un esempio del massimo interesse di come egli faccia riferimento a fenomeni della sensibilità contemporanea. La prima metà del secolo è infatti caratterizzata da alcuni rivolgimenti di fondo della

[4] Cfr. A. Destro: L'intelligenza come struttura drammatica, cit. (nota 2), p. 91-97 e passim; Hugo Aust,: Sprachspiele des Geldes. Ein Nestroysches Thema im Lichte Wittgensteins. In: Wirkendes Wort 39 (1989), p. 357-371; Gerhard Scheit: Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard. Wien 1995, in particolare le p. 95-115 dedicate a Nestroy. In generale sul problema del denaro nella letteratura cfr. Jochen Hörisch: Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes. Frankfurt a.M. 1998.

società austriaca, rivolgimenti lenti e non rotture rivoluzionarie, ma nondimeno rivolgimenti sostanziali. In particolare si completa (ma verrà a compimento solo nel 1848) la liberazione dei contadini dai servaggi medievali (la libertà di movimento era iniziata con le riforme teresiano-giuseppine, nel corso del nuovo secolo essa si completerà e si affiancherà alla progressiva liberazione dalle *corvè*). La prima industrializzazione comporta fenomeni di inurbamento selvaggio di masse di ex-contadini. Insomma si assiste a una mobilizzazione della società in cui la vecchia strutturazione per "stati" cede progressivamente (e in Austria a dire il vero più lentamente che altrove) a una nuova atomizzazione individualistica, nella quale ciascuno che ne abbia le forze può tentare di modificare al meglio la sua collocazione sociale. Nestroy guarda a tutto questo con occhio conservatore, incapace di cogliere la profonda necessità di questa evoluzione storica, ma attentissimo alla sua fenomenologia e alla sua tipologia[5]. In questa generale, inedita mobilità del corpo sociale assume un rilievo eccezionale proprio il denaro, la vera forza motrice di quanto sta cambiando i rapporti tra gli uomini, l'asse intorno a cui ruota ogni movimento sociale. Ora, è facile osservare come di denaro nella commedia si sia sempre parlato. Tesori, eredità, donazioni, mance, corruzioni in moneta sonante conoscono nella storia del teatro una casistica infinita. Ma nuova è l'universalità e quasi l'esclusività che al movente economico riconosce Nestroy. L'instabilità sociale trova espressione nel ruolo totalmente determinante che assume la mediazione universale del denaro. La diagnosi di Nestroy appare del tutto legittima. La frequenza nei suoi testi degli speculatori, dei neoricchi, ma anche dei ricchi decaduti, dei falliti, degli avventurieri che si avvalgono di superficiali buone maniere per fingere un ruolo elevato loro non o non più spettante, tutto questo può trovare riscontro nella storia sociale dell'Austria di primo '800. Ma anche l'insistenza sulla concezione della fortuna economica come possesso di denaro contante e preferibilmente in monete metalliche può legittimamente venire vista come testimonianza di qualcosa di presente nella sensibilità contemporanea. Non si dimentichi, infatti, che l'Austria delle guerre antinapoleoniche aveva conosciuto la prima inflazione drammatica della storia moderna. La carta moneta emessa in grande quantità per finanziare le ripetute campagne contro Napoleone si era rivelata ad un certo punto non più rimborsabile, sì da giun-

[5] Cfr. Eva Reichmann: Konservative Inhalte in den Theaterstücke Johann Nestroys. Würzburg 1995.

gere ad una sorta di procedura fallimentare per le finanze statali, che nel 1811 avevano ridotto ad un quinto il valore reale, cioè la convertibilità, del valore nominale delle banconote. Solo vari anni dopo la conclusione del Congresso di Vienna la moneta austriaca riacquisterà una certa stabilità, o quanto meno un tasso di inflazione annua sopportabile e conciliabile con una attività economica normale[6]. Nella memoria della nazione rimase, tuttavia, il ricordo del dramma dell'inflazione, tanto più avvertito per la sua inedita novità e per il suo contrasto con la memoria storica del prestigio goduto invece nel secondo Settecento dal fiorino austriaco a partire dalle emissioni di Maria Teresa, prestigio che lo avevano portato al ruolo di moneta internazionale fin nel Medio Oriente e nel Nordafrica. Dietro la cassa di luccicanti monete d'oro di Leim si nascondono dunque contemporaneamente un *topos* teatrale universale, una intenzione di denuncia della reificazione "mercantilistica" dei rapporti umani nella modernità, una fiducia nella forma più tradizionale (ormai passatista, in realtà) della moneta, quella metallica, e una inconfessata perplessità se non proprio una aperta sfiducia nel nuovo mezzo di pagamento cartaceo. L'esempio appare particolarmente significativo, perché ci mostra un Nestroy che dà espressione a un fondamentale fenomeno del mondo contemporaneo, che è il mondo dei suoi spettatori, ma fa questo attraverso un materiale già largamente noto alla tradizione teatrale, il denaro sonante. L'avidità di denaro, tuttavia, tradizionalmente bollata dalle tavole del palcoscenico e pertanto accettata e riconosciuta dagli spettatori esperti di tutte le convenzioni teatrali, in realtà viene ad assumere il significato di denuncia della nuova legge che regola i rapporti tra gli uomini. Non si tratta più del vecchio vizio individuale, che può (forse) venire corretto, si tratta della norma fondamentale dei rapporti sociali. Che in quanto tale è universale e inalterabile.

I quarant'anni di attività artistica di Nestroy corrispondono in Austria all'epoca della prima industrializzazione. A parte i sommovimenti economici che egli riassume nel nuovo strapotere del denaro, il fenomeno dell'industrialismo non poteva mancare nel panorama della contemporaneità offerto dalle sue farse. A questo proposito si deve fare riferimento in par-

[6] Cfr. Erich Zöllner: Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1962², p. 342 e 375. Per i problemi sociali dell'epoca utilissime le indicazioni di Ernst Bruckmüller: Sozialgeschichte Österreichs. Wien, München 1985, passim. Ma singolarmente acuto anche il precoce, breve scritto di Ernst Violand: Die sociale Geschichte der Revolution in Österreich. Leipzig 1850.

ticolare a *Der Schützling* che già la critica dell'epoca riconobbe come portatore di una tematica di grande attualità citandolo tra l'altro ripetutamente come un esempio di affinità con il teatro di Eduard Bauernfeld, che proprio del dibattito su problemi di attualità aveva fatto uno dei suoi punti di forza[7]. Ora, l'esempio di *Der Schützling* è certamente eloquente quale campione dell'attenzione nestroyana per l'attualità, ma anche della singolare astrattezza o piuttosto pura teatralità della tesi sostenutavi. Il protagonista Gottlieb Herb, infatti, pretende di aver trovato il metodo per quadrare il cerchio del conflitto strutturalmente inerente all'industrialismo, quello cioè tra la ricerca del profitto da parte dell'imprenditore (profitto che normalmente si basa sullo sfruttamento del lavoro) e la difesa da parte dei lavoratori dei loro diritti vitali. In che consista questa soluzione tecnocratica ad un problema eminentemente politico o economico-sociale, naturalmente non viene detto, né lo poteva, perché essa non esisteva. Essa, anzi, assume un tono quasi favolistico, mitico, quasi di un vero miracolo dell'intelligenza che d'un colpo solo raddrizza le cose del mondo. Ma il grado di realtà di questa misteriosa trovata tecnocratica è pari alle altre soluzioni che spesso risolvono le difficoltà economiche dei protagonisti di queste farse, le vincite alle lotterie o le impreviste, ricchissime eredità, cioè è pari a zero. Si tratta di puro meccanismo teatrale, pura finzione che avvia una vicenda, nella quale poi, significativamente, essa ha scarso ruolo. Nessuno si ricorda più, nel séguito dell'azione, della geniale invenzione di Gottlieb Herb. Nestroy, in altre parole, avverte l'emergere nel presente del problema dell'industrialismo, ma non sa o non vuole trattarlo davvero. Forse Nestroy non possiede gli strumenti culturali per affrontare la sostanza di questo problema drammaticamente incombente nella cultura del momento. Più probabilmente esso, nella sua percezione, avrebbe fatto saltare troppi equilibri del suo mondo teatrale, troppe convenzioni indispensabili ad una ricezione presso il pubblico che affollava i suoi spettacoli attirato dalla certezza del divertimento anche di qualità, ma entro una cornice nota e familiare. Di fatto Nestroy nomina un problema attuale e cruciale, ma poi l'intreccio segue vie più tradizionali, e il protagonista è mosso non tanto dall'urgenza intellettuale di dar corso concreto alla sua invenzione, ma da una assai più tradizionale ricerca dell'affermazione personale, che non lo distingue affatto dalla galleria degli altri ritratti nestoyani.

---

[7] Cfr. W. Edgar Yates: Nestroy in 1847: Der Schützling and the Decline of Viennese Popular Theater. In: Modern Language Review 88 (1993), p. 110-125. Dello stesso studioso cfr. anche: Nestroy und Bauernfeld. In: Nestroyana 14 (1994), 1-2, p. 11-22.

Il motivo dell'industrialismo mi porta a citare un altro esempio. Una delle categorie sociali più rappresentate nel teatro nestroyano è quella dei "lavoratori" o degli "operai", gli «Arbeiter», una parola che va intesa di norma, cioè nella quasi totalità dei casi, come "artigiani". Là dove si parla di operai si intendono fabbri, falegnami, sarti, calzolai, spaccalegna e carbonai. Cioè titolari o dipendenti di un laboratorio artigiano o comunque di un'attività artigianale. Si tratta delle figure tradizionali del teatro popolare (non dimentichiamo che l'ultimo tipo fisso di questa tradizione, Staberl, era anche lui un artigiano, un ombrellaio). Nestroy, in altre parole, "lavora" con materiali già presenti nella tradizione teatrale, costruisce su convenzioni ben radicate nella coscienza del suo pubblico. Qualcuno è giunto ad affermare che le caratterizzazioni professionali di questi artigiani servono in realtà solo o prevalentemente come pretesti per i giochi di parole legati al vocabolario specifico dei vari mestieri[8]. Ora, se questa formulazione risulta forse eccessiva, ha invece ragione lo stesso critico, in linea di principio, a mettere in guardia contro troppo facili parallelismi tra la storia sociale documentabile del *Vormärz* austriaco e la ricorrenza di determinate figure sociali nel teatro nestroyano. «Nel primo caso si tratta di fatti sociologicamente constatabili, nel secondo del rispecchiamento di questi fatti nella coscienza del pubblico»[9]: sicuramente, come ho cercato di indicare per il caso del denaro, Nestroy opera di norma attraverso materiali figurativi e linguistici, situazioni e figure, trame e strutture drammaturgiche preesistenti nella tradizione. Troppo radicato era in lui il "mestiere" teatrale per distanziarsene con ricerche sperimentali troppo audaci. Al massimo egli si lasciò andare ad esperimenti tecnici che sviluppavano al massimo grado con prove di virtuosismo tecnico certe strutture sperimentate, come ad esempio la scena multipla gestita contemporaneamente (scena doppia in *Zu ebner Erde und erster Stock* e scena addirittura quadripartita in *Das Haus der Temperamente*). Si può quindi consentire allora che la presenza di "operai" quali preindustriali, tradizionali artigiani costituisce in lui semplicemente l'assunzione di qualcosa di ovvio, abbondantemente documentato nella tradizione e pertanto scarsamente significativo. Ma la cosa diventa significativa se constatiamo che nell'ultimo decennio di attività di Nestroy questi "operai"-artigiani tendono a scomparire dai suoi te-

[8] È la tesi sostenuta, con qualche radicalismo, in particolare da Michael Rogers: Handwerker und Fabrikarbeiter. Die Launen des Komikers. In: Nestroyana 10 (1990), p. 68-78.

[9] Ivi, p. 73.

sti, quanto meno nel novero dei ruoli di protagonisti. La cosa può avere una spiegazione ancora tutta interna alla sfera teatrale, quale conseguenza, cioè, del cambiamento del pubblico dei teatri periferici, che a causa dell'aumento del prezzo dei biglietti è sempre meno piccolo- e medioborghese e sempre più altoborghese, sì che figure precedentemente di almeno parziale identificazione come gli artigiani cominciano a risultare particolarmente lontane dal suo orizzonte. Ma oltre a ciò è difficile non pensare anche al parallelo fenomeno sociale della dissoluzione del mondo preindustriale di cui quegli "operai" erano espressione, in favore di una nuova struttura economico-sociale imperniata sulla fabbrica e sulla produzione meccanizzata in serie, rispetto alla quale Nestroy e il suo pubblico non sembrano avere gli strumenti teatrali per darle voce. L'artigiano è un lavoratore individuale, provvisto (almeno nella finzione teatrale) di una sua caratteristica che lo distingue e spesso lo contrappone ad altri mestieri. Con la consueta schiettezza Kniereim aveva osservato. «Io sono un calzolaio, cosa vuoi che m'importi di un falegname. Non offendere!». Il lavoratore della fabbrica è invece semplicemente una unità di personale, anonimo e intercambiabile. La massificazione del lavoro seriale elimina l'individualità, e ciò significa che lo rende irrappresentabile. Un grande della poesia del Novecento, Rainer Maria Rilke, polemizzerà nelle *Duineser Elegien* contro la nuova forza che muove il moderno mondo industriale, l'elettricità, proprio perché essa è priva di figura, non è percettibile ai sensi, e quindi si sottrae alla prova suprema della significatività umana costituita dalla elaborazione artistica[10]. La scomparsa dei vecchi "operai" artigianali non sostituiti dai nuovi operai della fabbrica mi sembra un ottimo *argumentum ex silentio* che conferma la aderenza di Nestroy alla realtà del presente, quanto meno nella forma della impossibilità di far fronte al compito di rappresentare la nuova realtà sociale con gli strumenti di una tradizione sostanzialente conservatrice come quella del teatro popolare. (Che il conservatorismo, cioè l'aderenza a una tradizione espressiva, non costituisca di per sé né un criterio di valore né di disvalore artistico, non ritengo abbia bisogno di venire discusso, come appare dimostrato al meglio proprio dal caso di Nestroy.)

[10] «Weite Speicher der Kraft schafft sich der Zeitgeist, gestaltlos / wie der spannende Drang, den er aus allem gewinnt». Die siebente Elegie, v. 55-56, nel ciclo Duineser Elegien, in: Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke. Frankfurt a.M. 1965, Vol. 1, p. 711.

Se gli esempi del denaro e della natura degli "operai" sono indicativi dell'attenzione portata da Nestroy alle tendenze di fondo dell'evoluzione del corpo sociale impersonato nel suo pubblico, non dovrà invece sorprendere la mancanza quasi assoluta, tranne che nei brevi mesi dell'esperienza rivoluzionaria del 1848, di ogni commento esplicito alla contemporanea situazione politica. Sarebbe stato impensabile, infatti, che l'attentissima censura avesse permesso allusioni politiche anche di tipo del tutto innocente sulle tavole del palcoscenico. Certi fenomeni non potevano neppure venire nominati, essi semplicemente non appartenenvano alla sfera del teatro. Se ciò valeva in particolare per la religione, i suoi rappresentanti, i suoi dogmi (neppure il diavolo poteva venire nominato direttamente, di solito lo si sostituiva con eufemismi), lo stesso si deve affermare per la casa regnante, l'aristocrazia, l'esercito, la giustizia o i concreti accadimenti della politica. La politica, il potere e i suoi rappresentanti non esistono affatto nell'orizzonte delle farse nestroyane. La scena finale di *Nur Ruhe* si doveva svolgere in un'aula di tribunale, la censura la spostò in un giardino: ma proprio questa farsa insieme a parecchie altre può venire citata come una riprova di una certa indiretta, cifrata politicità del teatro nestroyano, il quale non può permettersi riferimenti evidenti al vigente sistema politico («System» come rinvio generico a tutto l'insieme della struttura di potere è una parola tipica dell'epoca, che il nostro '68 ha ripreso, ma non inventato), ma proietta per analogia i tratti essenziali dell'autoritarismo ammantato di bonomia su un altro piano, quello dell'autorità della famiglia patriarcale. Il monarca non si può non dirò criticare, ma neppure nominare nel teatro comico. Ma il padre è un monarca in sedicesimo che assomma in sé i compiti di governo e di esercizio della giustizia e può quindi significare il titolare del potere supremo. In particolare ciò risulta evidente laddove vengano rappresentati grossi proprietari terrieri, di norma dotatisi, qualsisasi siano le loro concrete origini sociali, di tutte le prerogative della più tradizionale nobiltà agraria. Qualche volta il rimando alla realtà politica del "sistema" traspare improvvisamente: un Herr von Fett, già grossista di insaccati, e ora vivente di rendita in una suo «castello in forma di villa» («Villaschloß») apostrofa uno sgradito interlocutore socialmente inferiore direttamente come «odioser Untertan» (*Liebesgeschichten und Heiratssachen*, I, 16). Più spesso viene lasciato all'intelligenza dello spettatore avvertire il parallelismo tra i rapporti privato-familiari e la struttura del potere statale.

L'unico momento in cui Nestroy potrà affrontare apertamente temi politici si avrà durante il periodo nel 1848-49 in cui il governo rivoluziona-

rio abolì la censura. È il momento della velocissima stesura di *Freiheit in Krähwinkel* che tratta delle mene rivoluzionarie in una cittadina appartata, luogo teatralmente quintessenziale di ogni filisteismo, nel quale gli spettatori non potevano non percepire i numerosi rinvii a Vienna e a vari personaggi pubblici del vecchio *System*, tra cui niente meno che Metternich. Ora, la località di Krähwinkel non è una invenzione di Nestroy, ma fa parte del repertorio del teatro popolare viennese almeno da Adolf Bäuerle, negli anni dieci del secolo. Lo spostamento dell'azione rivoluzionaria a Krähwinkel costituisce quindi già di per sé una non irrilevante teatralizzazione di un evento traumatico della cronaca politica contemporanea. Ma la rivoluzione di Krähwinkel (per quanto si voglia guardare a Vienna come a una Krähwinkel in grande) non può naturalmente essere l'evento anche drammatico e sanguinoso che era stata nella capitale, e viene attuata con il mezzo più smaccatamente teatrale e remoto da qualsiasi credibilità reale, il travestimento, e addirittura il travestimento femminile-maschile. Sono infatti le ragazze di Krähwinkel che si travestono da studenti universitari (gli studenti sono sempre temute teste calde) e decidono con la loro semplice apparizione le sorti della rivoluzione. Io non voglio qui discutere il problema, che ricorre costantemente nella critica, della reale adesione di Nestroy (di questo Nestroy!) agli ideali rivoluzionari, quello che mi preme sottolineare è piuttosto un doppio aspetto, e cioè la trattazione, come oggi si direbbe, in diretta anche di eventi politici, una volta che le condizioni esterne, cioè l'abolizione della censura, lo permettano, ma anche la trattazione di un evento di drammatica attualità con strumenti di scoperta teatralità. Nestroy non esce dal mondo del teatro. Esiste il sospetto che non ne sia uscito neppure nei turni di guardia che assolse nella primavera del '48 in un inedito ruolo reale di milizia cittadina, per i quali, si mormora, forse ha usato fucili attinti al magazzino degli attrezzi di scena del Theater an der Wien in cui recitava. Che il generale atteggiamento rispetto alla rivoluzione di *Freiheit in Krähwinkel* che deriva da questo impiego di requisiti teatrali[11] per dare voce a un problema attualissimo (una sorta di improprio teatro nel teatro) sfoci in un fondamentale scetticismo, non dovrebbe far troppa meraviglia per chi conosca il generale disincanto e anzi l'aperto

[11] Cui si potrebbe ascrivere anche il ricorso ai cliché linguistici indagati da Michael Pirraudin: Das Klischee, Johann Nestroy und die Wiener Revolution von 1848. In: Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848-1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen. Hrsg. von Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher. Wien, Köln, Weimar 2000, p. 390-411.

pessimismo che caratterizza la visione nestroyana dell'uomo. Ma, ripeto, di questo non voglio qui occuparmi. Rimane il fatto che nell'unico momento in cui poté, egli rivolse la sua attenzione al tema più attuale offerto dalla cronaca, ma lo fece elaborandolo secondo le più scoperte convenzioni teatrali.

La tematica politica compare anche nei mesi posteriori alla esperienza rivoluzionaria, quando la reazione sta compiendo o ha compiuto le sue sanguinose vendette e la società sta tornando ad una quiete in cui i passati furori rivoluzionari della borghesia liberale scompaiono o si orientano verso altri sbocchi (come quello dell'economia). È il momento in cui anche Nestroy fa i conti con il recente passato, in particolare in una commedia dal titolo quanto mai apolitico, *Der alte Mann mit der jungen Frau*. Si tratta di uno dei "pezzi" nestroyani più frequentemente citati per chiarire il rassegnato, disilluso atteggiamento politico dell'ultima fase dell'autore. Ma sarà facile notare come in realtà la tematica politica della rivoluzione e delle sue conseguenze compaia con funzione portante ed esplicita soprattutto nel primo atto, in particolare nelle distaccate riflessioni del protagonista e poi sempre meno chiaramente, mentre assume rilievo via via crescente il motivo teatralmente consolidato dell'ineguale rapporto tra il marito avanti negli anni e la moglie giovane[12]: un motivo, si potrà osservare, che nella tradizione comica si è prestato alle più diverse varianti in tutta la scala delle dimensioni che indebitamente ma consolidatamente si definiscono del boccaccesco, e che qui, sia chiaro, manca del tutto. Piuttosto, nella duplicità di riferimento tematico di questo «Volksstück» o "commedia popolare", come l'autore – che non lo portò sulla scena – lo definisce differenziandolo dalla altrimenti normale definizione di "farsa con canto", il riferimento politico e quello privato e individuale della differenza d'età tra i coniugi, indicherei un elemento di forza e non certo di debolezza artistica. In entrambi i casi, nella rivoluzione interpretata come rivolgimento insensato e in cui ciascuno ha svolto un ruolo casuale, sì che casuale risultano poi anche la distribuzione di punizioni o di premi, come nella *mesalliance* data dalla differenza d'età, si esprime un tratto di disordine sociale, di irrazionalità, di contraddittorietà collettiva come individuale cui il pur inesausto ragionare del vecchio Kern tenta di far fronte. La commedia, che conferma a prezzo della non rappresentazione l'interesse per un tema

[12] Cfr. su questa problematica di quest'opera Hilde Weiss: Nestroys Darstellung privater und öffentlicher Beziehungen unter besonderer Berücksichtigung von "Der alte Mann mit der jungen Frau". Wien, Phil. Diss., 1988.

di ancor bruciante attualità come il confronto con la passata rivoluzione, e lo congiunge con uno spunto tradizionale del teatro comico ma cruciale anche per l'autore precocemente invecchiato, è quindi a mio parere molto più coerente e compatta di quanto una considerazione superficiale lasci apparire.

Un ultimo esempio della singolare contemporaneità nestroyana rispetto al suo tempo ci conduce all'interno della sfera teatrale come mondo a sé. Non è certo irrilevante che il vecchio Nestroy, il riconosciuto protagonista del teatro popolare (che tale, cioè popolare, nel cambiamento del pubblico da molti anni in realtà non era più) sia nei suoi anni estremi uno dei principali protagonisti della proposta al pubblico teatrale di un nuovo genere non più popolare ma sempre di consumo, l'operetta. In qualche misura qui si riassume quasi in modo simbolico il rapporto di Nestroy con la contemporaneità, che è sempre anche un rapporto con forme, strumenti e materiali teatrali. Nel suo confronto con l'operetta, in particolare di Offenbach, Nestroy (che in gioventù aveva esordito sulle scene come cantante) approda alla contemporaneità non più sociale o politica, ma alla contemporaneità teatrale, che è certamente anche veicolo di contenuti reali, e cioè culturali, sociali e politici, ma è in primo luogo novità di forme rappresentative. Il senso dell'attuale e del presente proprio del grande teatrante che interagisce con il suo pubblico si esplica al meglio nell'adozione di una forma teatrale nuova, che viene impiegata ad esempio per una vicenda adattissima a rappresentare un fenomeno delle cronache come il confronto tra la "civiltà" delle potenze colonizzatrici e i "selvaggi" oggetto delle loro cure politico-diplomatiche. Il risultato, nell'atto unico *Häuptling Abendwind oder das greuliche Festmahl* del 1862, è da annoverare tra i capolavori dell'autore, felicissima sintesi di spunti satirici e di leggerezza di rappresentazione, di divertimento linguistico e di gioco scenico con uno spazio essenziale alla musica[13]. Il passaggio di mano del vecchio maestro dalle farse con musica alla moderna operetta assume un valore simbolico che riassume la ininterrotta attenzione al presente e la se possibile ancora più continua attenzione alla teatralità che ha caratterizzato la sua vicenda creativa.

[13] Cfr. Mathias Spohr: Häuptling Abendwind. Nestroys Entgegnung auf das kulturelle Umfeld der Pariser Operette. In: Nestroyana 9 (1989), p. 17-21.

Reinhard Urbach
(Wien)

Nestroy – der Schauspieler
Herkunft, Merkmale und Wirkung seiner Rollengestaltung

Durch die Jahrtausende war die Schauspielkunst alles – nur nicht natürlich, das heißt: realistisch. Schon der erste aller Schauspieler erhob zwar den Anspruch, die Wirklichkeit nachzuahmen, aber er gab sie nicht wieder.

Zwischen Nachahmung und Wiedergabe vollzog sich ein geheimnisvoller Prozeß der Transformation vom Nachmachen ins Vormachen. Die dargestellten Menschen, Situationen, Schicksale, ihre Bewegungen, Haltungen, Handlungen, ihre Sprache, Geste, Mimik wurden in der Vorstellung stilisiert, markiert, pointiert, übertrieben, untertrieben, verzerrt, vergrößert, verdichtet. Das hatte einen Makel – es war künstlich. Das hatte einen Vorzug – es war Kunst.

Die Qualität des Spiels war abhängig von der Phantasie der Schauspieler und ihrer Könnerschaft in der Umsetzung verinnerlichter Beobachtungsvorgänge in die künstlerische Äußerung.

Das Spiel war nicht Selbstzweck. Immer war es abhängig von der Akzeptanz eines Publikums, das erhoben, begeistert, gerührt oder unterhalten, belustigt, erheitert, das belehrt oder belacht werden wollte, werden sollte. Auf der Bühne standen Götter und Helden, Satyrn und Faune, wie man sie sich vorstellte; und Typen aus allen Schichten des Volkes vom höchsten Herrn zum niedrigsten Knecht, wie man sie kannte und wiedererkannte – im Zerr- und Hohlspiegel des theatralischen Vorgangs.

Durch die Jahrhunderte war die europäische Komödie von Masken und Verstellungen geprägt. Ihre Darsteller waren Possenreißer und Clowns, Gaukler und Narren, komische Alte und durchtriebene Diener, aber auch liebreizende Töchter, wie man sie sich wünscht und widerborstige Söhne, wie man sie sich verbittet.

Erst im 18. Jahrhundert wurde das Interesse bei den Schauspielern wach, die des Wanderns müde waren, und dem Publikum, das den Menschen als Vernunftwesen auch auf dem Theater sehen wollte, den künstlerischen Transformationsprozeß vom Nachahmen zum Vormachen zu verkürzen und den Menschen auf der Bühne so zu zeigen, wie er wirklich ist.

Das Übernatürliche wurde von der Bühne verbannt, das Unnatürliche wurde verboten. Übrig blieb das Natürliche. Es wurde zum Fetisch, zum Maßstab, an dem sich alle Darstellung zu messen hatte.

Der Theatermacher Conrad Ekhof hält eine Rede: «Die Schauspielkunst ist: durch Kunst die Natur nachahmen, und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen, oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt erst geschehen»[1].

Vergebens rüttelten Goethe und Schiller mit ihrer Auffassung vom Deklamieren gebundener Rede, von klassisch chorischer Stilisierung an diesem neuen Dogma. Vergebens brachten die Romantiker ihr «ja – aber» ein (*Ja* zur Natur – *aber* sind die Träume nicht auch Natur, gehört das Wunderbare nicht auch zur Wirklichkeit?).

Der Realismus setzte sich durch und beherrschte für 150 Jahre die theatralische Ästhetik (heute noch rühmen gelegentlich Kritiker und die ihnen hörigen Zuschauer die angebliche Natürlichkeit eines Schauspielers, womöglich sogar eines Nestroy-Schauspielers). Natürlichkeit der Mimesis wurde zum höchsten Wert, zum anstrebenswerten Ziel des Theatermachens.

Ästhetisch bedeutete das: *Abbild*. Aber es gab Einschränkungen. Nicht alles sollte abgebildet werden, der *status quo* galt nicht als erhaltenswert. Das Falsche, Böse, Häßliche mußte überwunden werden zugunsten des Wahren, Guten und Schönen. Moralisch bedeutete das: Das Theater hat *Vorbild* zu sein.

Diese Einstellung zum Sinn und Zweck des Theaters war kein Wunsch einzelner wohlmeinender Aufklärer, keine Marotte einzelner mimetisch begabter Komödianten, die das Nachäffen veredeln wollten. Nein, es war ein Befehl. Von allerhöchster Stelle. Zuwiderhandeln wurde bestraft.

Die Vielfalt der Formen des Grotesken, Obszönen, Ungebärdigen, aber auch alles Spontane, Improvisierte, Extemporierte wurden gleichge-

[1] Zitiert nach Gerhart Ebert: Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Berlin 1991, S. 168f.

schaltet zum einheitlich braven und überprüften Schicklichen, Sittlichen, Gefälligen.

Kontrollinstanz des Theaters war nicht der an der Kasse merkbare Erfolg, oder die ästhetische Erkenntnis oder das Publikumsinteresse, sondern die politische Polizei.

Die Wiener Komödie spiegelt diesen historischen Verlauf wider: Vom aufsässigen und ungezügelten Hanswurst zum biederen, komisch unterwürfigen Kasperl, vom infantil tolpatschigen Thaddädl zum biederen Bürger, der zwar Anfechtungen unterliegt, aber besserungsfähig ist. Die Zensur wachte darüber.

Obwohl die Wiener Komödie einige im realistischen Theater verpönte Möglichkeiten bewahrt hatte – übernatürliche Geistererscheinungen, unnatürliche Tiermenschen wie Papageno, Parodien der Hochkultur, Travestien der Mythen – wurde auch an sie die Forderung wahrhaftiger Darstellung gestellt.

Erfüllt wurde sie von Ignaz Schuster, der immer gleich war, und von Ferdinand Raimund, der immer anders war; aber immer ein Charakter, der jeder Rolle eine eigene persönliche Färbung gab, die das Typische der Figur vergessen machte.

Dann kam Johann Nestroy.

Er begann 1823 als Sänger mit ernsthaften Baßrollen (Sarastro), wechselte in der österreichischen Provinz zum Sprechtheater, wurde immer häufiger in komischen Rollen eingesetzt, die bei seiner Übersiedlung nach Wien (1831) zum ausschließlichen Fach wurden.

Das wichtigste Merkmal seines Darstellungsstils: Er scherte sich nicht um die ästhetisch-moralischen Forderungen der Zensur und des Geschmacks. Er brachte das Groteskkomische in die Wiener Komödie zurück, das eben – mit Ferdinand Raimund – endgültig überwunden schien. Rückfälle wie sie Karl Carl in seinen Staberliaden zeigte, wurden als Trotzreaktionen gesehen, die zu vernachlässigen waren. Aber gerade Carl war es, der Nestroy nach Wien holte, einen Verbündeten im Verdrängen des Realistischen aus der Komödie, zurück zu den Wurzeln des Hanswurst, zu heftiger Persiflage und kräftiger Karikatur.

Otto Rommel faßt zusammen: «In Schusters Spiel hatten die Zuschauer sich behaglich bestätigt gefühlt, bei Raimund hatten sie gleichsam unter Tränen lächeln gelernt. Nestroy riss sie dagegen aus ihrer Selbstsicherheit auf und erschreckte sie»[2].

---

[2] Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Wien 1952, S. 959f.

Friedrich Schlögl erzählt die Anekdote, wie Nestroy die ihm aufgedrängte Rolle eines langweiligen, dümmlichen Soldaten durch schamlose Übertreibung zu einer versoffenen Militärkarikatur machte. Statt diese Rolle durch Outrage loszuwerden, wurde sie zu einer seiner erfolgreichsten Figuren: *Sansquartier* in *Zwölf Mädchen in Uniform*[3].

Otto Rommel hat diese Anekdote zurückweisen wollen mit dem gelehrten Hinweis auf ähnlich komische Rollen, die Nestroy schon vorher in Graz und Preßburg gespielt hatte. Doch ist die Anekdote als «Gründungsgeschichte»[4] für Nestroys Rückkehr zum traditionsreichen Verhöhnungs- und Verlachtheater brauchbar. Allerdings gab es eine entscheidende Veränderung, die Nestroys Stil von den grobianischen Schimpforgien des Stranitzky-Hanswurst und dem eulenspiegelartigen Wörtlichnehmen von Carls Staberl abhob: Nestroys schlaksige Verrenkungen wurden von philosophischen Reflexionen begleitet, von Wortspielen, Definitionen und Metaphern, wie man sie bisher auf dem Theater noch nie vernommen hatte. «Über die bisher gesehenen Komiker», erinnert sich Friedrich Kaiser, «hatte man lachen können, ohne zu denken, über Nestroys Witze musste man häufig erst nachdenken, um sie zu verstehen»[5].

Was Nestroy gesagt hat, wissen wir mit philologischer Zuverlässigkeit. *Wie* er es gesagt hat und *was* er dabei *getan* hat, um komische Wirkung zu erzeugen, können wir versuchen, zeitgenössischen Abbildungen, besser noch: späten Fotografien zu entnehmen. Das muss mit gebotener Vorsicht geschehen. 1861 hat der Wiener Fotograf Hermann Klee Aufnahmen von Nestroy und einigen seiner Rollen gemacht. Doch diese sind gestellt, vorbereitete Positionen – nicht Momentaufnahmen, charakteristische Posen zwar, aber nicht spontane Schnappschüsse.

Einige Beispiele[6]:

Knieriem

Er hebt den linken Zeigefinger, als ob er auf den kommenden Kometen hinweisen würde. Doch der Blick folgt ihm nicht. Verbissen – mit heruntergezogenem Mundwinkel und zusammengepressten Lippen – bleibt

[3] Friedrich Schlögl: Vom Wiener Volkstheater. Wien: Teschen 1884, S. 149f.

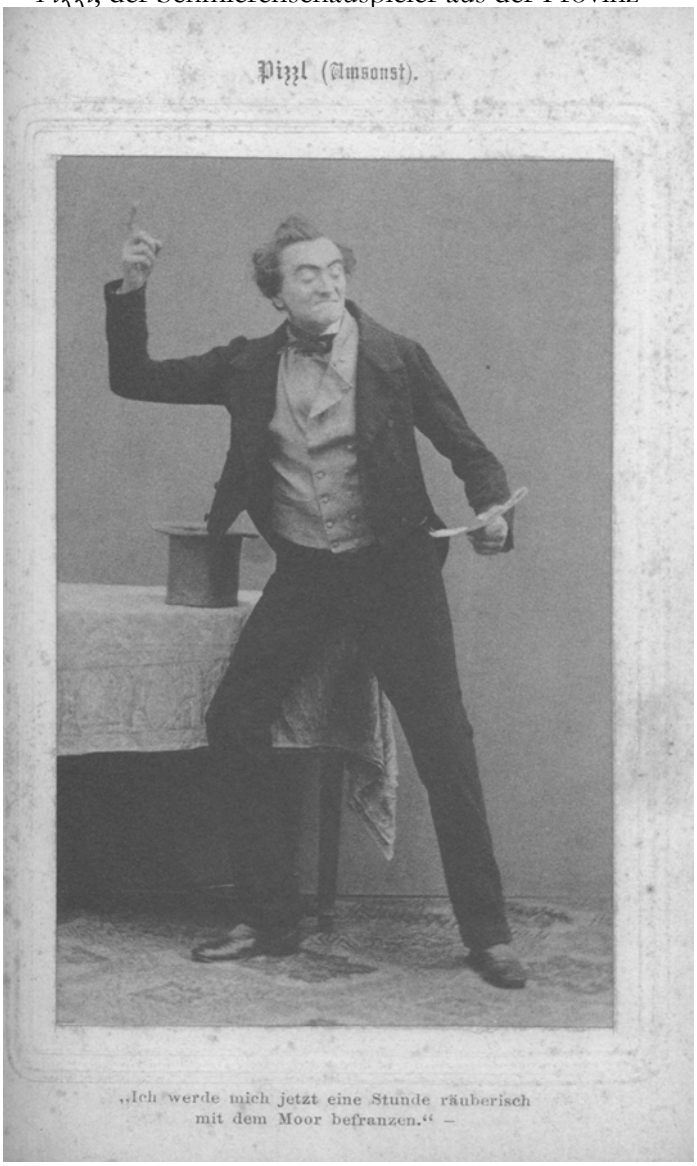
[4] Walter Schübler: Nestroy. Salzburg-Wien-Frankfurt 2001, S. 80.

[5] Friedrich Kaiser: Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Wien 1870, S. 26.

[6] Vgl. Reinhard Urbach: Geronnene Bewegung. In: Heinrich Schwarz: Nestroy im Bild. Wien, München 1977, S. 11-14. Einige Beobachtungen daraus werden hier wiederholt. Alle folgenden Abbildungen stammen aus dem Archiv Urbach.

er in der irdischen Geraden. Denn wenn das Unglück von oben kommt, nützt es nichts, die Augen zu erheben oder zu senken – das nächste Wirtshaus ist fern genug.

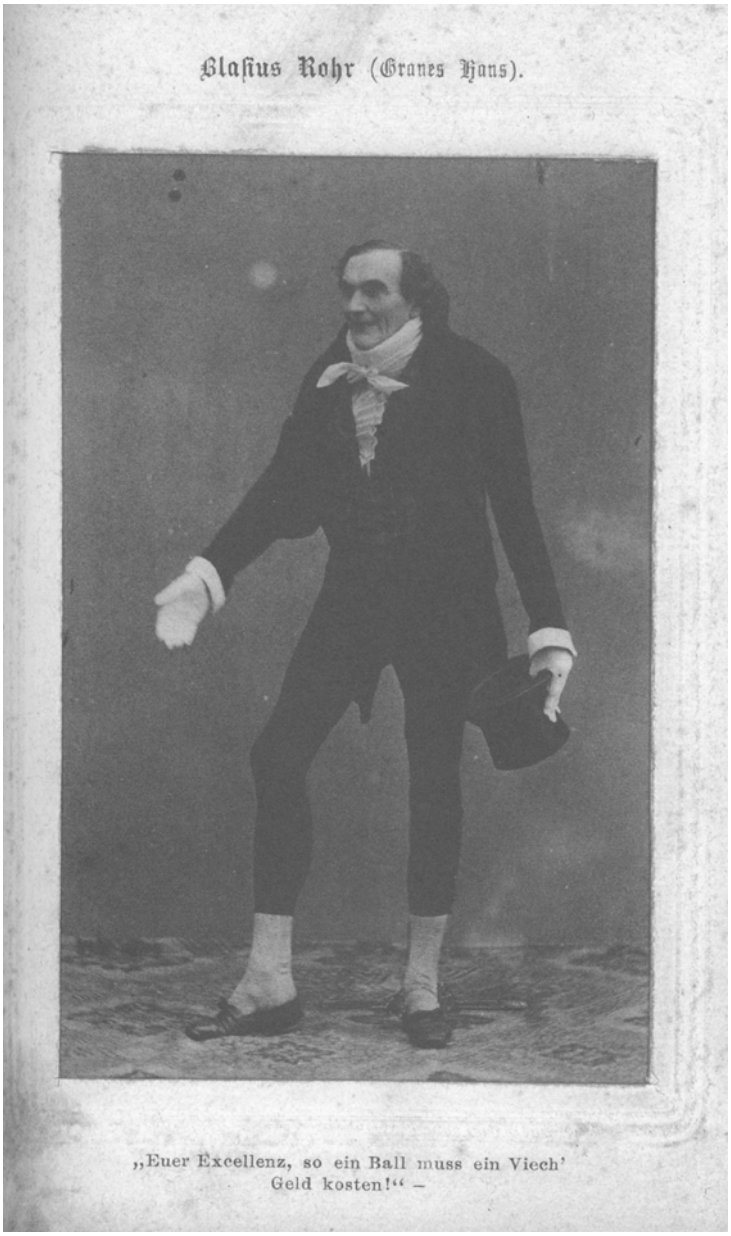
Pizzl, der Schmierenschauspieler aus der Provinz



Die gleiche Haltung. Mit Stand- und angewinkeltem Spielbein. Nur Kostüm und Frisur haben sich geändert. Der gleiche erhobene Zeigefinger (wenn auch der rechten Hand). Die gleiche Grimasse. Als ob er die Rolle des Knieriem lernte und in den Stellungen ausprobierte. Zwischen Knieriem und Franz Moor wäre kein Unterschied.

Eine andere Gegenüberstellung: Der Landgraf *Purzl* aus der *Tannhäuser*-Parodie und *Eustachius Specht*, ein Gaukler.

Beidemale eine ähnliche Situation: resignierte Einsicht. Beide stehen mit leicht angewinkelten, leeren Händen, mit stierem Blick vor ihrem merkwürdig vergeblichen Leben.



Auch bei *Blasius Rohr* aus *Glück, Missbrauch und Rückkehr* die gleiche Geste, wenn auch nur mit einer Hand, wenn auch in einer Gesprächssituation.

Das will sagen: Viel geben die Fotos nicht her.

Die Variationsbreite der Darstellungskunst Nestroys scheint sich im Wechsel der Kostüme und der Maske zu erschöpfen. Mehr als einen oberflächlichen Eindruck seiner Leibhaftigkeit bekommen wir nicht.

Man müsste bei der Ausschöpfung dieser theaterhistorischen Quelle resignieren. Sie ist zu seicht.

Auch der Versuch, über das Alter der dargestellten Rollen etwas mehr zu erfahren, scheitert. Zurück zu *Knieriem*: Wir, die wir gewohnt sind zu psychologisieren, sehen in einem heruntergekommenen Dreißigjährigen, der ein Leben ohne Zukunft versäuft, eine stärkere satirische Absicht, als wenn ein Sechzigjähriger, der ohnehin keine allzu große Lebenserwartung mehr hat, sich die geringe Spanne, die ihm noch zu leben bleibt, mit harten Getränken verkürzt. Nestroy, der die Rolle fast dreißig Jahre lang gespielt hat, sah das nicht so. Er hat die Jugendlichkeit 1833 nicht eigens betont. Es lag ihm nichts daran, dass sich das Rollenalter mit dem Alter des Schauspielers in etwa deckte – dass er am Anfang für den Knieriem zu jung oder am Ende seines Lebens zu alt gewesen wäre. Ein Blick auf seine Partner der Uraufführung macht das noch deutlicher. Beide – Karl Carl als Leim und Wenzel Scholz als Zwirn waren Jahrgang 1787, vierzehn Jahre älter als Nestroy, spielten ihre jugendlichen Rollen im Alter von 46 Jahren. – Es galt die Regel: Für die Darstellung einer Rolle bedarf es keiner physiologischen Begründung (schließlich können Männer auch Frauenrollen spielen, siehe *Eine Vorlesung bei der Hausmeisterin*). Es genügt die Behauptung.

Wie weiter?

Ich könnte hier mit meinem Vortrag aufhören, denn was wäre viel mehr beizubringen, als Kritiken, die Nestroy als Übertreiber und Sittenverderber verdammen; als Bestätigungen in zeitgenössischen Zeugnissen und Besänftigungen in Memoiren und Berichten Wohlmeinender. Ich könnte die Beschreibung anreichern durch die Analyse des von Karl Kraus wiederentdeckten schätzenswerten Kritikers Bernhard Gutt aus den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, der Nestroys Stil einem Entwicklungsprozeß unterworfen sehen wollte, in drei Phasen: vom *Grotesken* über das *Satirische* zum *Humoristischen*[7]. Durchaus in panegyrischer Absicht. Um Nestroy zu retten vor den Vorwürfen der Sittenrichter und jungdeutschen Ästhetiker, die Nestroy nach wie vor als Schmutzschleuder verdammten.

[7] Erneut abgedruckt in HKA: Stücke 21, S. 162-164.

Ein Beispiel dieses anhaltenden negativen Urteils möchte ich doch einfügen, weil es in einem paradoxen Kontext steht. Eines der wichtigsten Bücher für mein Thema ist 1788 erschienen. Auf dem Höhepunkt der theoretischen Grundlegung des realistischen Theaters, zu Beginn der Entwicklung der Weimarer Klassik schrieb Karl Friedrich Flögel die «Geschichte des Grotesk-Komischen» als abschließende historische Beschreibung und Aufarbeitung einer offensichtlich erledigten Theaterform.

Der Begriff hielt sich, sank ins Vokabel-Reservoir der Tageskritik ab und geisterte folglich in den Berichten über Nestroys Aufführungen als Bekräftigung eines abzulehnenden Zustands herum. Aber wir gehen davon aus, daß Nestroy umgekehrt diesen Begriff als genaue Beschreibung seiner Absicht verstand.

Grotesk-komisch, das wollte er sein. Im Zuge des Historismus, der in der Nachfolge Hegels keine ästhetische Theorie unaufgearbeitet ließ, kam es zu einer Wiederentdeckung Flögels. Nicht etwa, um das Grotesk-Komische zu rehabilitieren, sondern im Gegenteil, um zeitgenössische Verirrungen mit Hilfe des Flögelschen Instrumentariums zu verunglimpfen. So auch Nestroy.

1862 – noch vor Nestroys Tod – erschien Flögels Geschichte «neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling» in Leipzig. Über Nestroy heißt es da:

> Unter seinen Händen machte die Posse eine Schwenkung zur äußersten Gemeinheit, und es ist ein trauriges Zeichen, daß jede neue Posse von ihm für das Publikum ein Ereigniß war und eine Menge jüngerer Nachahmer sich fand, bemüht, dem Meister seinen schmutzigen Kranz zu entreißen. Was Nestroy aus der Posse gemacht hat, ist sie im Durchschnitt noch heute, und in die Entrüstung, welcher der Aesthetiker Vischer Ausdruck verliehen, können wir nur einstimmen. «Er verfügt», sagt er im zweiten Hefte der neuen Folge seiner "kritischen Gänge" von Nestroy, «über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritte zum sinnlichsten Genuß geberdet, in nackter Blöße vor's Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dies kothig gemeine Eh! und Oh! des Hohnes, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen diese stinkenden Witze, die zu errathen geben, daß das innerste Heiligtum der Menschheit einen Phallus verberge.» Leider haben gerade die verwerflichsten Nestroy'schen Stücke auch auf nord-

> deutschen Theaters die größte Anziehungskraft ausgeübt, weit mehr als Schiller und Goethe. Die Versunkenheit des Geschmacks und Entsittlichung können dem Wiener Publikum nicht allein zum Vorwurf gemacht werden.[8]

Was für ein unfreiwilliges Eingeständnis der Wirkung Nestroys im gesamten deutschen Sprachraum! Wie gesagt, noch zu seinen Lebzeiten.

Wir können solche Zeugnisse ablehnen oder für richtig halten. Belegen können wir sie nicht. Denn auch die vorgelegten Fotos enttäuschen durch ihre Stereotypie. Nestroys Spielweise und der Darstellungsfluss seiner Szenen lassen sich nur vermuten; und schon gar nicht lassen sich Wandlungen des Stils durch die Jahrzehnte belegen.

Das alte Dilemma greift, daß die Theatergeschichte auf dem trügerischen Boden des ungesicherten Weitersagens von Urteilen (Vorurteilen?) und Meinungen, Gerüchten und Beschimpfungen, Mißverständnissen und Verleumdungen schwankt und notgedrungen bruchstückhaft und unvollkommen bleiben muss. Zumindest, was den Darstellungsstil Nestroys betrifft.

Etwas sicherer können wir argumentieren, wenn wir die Rollengestaltung Nestroys in seinen Stücken betrachten.

Zwar muß man auch hier die Regieanweisungen vernachlässigen, denn sie gehen – ebenfalls wie die Fotos – über stereotype Hinweise («deutet Geld geben»[9]) nicht hinaus. Wie er aber die Rollen schrieb und wie er die Stücke von den Rollen her aufbaute und wie er damit das Publikum in die Hand bekam – darüber lassen sich Auskünfte geben. In diesem Sinn möchte ich im zweiten Teil meines Vortrags auf den *Zerrissenen* (1844) eingehen.

Wie baut Nestroy eine – seine! – Rolle auf?

Wie setzt er sich als Schauspieler in Szene?

In welchem Verhältnis steht er zur Figur, die er darstellt (nachdem er sie für sich geschrieben hat)?

Da Nestroy eine französische Vorlage für seinen *Zerrissenen* bearbeitet hat, das Vaudeville in zwei Akten *L'homme blasé*, ein Jahr zuvor in Paris erfolgreich uraufgeführt, könnten Veränderungen, die er in der Führung der Handlung und der Figuren, im Aufbau der Szenen vorgenommen hat, erste Aufschlüsse geben.

---

[8] S. 203.

[9] HKA: Stücke 21, S. 35.

Tatsächlich lässt sich feststellen, dass es Nestroy darum zu tun ist, die Dominanz seiner Rolle auszubauen, jegliche Konkurrenz auszuschalten.

1. Die Musik wird ganz auf Nestroy konzentriert, im Unterschied zum Vaudeville haben Gluthammer, Krautkopf, Kathi keine Lieder oder Duette. Es gibt keinen Chor.
2. Was sich in der Vorlage aus dem Dialog ergibt, konzentriert Nestroy auf seine Monologe. Die Bühne wird für den Auftritt des Protagonisten «leergefegt»[10].
3. Das lässt sich auch in der Handlungsführung beobachten. Im *Zerrissenen* stürzen beide, Lips und Gluthammer in den reißenden Fluss. Das nutzt Nestroy zu einem wirkungsvoll «durchnässten»[11] Wiederauftritt. In der Vorlage blieb er trocken, stürzt den Schlosser über das Geländer in die Tiefe und wird von Louise, der Kathi-Rolle der Vorlage, unbemerkt weggebracht.
4. Daraus ergibt sich im Folgenden eine führende Rolle dieser Louise. Kathi ist bei weitem nicht so aktiv.

Alle diese Veränderungen (die Beispiele ließen sich mehren) «lenken das Interesse des Publikums auf den Hauptcharakter»[12].

Die wichtigste Veränderung gegenüber der Vorlage ist der hohe Reflexionsgrad, der anspruchsvolle Reichtum der Wortspiele und -witze und der rasche Vortrag des Protagonisten. Nestroy fragt nicht beim Publikum nach, ob es mitkommt. Es soll nicht zum Verschnaufen kommen, keineswegs zum Nachdenken, und wenn es lacht, dann über seinem Niveau.

Die Kritiken vermerken das einhellig und keineswegs abfällig. Es wird deutlich, dass sich die Berichterstatter – stellvertretend für die Zuschauer – geschmeichelt fühlen, dass Nestroy sie für so intelligent hält, seinem Bonmot-Schwall folgen zu können.

«Witz folgt auf Witz, wie Schlag dem Blitz; man hat Mühe, bei einmaligem Anhören Alles aufzufassen, was hier in überschwenglicher Fülle geboten wird»[13].

Der «erste Act ist so überreich an schlagendem Witz, dass man versucht wird, die Schauspieler zu bitten, lange Pausen zu machen, um jedes Goldkorn der treffenden Einfälle gehörig zu würdigen und zu behalten»[14].

---

[10] Jürgen Hein, ebd., S. 139.
[11] Ebd., S. 55.
[12] Jürgen Hein, ebd., S. 138.
[13] Der Wanderer, ebd., S. 145.
[14] Theaterzeitung, ebd., S. 143.

Der Berichterstatter, der hier noch alle Schauspieler nennt, schränkt im Resümee auf den Hauptdarsteller ein: Dem ersten Akt gebührt der Vorzug, «weil hier *Nestroy* allein durch sein Meistertalent als Dichter hervortritt und *Nestroy* so recht alle seine Witzraketten und Schlaggedanken in höchster Üppigkeit losläßt»[15]. ... «namentlich hat er wieder den Dialog mit so pikanten Einfällen, Wortspielen und einmaligen Schilderungen moderner Zustände aufgeputzt, daß man vor Lachen nicht zu Athem kömmt»[16].

Die Leipziger *Illustrierte Zeitung* konstatiert «überschäumende Fülle kaustischen Wortwitzes»[17]. ... «wobei man vor Lachen fast außer Athem kömmt», bestätigen die *Sonntagsblätter*[18].

Das *Österreichische Morgenblatt* differenziert ein wenig: «Aus Nestrois Munde sprudelt ein La Plata von Witz, der freilich im Vergleiche zu dem im ersten Acte entworfenen Porträte des Lips im zweiten und dritten Acte manche Züge mit allzudicken Strichen verwischt»[19].

Es fällt auf, dass die zeitgenössische Theaterkritik nur vermeldet, *dass* Nestroy und nicht *welche* Witze er macht. Und: sie achtet nicht auf deren schauspielerische Umsetzung. Diese wird in ihrer Wirkung auf das Publikum nicht differenziert, sondern nur pauschal – ausschließlich positiv – beurteilt: «magnifique»[20]; «Nestrois Darstellung versteht sich von selbst»[21]. Woraus man schließen kann, dass das – wienerische! – Publikum nicht mehr bereit war, über der brutalen Balgerei im ersten, den burlesken Verstellungen im zweiten und der outrierten Gespensterfurcht im dritten Akt den Stab zu brechen. Es hatte sich an die zweifellos auch im *Zerrissenen* wirksame Groteskkomik gewöhnt, bzw. diese Art der Unterhaltung auch weniger gebildeten Zuschauerschichten zugestanden. Für jeden ist etwas dabei: «Wirkung auf alle Klassen des Publikums»[22] wird festgestellt.

Bei näherem Zusehen wird deutlich, dass Nestroy nicht *allen* Affen Zucker gegeben hat, dass er es sich und den Zuschauern nicht leicht gemacht hat, sondern im Gegenteil durch die komplexe Struktur seiner Dramaturgie auch nicht leicht machen wollte, sondern mit Verweigerung und Verwirrung eine komplizierte Wirkungsstrategie verfolgte.

---

[15] Ebd., S. 143.
[16] Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, ebd., S. 150.
[17] Ebd., S. 169.
[18] Ebd., S. 155.
[19] Ebd., S. 154.
[20] Ebd., S. 143.
[21] Ebd., S. 154.
[22] Ebd., S. 145.

Nestroy als Lips tritt in der fünften Szene erstmals auf und hält zunächst die Handlung an, die allerdings ohnedies schon zu diesem frühen Beginn fast zum Erliegen gekommen war.

Gluthammer hat seine Lebens- und Liebesgeschichte erzählt. Wären wir wirklich daran interessiert, dass er seine Mathilde wiederfindet und bemerkt, dass sie ihm nicht geraubt wurde, sondern entlaufen ist? Wir vermuten es, müssen wir es auch bestätigt bekommen?

Kathi muss nur noch ihre Schuld begleichen, bevor sie in den Dienst beim Pächter Krautkopf heimkehrt.

Was haben wir, die Zuschauer, noch zu erwarten, was wir nicht schon wüssten?

Wir haben erfahren, dass der Herr des «eleganten Gartenpavillons» ein reicher Erbe ist; dass er seine ständigen Gäste großzügig bewirtet; dass er sich beim Zechen nicht zurückhält, was seinen Trübsinn jedoch nicht aufhellt; dass er der wilden Natur schwärmerisch zugetan ist, weshalb er sich den Ausblick auf den reißenden Fluss bequemer gestalten lässt; dass er auch aushilft, wenn andere in Not sind, ohne auf der Rückerstattung der geliehenen Summe zu bestehen. Wir wissen vieles über ihn, wir müssen ihn nur noch kennenlernen.

Lips kommt auf die menschenleere Bühne. Es folgt sein Auftrittslied. Aus unzähligen ähnlichen Fällen weiß das Publikum der Wiener Komödie, dass sich der Hauptdarsteller nun präsentiert.

«Der Vogelfänger bin ich ja» – so führt sich Papageno in der *Zauberflöte* ein.

«Ich bin der liebe Florian, / So heißen mich die Leut'», so stellt sich Florian Waschblau in Ferdinand Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* vor, indem er bestrebt ist, die Sympathie, die man ihm entgegenbringen sollte, außer Zweifel zu setzen.

Lips wählt einen anderen Einstieg. Er beginnt nicht mit «ich bin», sondern mit «ich hab».

«Ich hab Vierzehn Anzüg'»[23]. Die Bedingung des Seins durch das Haben wird von Anfang an klargestellt. Sein Reichtum hat seinen Gemütszustand nachhaltig beeinflusst. Weil er sich alles leisten kann, gibt es kein Risiko, das er scheuen, keinen Schicksalsschlag, den er fürchten müsste. *Überdruß aus Überfluß* hieß die gleichzeitige Übertragung des Vaudevilles

[23] Ebd., S. 34. (Mit drei Anzügen dürften in der Regel gutsituierte Wiener Bürger ihr Auslangen gefunden haben.)

durch J. Kupelwieser (die am selben Abend im Theater in der Josefstadt Premiere hatte wie *Der Zerrissene*, aber neben diesem nicht bestehen konnte).

Dem reichen Lips ist langweilig, sein Leben hat keine Richtung, kein Ziel, rundum Einsamkeit auf der Höhe des Reichtums, Antriebsschwäche und Willenlosigkeit.

Aber wäre er wirklich in der Lage, sich selbst zu durchschauen?

Nestroy greift zu einem Trick, der geeignet ist, die Langeweile spannend zu machen. Er nimmt eine Persönlichkeitsspaltung vor.

Es ist nicht eigentlich Lips, der das Auftrittslied singt, auch wenn er von sich als «Ich» spricht. Sondern ein Raisonneur, der ihn charakterisiert.

Lips wird nicht vorgeführt, sondern erklärt. Nestroy zerreißt die Rolle in die Figur Lips und dessen Reflexion über sich selbst. Er überläßt dem Publikum keine Entscheidung darüber, wie es sich auf die Figur Lips einstellen könnte. Die Meinung, die es sich über die Figur bilden könnte, nimmt er vorweg. Er dominiert nicht nur seine Mitspieler, sondern auch die Zuschauer.

Für Lips braucht er die dünne Handlung der französischen Vorlage. Als Raisonneur löst er sich von ihr und durchleuchtet Situation und Figur, macht sie zu Spielbällen seiner Kunst des sprachlichen Jonglierens.

Nestroy hat sich nicht mit Lips und mit keiner anderen seiner Figuren je identifiziert.

Alle seine Figuren sprechen die gleiche Sprache. In der Wortwahl, im Sujet, im Berufsjargon sind sie verschieden, aber nicht in der Reflexionshöhe. Ob sie nun Schuster oder Handlungsgehilfe, Friseur oder Kapitalist, Buchhändler oder Kupferschmied sind. Nestroy legt keinen Wert darauf, solche Figuren (und Handlungen) zu erfinden, er greift sie auf und macht sie zu Sprache. Und nimmt sie den Figuren auch gleich wieder weg, denn die Sprache ist *seine* Sprache, die Sprache des Schauspielers Nestroy, der über alle Figuren triumphiert. Es ist ihm nicht darum zu tun, Fabeln zu erfinden, die womöglich realistisch wären. Das sollen die Verfasser von Lebensbildern und wienerisch gemeinten Lokalkomödien tun. Seine Figuren sind nicht wirklich als Abbilder, sondern als Urbilder von im Grunde erbärmlichen oder erbarmungswürdigen Kreaturen, über die er den überlegenen Sarkasmus seines grundsätzlich pessimistischen Witzes gießt.

Nur ausnahmsweise dürfen sich Figuren diesen Witz zunutze machen, um anstelle des Autors, aber doch immer in der Rolle des Schauspielers Nestroy ihre Mitmenschen ihrer Miserabilität zu überführen. Schnoferl im *Mädl aus der Vorstadt* zum Beispiel.

Bei diesen Mitmenschen, Mitfiguren verhält es sich anders. Wenzel Scholz darf Realismus zeigen, darf sich identifizieren, darf immer anders sein, soweit es seine Korpulenz erlaubt. Er tritt nicht reflektierend aus der Rolle. Ebenso wenig wie die liebenswerten süßen Mädchen Thekla, Salome, Kathi: Männerprojektionen einer zweifelsfreien, gehorsamen, unbedingten Liebe, die der Schauspieler Nestroy manchmal (selten) den von ihm gespielten Figuren und manchmal auch seinen Nebenfiguren gönnt.

Ein Zeichen dafür, dass die Nestroy-Figuren in Nestroys Komödien nicht realistisch gemeint sind, ist, dass sie Couplets singen. Aber er entläßt sie nicht – wie es in früheren Wiener Komödien, etwa bei Raimund, oder in späteren Wiener Operetten, etwa bei Johann Strauß – üblich war, nach dem Applaus in die nachgeahmte, rekonstruierte Wiener Wirklichkeit, die es dem Publikum erlaubte, sich nach Bedarf mit den Figuren zu identifizieren, sondern bindet ihnen seine Sprachmaske vor, die es unmöglich machen soll, sie mit Gestalten aus dem richtigen Leben zu verwechseln. Er hat das Couplet schon als Raisonneur (in der Maske der Figur) gesungen. Danach setzt er zu einem monologischen Kommentar an.

Wichtig ist dabei, dass sich der Schauspieler nach dem Auftrittscouplet nicht ausruht, Applaus kassiert und nach einer kleinen Pause in Ruhe seinen Monolog beginnt.

Nestroy setzt sofort mit dem Monolog nach. Die Zuschauer bekommen keine Chance, sich mit Beifall bei der Leistung des Schauspielers Nestroy zu bedanken. Er gibt ihnen (noch) keine Möglichkeit, in den Ablauf des Abends einzugreifen. Er muss sofort klarstellen, wer hier bestimmt, was zu geschehen hat. Es macht ihm nichts aus, dass er dem Publikum keine Gelegenheit gibt, eine – wie nach dem brillanten Vortrag mit ausgebildeter Singstimme und hochstilisiertem Text nicht anders zu erwartende als freudige – Reaktion zu zeigen. Es macht ihm nichts aus, ja, er legt es geradezu darauf an, dass sich im Publikum durch Applausverhaltung ein Spannungsstau bildet, der die Aufmerksamkeit womöglich sogar beeinträchtigt. Und jetzt folgt eine metaphorisch-philosophische Kaskade.

Es lässt sich somit feststellen: Indem er mehrere scheinbar unverzeihliche dramaturgische Sünden begeht, erschwert Nestroy zunächst die Bedingungen seines Erfolgs:

1. Die Handlung war zum Stillstand gekommen. Die Neugier darauf, wie es weitergehen soll, ist nicht eigentlich gegeben.
2. Die musikalische Darbietung hat zum Fortgang der Handlung nichts beigetragen, lediglich die Hauptfigur in ihrer psychischen Befindlichkeit beschrieben.

3. Gelegenheit zum Applaus, wie sie das Publikum nach jeder wirkungssicheren Nummer in Komödie, Singspiel, Oper zu nutzen pflegte, um den Sänger zu belohnen, wird nicht gegeben. (Man erinnere sich: Papagenos Erfolg ist nach seinem beifällig aufgenommenen Auftrittslied etabliert, er kann sich auf seinen musikalisch gewonnenen Lorbeeren ausruhen.)
4. Der anschließende Monolog des Raisonneurs schraubt die Forderung nach erhöhter Aufmerksamkeit auf den schwierigen, zugleich witzigen Text mit zitiertem und parodiertem Bildungsgut, mit pervertierten Allegorien und persiflierten Gemeinplätzen in eine Höhe, der kaum zu folgen ist.
5. Dieser Monolog wird in atemberaubendem Tempo gesprochen, was dem Verständnis der unzähligen Pointen absichtlich abträglich ist.

Endlich erweist sich, dass es sich der Schauspieler Nestroy mit seinem Publikum doch nicht endgültig verscherzen will. Nach dem Monolog darf geklatscht werden.

Was aber nun? Lässt sich die Wirkung steigern. Wie kann sich jetzt eine logische Handlung entwickeln?

Gar nicht. Es entwickelt sich eine unlogische. Sie entwickelt sich auch nicht. Der Zufallsgenerator wird eingeschaltet. Ein zerrissenes Gemüt zu flicken, dazu könnte vielleicht eine Beziehung taugen. Aber Lips weiß es besser. Nein, Lips ist ja nur für die Handlung da, fürs Besserwissen gibt es – wir wissen es – den Raisonneur. Der kennt die Unmöglichkeit einer glücklichen Ehe, bei der der reiche Mann nur seines Geldes wegen und nicht um seiner selbst willen geheiratet wird. Wenn das schon so ist, dann ist es egal, *wen* man heiratet. Das gibt Lips den Kick: Unbekannt soll die sein, die er erwählt. Das garantiert zwar nicht Liebe, nicht einmal Sympathie, aber diese mangelnde Garantie macht das Projekt zu einem Abenteuer, dessen Ausgang zwar gewiss ist, der Weg dorthin aber könnte abwechslungsreich sein. Die Katze sucht eine gefräßige Maus, die sie quälen kann.

In der Maske des Raisonneurs trifft Lips auf Madame Schleyer. Das Publikum lacht mit ihm, als er die ihren Vorteil witternde Witwe lächerlich macht. Es würde Nestroy nichts ausmachen, wenn er im Publikum Antipathien gegen diese seine faule, versoffene, arrogante, menschenverachtende, unanständig reiche, blasierte Figur wecken würde.

Eben noch hat Lips die Witwe zynisch aufgestachelt, sich über sie lustig gemacht (er weiß ja nicht, was wir wissen, dass Madame Schleyer

Gluthammers verlorene Mathilde, der Schmarotzer willfährige Kokotte ist), da kehrt auch schon die alte Lethargie wieder – und er schläft ein.

Wer aufwacht, ist nicht der Raisonneur, sondern Lips, der sich auf in ihm schlummernden, ursprünglichen Atavismus besinnt und mit dem cholerischen Gluthammer, einem Amokläufer seiner Einbildung, eine Rauferei beginnt, die mit dem beiderseitigen Sturz in den Fluss endet.

Mit diesem Sturz reißt Nestroy, der Dramatiker, das Geschehen in gewollter Plötzlichkeit herum:

Was das Publikum bisher für Antikörper gegen Lips gebildet haben mag, wendet sich in eine ambivalente Mischung aus Schadenfreude und Mitleid. Aus der Höhe seines von Gunkel ausstaffierten reichen Lebens stürzt er ab in die nackte Existenzangst als eingebildeter Mörder.

Wenn Titus Feuerfuchs im *Talisman* von der trick- und trugreich erkletterten Karriereleiter wieder herunterstürzt, so kostet es nicht das Leben.

Wenn Knieriem in *Lumpazivagabundus* den Weltuntergang überlebt, so ist das kein Unglück.

Wenn Weinberl in *Einen Jux will er sich machen* in Verstecke und Verstellungen gehetzt wird, so geht es doch nicht um die Existenz.

Im *Zerrissenen* erspart Nestroy seiner Hauptfigur den vermeintlichen Absturz in irdische Höllenangst vor Kerker und Hinrichtung nicht.

Uns, dem Publikum, aber sehr wohl. Wir wissen bald, dass der Mord nur ein eingebildeter ist, unter welcher Einbildung auch sein Kontrahent Gluthammer leidet. Wir, das Publikum, können uns zurücklehnen und in der Sicherheit wiegen, dass sich alles in Wohlgefallen auflösen wird.

Das hat Nestroy uns, dem zahlenden Publikum, vergönnt, dass wir mehr wissen als seine Figur und damit eine vorübergehende infame Überlegenheit über einen Menschen spüren dürfen, der bald wieder reicher sein wird als wir alle.

Auch in der Zeit der Angst, auch in der Notwendigkeit der Verstellung, auch in dem Erlebnis der Liebe hat der Raisoneur seine Figur nicht verlassen, sondern mit der blumigen Suada und mit zwei weiteren Couplets Lazzi (Verkleidungen) und Slapstick (Geisterfurcht) verträglich gemacht.

So dass die Diskrepanz zwischen Figur und Rolle stets bewusst blieb. Lips wird als Figur nicht besser, weil Nestroy (oder jeder vergangene und zukünftige «Nestroy»-Schauspieler) sie spielt. Er ist in jedem Moment seiner Figur überlegen. Er hat den Durckblick, distanziert sich von Lips, indem er ihn und seine Situation gnadenlos analysiert. Der Figur gehört das Kreatürliche: Völlerei – Rausch – Schlaf – Prügelei – Todesangst – Gei-

sterglaube – Liebe. Der Raisonneur durchschaut's und macht daraus einen Witz. Lips zittert vor Angst, Nestroy schöpft daraus den Atem für ein Couplet. Er macht seine Figur lächerlich bis zur Entwürdigung. Aber er folgt der Handlung, die einem guten Ende zustrebt. Lips, die Figur, will manchmal auch den Raisonneur spielen. Doch das bekommt ihr schlecht. In der Verkleidung als «Steffen» greift er zu hoch mit einer Formulierung des Raisonneurs, um die Ehre des Lips zu retten: «Er war ein Zerrissener –». Doch da kommt er beim Pächter Krautkopf an den Falschen und erfährt beiläufig, was seine Untergebenen von ihm halten: «Nit wahr is's, er war ein *ganzer* Dalk»[24].

Oder er will auch einmal witzig sein und formuliert sein Testament so um, dass er durch eine verräterische Formulierung alles noch schlimmer macht.

Figur und reflektierender Raisonneur sind zwei Parallelen, die sich erst in der Unendlichkeit treffen – keineswegs schon am Ende des Stücks.

Wenn Lips die Bühne verlässt (und es wäre deshalb fast müßig, darüber zu rechten, ob er es glücklich oder unglücklich tut, ob das happy end ein gutes Ende garantiert oder doch in Frage stellt), wenn er die Bühne verlässt, bleibt der Raisonneur und Schauspieler Nestroy zurück zum Applaus.

Lips wird vielleicht nicht glücklich werden, Nestroy für die Spanne des Beifalls schon eher.

Die Figur Lips ist Anlass für ein erfolgreiches Wirken des Sprachspielers und philosophischen Spaßmachers. Man könnte es so formulieren: Zum Schluss fällt Nestroy gänzlich aus der Figur, aber nicht aus der Rolle.

Es wäre ein unzulänglicher Gemeinplatz zu sagen, Nestroy habe sich seine Rollen auf den Leib geschrieben. Sein Leib – die Fotos haben es gezeigt – gab nicht allzu viel an Variationsmöglichkeiten her. Aber er hat sie sich auf die Stimme geschrieben und hat beim Schreiben eine Sprache erfunden, die über alle Figuren hinausgewachsen ist. Und das ist, wie Karl Kraus sagt: «geschriebene Schauspielkunst»[25].

---

[24] Ebd., S. 70.

[25] Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt a.M. 1975, S. 15.

Sigurd Paul Scheichl
(Innsbruck)

Flora Baumscheer oder: Was ist das eigentliche satirische Objekt Nestroys?

Nestroy gilt als Satiriker.

Ob er sich selbst als solchen verstanden hat, ob ihn die Zeitgenossen als solchen rezipiert haben, wissen wir eigentlich nicht; in der – von mir freilich nicht vollständig durchgesehenen – zeitgenössischen Kritik fällt das Wort "Satire" nicht allzu häufig, viel seltener als "Komik" und "komisch" (während von "Parodie" selbstverständlich die Rede ist). Ob man das Wort "Satire" mit Rücksicht auf die Zensur vermieden hat oder etwa deshalb, weil man darunter noch eine spezielle, nicht unbedingt dramatische Gattung verstanden – oder einfach aus dem Grund, dass man in dem Possenautor Nestroy keinen Satiriker gesehen hat, muss vorerst offen bleiben. Noch der Artikel Wurzbachs in dessen biografischem Lexikon[1] – er nennt allein den *Zerrissenen* eine «Satyre»[2] – und der biografische Aufsatz Moritz Neckers[3] verwenden das Wort und seine Ableitungen selten, dieser immerhin im Rahmen der abschließenden Gesamtwürdigung: Nestroys Lachen habe sich «zum Hohn, zur Satire, zum verhaltenen Grimm» zugespitzt[4]. Speidel hat Nestroy jedenfalls mit Swift verglichen, allerdings ebenfalls ohne an der betreffenden Stelle das Wort "Satire" zu gebrauchen[5].

---

[1] Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 20. Band. Wien: Staatsdruckerei 1869. S. 204-225.

[2] Ebd., S. 209. Vgl. auch das unterminologisch verwendete «satyrisch» auf S. 213.

[3] Moritz Necker: Johann Nestroy. Eine biographisch-kritische Skizze. In: Johann Nestroy's Gesammelte Werke. Hrsg. von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer. 12. Band. Stuttgart: Bong 1891, S. 93-218. Einschlägige Stellen auf S. 158, 165 (Zitat aus einer Besprechung von 1840), 215.

[4] Ebd., S. 216.

[5] Ludwig Speidel, zitiert ebd., S. 113.

Heute in Nestroy einen Satiriker zu sehen, ist auf jeden Fall durch ein Jahrhundert der Rezeption seines Komödienwerks als eines zentralen Teils der deutschen satirischen Tradition gerechtfertigt.

Geht man von Jürgen Brummacks trefflicher Definition aus, Satire sei «ästhetisch sozialisierte Aggression»[6], dann lässt sich die Frage nicht vermeiden, wer oder was denn Objekt, Zielscheibe der Nestroy'schen Satire sei. Denn wie keine andere literarische Verfahrensweise muss sich die satirische auf Objekte in der Realität außerhalb des Werks beziehen, muß sich die Aggression des Satirikers gegen jemanden oder gegen etwas richten, was nicht unmittelbar im Drama steht. Neckers Formulierung, die Figur Blasius Rohr (in *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*) sei eine von Nestroys «drolligsten und schneidigsten [!] Satiren auf die charakterlosen Taugenichtse»[7], entspricht unserem Verständnis des Begriffs "Satire" nicht mehr, eher schon die im gleichen Zusammenhang fallende Formulierung, Nestroy nütze ein Motiv «zu satirischen Hieben auf die Städter» aus[8].

Während wir über Nestroys satirischen Verfahrensweisen recht gut Bescheid wissen[9], ist die Frage nach seinen satirischen Objekten, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit – aber aus den bekannten Gründen nicht in der Politik und im öffentlichen Leben – zu suchen wären, bisher selten explizit gestellt[10] und nicht befriedigend beantwortet worden[11].

* * *

Bevor ich das methodische Problem diskutiere, das diese Frage unweigerlich aufwirft, behaupte ich thesenhaft, Nestroys Satire richte sich gegen Flora Baumscheer.

Warum ausgerechnet gegen die Gärtnerswitwe aus dem *Talisman*? Eben weil sie «Flora Baumscheer» heißt – oder viel mehr: Nestroy hat sie so ge-

---

[6] Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 45 (1971). Sonderheft Forschungsreferate. S. 275*-377*. Hier S. 282*.

[7] Moritz Necker: Johann Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 3), S. 158.

[8] Ebd., S. 159.

[9] Vgl. z. B. W. E. Yates: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge 1972; besonders S. 78-95.

[10] Eine Ausnahme ist Franz H. Mautner: Nestroy (1974). Frankfurt 1978. S. 64f., 102, 105.

[11] Vgl. die (zwangsläufig knapp geratene) Übersicht über die «– noch nicht abgeschlossene – Satirediskussion» in der Nestroy-Forschung bei Jürgen Hein: Nestroy. Stuttgart 1990, S. 116f.

nannt, weil er mit diesem Namen einen Typ in der Gesellschaft seiner Zeit treffen will, der gar nicht anders heißen kann. *Der Talisman* beruht auf dem Vaudeville *Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy (1840); dort heißt die entsprechende komische Figur «Madame Larose», trägt also einen sprechenden Namen wie viele Figuren in der Komödie seit dem Altertum. Nichts hätte Nestroy gehindert, diesen – freilich recht beliebig gegebenen – Namen zu übersetzen oder einen analogen zu erfinden. Er hat sich für eine andere Vorgangsweise entschieden: Er gibt der Figur einen Vor- und einen Nachnamen und achtet auf den Kontrast zwischen beiden; jener ist dabei wohl auch für das Biedermeier eher exquisit, als Name einer römischen Göttin bildungssprachlich geprägt, dieser von einem schlichten Instrument der Gartenarbeit bezogen; der Familienname erinnert Sprecher der österreichischen Umgangssprache und Kenner österreichischer Mundarten überdies an "g'schert" ("ungehobelt") und "Bamschabl" ("Rüpel").

Vor allem ist der Name in sich widersprüchlich – ein Fänomen, das heute gerade bei Frauennamen, die zunehmend nach rein klanglichen Kriterien gewählt werden, alltäglich geworden, im frühen 19. Jahrhundert selten gewesen ist. Der Name Flora Baumscheer war für Nestroys Zeitgenossen gewiss in viel höherem Ausmaß merkmalhaft als für uns.

Diese Kombination des Bildungs- und des Alltagssprachlichen – auf die hin man Nestroys Namenswelt einmal durchforsten sollte – ist ein Indiz für gesellschaftlichen Wandel, den Nestroy als sprachlichen Wandel versteht und zum Objekt seiner Satire macht.

Die innere Brüchigkeit des Namens «Flora Baumscheer» führt uns besonders deutlich und besonders komisch die Brüchigkeit eines Sprachgebrauchs vor Augen, die in allen Nestroy-Stücken spürbar ist.

Davon gleich mehr. Zunächst ein Blick auf traditionelle Zugänge zu Nestroys satirischen Possen, für die hier Peter Cersowskys *Talisman*-Interpretation[12] und Ulrike Tanzers Arbeit über den *Zerrissenen*[13] stehen mögen. Ich zitiere Cersowsky:

> Angeprangert wird im *Talisman* allgemein die Beurteilung von Menschen aufgrund ihrer äußeren Erscheinung, und daß die Betroffenen

[12] Peter Cersowksy: Johann Nestroy oder Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung. München 1992. Über den *Talisman* S. 69-89.

[13] Ulrike Tanzer: Johann Nestroys Posse *Der Zerrissene*. Vorschläge für einen fächerübergreifenden Unterricht. In: U. T. (Hrsg.): Die Welt ist die wahre Schule ... Beiträge und Materialien zu Nestroy im Deutschunterricht. Wien 1998. S. 39-46.

> bei negativem Vorurteil aus der Gesellschaft ausgestoßen, bei positivem Vorurteil integriert werden und sozial aufsteigen können.[14]

Er hat selbstverständlich Recht. Nur: Alles, was er über die satirische Zielsetzung Nestroys in dieser Posse sagt, gilt Wort für Wort auch für Dupeuty und de Courcy, die übrigens an Schlüssigkeit der psychologischen Motivierung der Figuren Nestroy übertreffen – nach denen aber heute kein literarhistorischer Hahn mehr kräht. Die häufig recht trivialen, doch gut konstruierten[15] Komödien, die Nestroy für seine Stücke verwertet hat, haben ja durchwegs auch satirischen Charakter; ganz ohne Satire kommt wohl kein Lustspiel aus. Doch der Witz des *Bonaventure* wie des *Homme blasé* und der anderen von ihm umgearbeiteten Stücke richtet sich gegen menschliche Schwächen, die zeitlos sind – wie eben das Vorurteil, sei es gegen eine Haar-, sei es, nicht bei Nestroy, gegen eine Hautfarbe. Cersowsky spricht in seiner Analyse ganz richtig von einer Motivkonstellation «überzeitlicher, allgemein menschlicher Art»[16].

Solchen Hohn gegen anthropologische Konstanten, gegen «zeitlose Schwäche»[17] können wir nur noch schwer als satirisch klassifizieren. So scharf ist Nestroys Charakterisierungskunst nicht, daß wir wegen der von ihm vorgestellten Typen – der heiratstollen Witwen etwa – noch immer ins Theater gingen. Wir erkennen heute ein anderes Objekt seiner satirischen Aggression, das mehr Aktualität bewahrt – oder gewonnen? – hat als die überzeitlichen Typen des Komödienwitzes.

Methodisch wird man dieser veränderten Zielsetzung der Satire bei dem Wiener Vorstadtdramatiker am nächsten kommen, wenn man vom Abstand zwischen Madame Larose und Flora Baumscheer ausgeht, von dem, was Nestroy zu Fabel und Figurenkonstellation seiner Vorlagen hinzu gegeben hat.

Aus darstellungstechnischen Gründen werde ich mich auf den *Talisman*[18] beschränken und versuchen, an diesem Beispiel zu zeigen, wie

---

[14] Peter Cersowksy: Johann Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 12), S. 70.

[15] Für den *Zerrissenen* hat deshalb Joe Reese: *Der Zerrissene* and *L'Homme blasé*: A Closer Look at Nestroy's Source. In: Modern Austrian Literature 23/1 (1990), S. 55-67, sogar die Ansicht vertreten, die Vorlage sei eigentlich das bessere Stück als die Posse Nestroys.

[16] Peter Cersowksy: Johann Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 12), S. 78.

[17] Franz H. Mautner: Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 105. Mautner empfindet diese Motive als satirisch.

[18] Alle Zitate aus HKA: Stücke 17/1. Der Talisman. Hg. von Jürgen Hein und Peter Haida. Wien 1993. Die Nachweise gebe ich im fortlaufenden Text mit der Angabe von

Nestroys Veränderungen der und Eingriffe in die Vorlage[19] uns helfen können, die Ziele oder das Ziel seiner Satire exakter zu bestimmen.

Zunächst ist aber zu sagen, dass das Motiv "Vorurteil" in der Posse durch die Fabel selbstverständlich präsent ist, also bei der Interpretation beachtet werden muss, obwohl es "nur" übernommen ist. Nestroy hat dieses Motiv sogar an mehreren Stellen ausgebaut; so gleich am Beginn (I, 2), an dem die Bauernburschen mit allen möglichen klischeehaften Witzen Salome zu kränken bemüht sind, und selbst ein besonders hässlicher Bursche sich «nicht wegwerffen», also nicht mit der Gänsehüterin tanzen will. Ebensowenig hat die zuspitzende Formulierung in Titus' Auftrittsmonolog (I, 5)

> das Vorurtheil is eine Mauer, von der sich noch alle Köpf die gegen sie ang'rennt sind, mit blutige Köpf zurück gezogen haben.

in *Bonaventure* ein genaues Äquivalent. Die Schlusspointe, in der Titus mit Salome für eine Vermehrung der Zahl der Rothaarigen zu sorgen verspricht, gehört ebenfalls zu diesem Ausbau des "überzeitlichen" Vorurteilsmotivs – immerhin an wichtigen Stellen der Posse: Beginn, Auftrittsmonolog der Hauptfigur, Schlussszene. Der Ausbau des übernommenen Motivs mag dramaturgische Gründe haben; dass die an ihren Vorurteilen demonstrierte Dummheit der Opfer des hochstapelnden Aufsteigers Nestroy sehr lächerlich vorgekommen ist und auf sein Publikum lächerlich wirken sollte, kann nicht bezweifelt werden.

Eine Interpretation des *Talisman* wird also die prinzipielle Kritik am Vorurteil auf jeden Fall einbeziehen müssen. Sie darf das Stück jedoch nicht auf dieses Thema reduzieren, das Stück nicht allein als Satire auf Vorurteile sehen.

Ein zweiter Aspekt des Ausbaus gegenüber der Vorlage – von der Verwienerung des Stoffs und von der Wahl eines betont mündlichen Stils der Dialoge sehe ich hier einmal ab – ist im *Talisman* wie anderswo bei Nestroy der Sprachwitz, der sich fast unabhängig von satirischen Aspekten verselbstständigt[20], zumal in der Nestroy-Rolle, aber nicht nur in ihr. Beispielsweise sagt Titus, bevor er die Perücke erhält: «[...] er wird mir doch nicht für das, daß ich ihm seyn jung's Leb'n g'rett' hab ein alten Hut

---

Akt und Szene. Nachweise aus dem Apparat stehen mit der Sigle Talisman und der Seitenzahl in den Anmerkungen. Manche editorische Feinheiten sind in den Zitaten nicht berücksichtigt.

[19] Abgedruckt ebd., S. 379-398.

[20] W. E. Yates: Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 9), S. 183f.

schenken» (I, 11) – mit der witzigen Entgegensetzung von "jung" und "alt" und mit der Gegenüberstellung von zwei Redewendungen aus verschiedenen Stilschichten.

Ein anderes Beispiel für solchen effektvollen, bühnenwirksamen, aber nicht unmittelbar satirischen Sprachwitz bietet der dümmliche Spund, der, sich selbst entlarvend, sagt: «ich war bloß auf meinen Verstand beschränckt, das is eine curiose Beschränckung das. » (III, 4), und an anderer Stelle (III, 18), als er seinem scheinbar grau gewordenen Neffen Titus den Rock ausbürstet, und, auf Titus' Wortgewandtheit herein fallend, erklärt:

> Ich bedien' nicht den Neffen, ich bürst' einer Naturerscheinung den Rock aus, ich kehr' den Staub ab von einer welthistorischen Begebenheit, das entehrt selbst den Bierversilberer nicht. Drah' dich um!

Diese Stellen sind unabhängig von der Vorlage, in der es die Figur des Erbonkels gar nicht gibt.

Der überlegene Sprachwitz Nestroys – «Die Freude am Spiel mit und am Ausloten der Möglichkeiten der Sprache war wohl der stärkste von Nestroys schöpferischen Impulsen»[21] – ließe sich an vielen anderen Beispielen aus dem Stück zeigen. Er trägt zur Bühnenwirksamkeit der Lustspiele sehr viel bei; er ist ästhetisch das faszinierendste Merkmal der Nestroy-Stücke. Satirisch freilich ist er allenfalls in dem Sinn einer überzeitlichen Typensatire, im Fall Spunds der satirischen Darstellung des (gutmütigen) Dummkopfs.

* * *

Andere Passagen, die ähnlich witzig sind wie die eben zitierten, haben eine tiefere, eben eine satirische Dimension im Sinn der Brummack'schen Definition, richten sich aggressiv gegen ein Fänomen der aktuellen sozialen Welt.

Ich versuche das an dem Dialog zu zeigen, in dem der Friseur Marquis seinem Lebensretter dankt und ihm eine Belohnung in Aussicht stellt. In der Komödie von Dupuy und de Courcy[22] sind das insgesamt 18 Zeilen, die selbstverständlich auch von Sprachwitz geprägt sind, etwa mit dem Wortspiel auf «or» und «argent». Dieser Dialog beginnt in *Bonaventure* so:

> LEDUC. Que puis-je faire pour vous prouver ma reconnaissance, monsieur?

[21] Ebd., S. 93.
[22] Talisman, S. 383f.

BONAVENTURE. Ce que vous voudrez, monsieur.
LEDUC. Je ne vous ferai pas l'injure de vous offrir de l'or ...
BONAVENTURE, *à part*. Il va m'offrir de l'argent, ça revient au même.

Im *Talisman* (I, 10) ist die Stelle – unwesentlich – länger:

MARQUIS *(aufstehend)*. Ihr Edelmuth setzt mich in Verlegenheit, ich weiß nicht, wie ich meinen Danck –. Mit Geld läßt sich so eine That nicht lohnen –
TITUS. O, ich bitt' Geld ist eine Sache, die –
MARQUIS. Die einen Mann von solcher Denkungsart nur beleidigen würde.
TITUS. Na jetzt seh'n Sie, das heißt –
MARQUIS. Das heißt den Werth Ihrer That verkennen wenn man sie durch eine Summe aufwiegen wollte.
TITUS. Es kommt halt darauf an –
MARQUIS. Wer eine solche That vollführt. [...]
TITUS. Es gibt Umstände, wo der Edelmuth –
MARQUIS. Auch durch zu viele Worte unangenehm afficirt wird, wollten Sie sagen. Ganz recht, der wahre Danck ist ohnedieß stumm, drum gänzliches Stillschweigen über die Geschichte.
TITUS *(für sich)*. Der Marquis hat ein Zartgefühl – wenn er ein schundiger Kerl wär', hätt' ich grad 's Nehmliche davon.

Die Grundstruktur des Dialogs ist in beiden Stücken identisch: Der Habenichts Titus hofft auf Geld; der vornehm tuende Gerettete will entweder seine Kasse schonen oder glaubt wirklich, eine Geldprämie sei unpassend.

In der Dialogführung gibt es aber einen großen Unterschied. Anders als der Leduc der französischen Vorlage spricht Nestroys Marquis in dieser Szene viel mehr als Titus, den er keinen Satz zu Ende bringen lässt; vielmehr ergänzt er jeden von ihm unterbrochenen Satz des Retters durch einen zweiten Teil, der den Gedanken des Titus in sein Gegenteil verkehrt. Marquis' Wortschwall (dessen längsten Teil ich im Zitat ausgelassen habe) ist anders als die unterbrochenen Sätze des Friseurgesellen durchwegs hochdeutsch, ja bildungssprachlich («Edelmuth», «lohnen», «Denkungsart», «afficirt»), ein Kontrast, den die Vorlage nicht aufweist, ja auf Grund der Stilregeln des Französischen nicht aufweisen kann. (Dass ausgerechnet diese Figur von Stummheit und «gänzlichem Stillschweigen» spricht, ist eine weitere Pointe.) Der stilistische Kontrast stimmt sowohl zu den Unterbrechungen als auch zum inhaltlichen Gegensatz zwischen den Repliken der beiden Figuren Nestroys. Denn der eine muss an sein

Überleben denken, der andere, in (mindestens scheinbar) besserer materieller Position, kann in Floskeln sprechen, die "edel" klingen, deren Sprecher aber nicht edel ist und kein Verständnis für die reale Lebenssituation des (eines) Anderen hat. Titus bringt das in der letzten Replik meines Zitats sachlich so scharf auf den Punkt wie sprachlich: «Der Marquis hat ein Zartgefühl – wenn er ein schundiger Kerl wär', hätt' ich grad 's Nehmliche davon». Sachlich, weil derartiges edelmütige Geschwätz dem Notleidenden nicht hilft; sprachlich, weil «schundig», ein fast derbes Wort, realistischem Sprechen, das von der Stilebene her fast gehobene «Zartgefühl» eher verlogenem small talk zuzuordnen ist. Diese Zuspitzung der Kontraste ist Nestroys Leistung.

Sie ist insofern mehr als bloß komisch, ist in anderer Weise satirisch als die Verarbeitung des überzeitlichen Motivs der Vorurteile, als die bei Dupuy und de Courcy allerhöchstens in Ansätzen zu beobachtende Konfrontation zweier Sprechweisen bei Nestroy eine gesellschaftliche Konfrontation ist. Eine satirische Konfrontation nicht zwischen Reich und Arm (das ist sie an dieser Stelle – mindestens auf den ersten Blick – allerdings auch, doch nur in zweiter Linie), sondern eine zwischen jenen, die sachbezogen reden, und solchen, deren Frasen keinen Bezug zur Welt mehr haben, in der sie und andere leben und sich orientieren, sich irgendwie durchbringen müssen. Vermutlich nimmt man zu Recht an, Marquis solle hier als «schundiger Kerl», als Geizkragen erscheinen; darin liegt die Relevanz der Stelle für die Charakterisierung der Figur[23]. Darüberhinaus hat der Dialog aber ein satirisches Ziel, nicht die Geizkrägen, die es immer gibt und immer gegeben hat, sondern das Verbergen schlechter Eigenschaften in fast automatisierten sprachlichen Abläufen, die von Karl Kraus später in den Mittelpunkt seiner Satire gerückte «Phrase».

Als Frasen, eines konkreten Inhalts weitgehend entleerte Klischees empfindet man in diesem kurzen Textausschnitt jedenfalls: «Mit Geld läßt sich so eine That nicht lohnen», «ein Mann von solcher Denkungsart», «durch eine Summe aufwiegen», «der wahre Danck ist ohnehin stumm», vielleicht noch andere Stellen.

---

[23] In der Diskussion zum Vortrag hat Reinhard Urbach eine andere Deutung der Stelle vorgeschlagen: Marquis kann Titus nicht mit Geld belohnen, weil er keines hat, weil er ein Hochstapler ist. Für diese Deutung spricht auch der mit einem Adelstitel identische Name der Figur. Für meine Argumentation sind die Gründe von Marquis für seine Knausrigkeit allerdings nicht so wichtig, dass ich hier auf das Verständnis dieser Figur im Detail eingehen müsste.

Solche Abgedroschenheit von Wörtern und noch mehr von Wendungen war wahrscheinlich erst in der Epoche Nestroys deutlich zu spüren, in einer Ära, in der zumal die rasch zunehmende Publizistik zu einer Art Sprachinflation führte und die Sprache der hochliterarischen Tradition trivialisierte, indem sie sie sehr mechanistisch in ihre Texte einbaute, in einer Epoche, in der durch die zunehmend durchgesetzte Schulpflicht die Mundart weniger selbstverständlich wurde, ohne dass die Sprecher sofort die Hochsprache beherrscht hätten; misslingendes sprachliches Streben nach oben war damals vermutlich nicht selten[24]. Nestroy konnte in den sprachlichen Verhältnissen seines Wien besonders leicht ein Sensorium für Floskeln, Klischees und Frasen entwickeln, weil hier die gesprochene Sprache, die auch von den "Gebildeten" gesprochene Sprache verhältnismäßig weit vom Schriftdeutschen entfernt war, das für den Ausdruck der edlen Gefühle nicht immer ganz reichte, während jene vorzüglich für die Erfordernisse des Alltags taugte. Die verlogene Rede der eleganten Konversation brauchte so nicht einmal an der außersprachlichen Realität überprüft werden[25], sondern erwies ihre Verlogenheit schon innersprachlich durch den Gegensatz zu anderen, schlichten, alltäglichen Formen des Sprechens[26].

Der sprachliche Höhenflug der Friseure und Gärtnerswitwen in die Sfären der Literatursprache der zu Ende gehenden «Kunstperiode» scheint mir das eigentliche Ziel der Satire von Nestroy zu sein, jenes Ziel seiner Satire, das für uns noch aktualisierbar ist.

Wohlgemerkt: nicht als Spott auf die Friseure und Gärtnerswitwen, sondern als Spott auf die ihres Gehalts entleerte, automatisierte Sprache nicht nur bei jenen, denen der «stolpernde Versuch» misslingt, «im Sprachgewand der Vornehmen und Gebildeten daherzukommen»[27], sondern gerade auch bei den «Vornehmen und Gebildeten» selbst, die diese Sprache mit etwas größerem Geschick als die Angehörigen der Unterschichten, aber gleich sinnentleert gebrauch(t)en. Der Beweis dafür lässt sich leicht führen: Die sprachgewandteste Figur im *Talisman*, Titus, gehört zu den sozial Benachteiligten; die vorkommenden Figuren aus der Ober-

[24] Vgl. Peter von Matt: Nestroy oder das Leiden an der eigenen Intelligenz. Zum 200. Geburtstag des Dramatikers. In: Neue Zürcher Zeitung. 8./9.12.2001. S. 85. Zweifellos hat Nestroy solche Prozesse, die von Matt sozialhistorisch überzeugend einordnet, beobachtet; allerdings geht Nestroys Satire weiter. Vgl. Anm. 22 und 23.

[25] W. E. Yates: Nestroy, a.a.O (wie Anm. 9), S. 81.

[26] Ebd., S. 84.

[27] Peter von Matt: Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 24).

schicht, Frau von Cypressenburg zumal, fallen auf das rhetorische Feuerwerk des Friseurgesellen hinein – weil er im Grunde ihre eigenen sprachlichen Verfahrensweisen einsetzt, so geschickt, dass sie sein Parodieren ihres Stils nicht bemerken. Die satirischen Effekte von Nestroys Dialog beruhen nicht, wie von Matt schreibt, auf der «komischen Anmaßung einer höheren Sprache»[28] durch Menschen aus einer niederen sozialen Schicht, sondern auf der Komik dieser «höheren Sprache» auch bei jenen Sprechern, denen sie in der traditionellen gesellschaftlichen Ordnung sozusagen zusteht.

Weitere Beispiele für solches satirisches Aufzeigen sprachlicher Brüche, für diese Satire auf die Art, in der "man" spricht:

Als Flora Baumscheer einsehen muss, dass Titus wegen der Kammerfrau sein Interesse an ihr verloren hat und nicht mit ihr essen, nein: speisen will, ruft sie aus (II, 5): «Wer da nicht den Apetit verliert, der hat keinen zu verlieren», zitiert also *Emilia Galotti* («[...] wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren»)[29]. Die Worte der fürstlichen Maitresse nehmen sich im Munde einer Gärtnerin komisch genug aus; auch sind die Situationen, in denen diese Sätze fallen, von recht unterschiedlichem Gewicht: In der Tragödie aus dem 18. Jahrhundert geht es um das Ende einer das Leben der Sprecherin, auch ihre materielle Existenz bestimmenden Beziehung im höchsten gesellschaftlichen Milieu, im *Talisman* ist von der momentanen Hoffnung einer Bediensteten auf einen neuen Lebenspartner die Rede; das Herabstimmen des «Verstands» auf den «Apetit» stimmt zu dieser Veränderung – und verdeutlicht, wie wenig das Zitat, das übernommene Klischee, überhaupt die Literatursprache auf eine andere, zumal eine alltägliche Lebenssituation passt.

Titus selbst gleicht seine Rede – erfolgreich – selbstverständlich ebenfalls dem Milieu an, in das er mit Hilfe der Perücken aufsteigen zu können glaubt. Etwa in der Replik (II, 7):

> CONSTANTIA. Also sind Sie der Meinung, daß man an meiner Seite –
> TITUS. Stolz in die unbekannten Welten blicken kann, und sich dencken, überall kann's gut seyn, aber hier is am besten.

Wohl aus Gründen der Figurenpsychologie – damit sie nicht allzu unsympathisch erscheine – lässt Nestroy hier seine Hauptfigur diesen Sprachgebrauch selbst ironisch reflektieren, ihn als der Figur bewusste

[28] Ebd.
[29] Talisman, S. 350.

Parodie der Sprache der Oberschicht vorstellen («Das sind die neuen metaphisischen Galanterien die wier erst kriegt haben – »); das ändert nichts am Wesentlichen. Titus Feuerfuchs spricht hier – wiederum in einer gegenüber der Vorlage[30] ausgebauten Szene – im Grunde ohne jeden Bezug auf die Realität, in der die potentielle Gattin und er sich bewegen. Weder zu «stolz» noch zu «unbekannten Welten» gibt es im Kotext der Szene irgendeinen denkbaren Bezug; das Klischee hat sich von der Wirklichkeit völlig emanzipiert.

Wie sehr der sprachgewandte Titus Feuerfuchs sich dem Sprechen einer Gesellschaft anpasst, in der es auf die schöne Floskel weit mehr ankommt als auf den genauen Ausdruck eigener Erfahrungen, lässt sich an vielen Stellen zeigen; ich muss mich auf dieses und das folgende Beispiel beschränken, das er selbstreferentiell kommentiert: «[...] da thun's die Alltagsworte nicht, da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwandl anzieh'n» (II, 17).

> TITUS *(sich tiefverbeugend).* Das ist der Augenblick den ich in gleichem Grade gewünscht und gefürchtet habe, dem ich so zu sagen mit zaghafter Kühnheit mit muthvollem Zittern entgegengesehen.
> FRAU v. CYPRESSENBURG. Er hat keine Ursache sich zu fürchten [...] Wo hat Er denn früher gedient?
> TITUS. Nirgends, es ist die erste Blüthe meiner Jägerschaft, die ich zu Ihren Füßen niederlege, und die Livree, die ich jetzt bewohne, umschließt eine zwar dienstergebene, aber bis jetzt noch ungediente Individualität.

Hier erscheint das ganze System der Rhetorik als floskelhaft: Die Oxymora «zaghafte Kühnheit» und «muthvolles Zittern» sind rhetorisch so korrekt wie für einen Jäger unpassend und verlogen; nicht anders steht es mit der obendrein höchst konventionellen Genitivmetafer von der «ersten Blüthe meiner Jägerschaft» und dem missglückten Bild von der «bewohnten» Livree. Dass diese teilweise misslingende Sprache, die Strukturen der Dichtungssprache auf den Alltag anwendet, in den sie nicht passen, bei der Adressatin höchsten Beifall findet – «Wie verschwenderisch er mit 20 erhabenen Worten das sagt was man mit einer Sylbe sagen kann!» –, spricht ebenfalls dafür, im Widerspruch zwischen den Konventionen der Rede und authentischen Gefühlen, dem Widerspruch zwischen der Stilebene des «Erhabenen» und den Situationen, in denen sie automatisiert gebraucht wird, das, ein Hauptziel der Satire Nestroys zu sehen.

---

[30] Ebd., S. 390f.

Dass Salome dieses Sprechen der Gesellschaft nicht beherrscht und, vor der vornehmen Kammerfrau Constantia, eine lächerliche Katachrese von sich gibt (II, 8), macht sie in dieser Posse keineswegs lächerlich, sondern weckt zusätzliche Sympathie für sie: «[... daß ich umg'fall'n bin, in Zimmern die nicht meinesgleichen sind». Die Stelle macht viel mehr als die Gänsemagd eine Gesellschaft lächerlich, die in solchen Floskeln spricht (und in Kategorien wie «nicht meinesgleichen» denkt).

* * *

Ein weiteres Argument für die Vermutung, Nestroy wolle – nicht nur im *Talisman* – vor allem die "Rede" ("parole") der Gesellschaft und ihren Hang zur verlogenen Frase treffen, ist die Parallele zwischen Titus' Perükken und seinem sprachlichen «Fey'rtagsgwandl». Wie sich Flora, Constantia und Frau v. Cypressenburg durch die Haarkunstwerke des Herrn Marquis (bzw. seiner Kollegen) täuschen lassen, so fallen sie auf die sprachlichen Perücken des Rothaarigen herein. Da kann nun wirklich nicht von Vorurteilen die Rede sein, sondern nur von sprachlichem Unvermögen, vom Befangensein in überholten, auf andere Situationen zugeschnittenen Stilidealen. Gerade Nestroys Einbau von Zitaten – besonders oft, allerdings nicht in dieser Posse, aus der *Ahnfrau*[31] – in Situationen, in die sie nicht passen und in denen die schönsten Schiller-Worte lächerlich wirken (müssen)[32], macht bewusst, wieweit die Rede des Alltags von den Stilidealen der klassizistischen Dichtung entfernt ist, wie sehr diese zu Frasen, metaforisch: zu Perücken geworden sind.

Dass im *Talisman* viele explizite Bemerkungen über den Sprachgebrauch fallen – einige habe ich zitiert –, dürfte meine Hypothese bestätigen. Das Wort vom «Fey'rtagsgwandl» ist vielleicht das bekannteste Beispiel. Solche Reflexionen der Figuren über ihr Sprechen und das Sprechen der anderen wären ohne engen Bezug zur satirischen Thematik doch eher funktionslos.

Die Stilbrüche, die sich in Nestroys Komödienwerk häufen[33], wären dann nicht nur eine exzessiv genützte Verfahrensweise des Autors, son-

[31] Die Erläuterungen zu den Bänden der HKA weisen zahllose Variationen von Stellen der klassischen deutschen Literatur und von Zitaten aus klassizistisch schreibenden Zeitgenossen nach, in fast allen Stücken.

[32] Vgl. W. E. Yates: Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 9), S. 86f., 125.

[33] Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch beiNestroy. In: Johann Nestroy (1801-1862). Vision du monde et écriture dra-

dern ihnen käme größte thematische Relevanz zu: Der Stilbruch ist ein Stilprinzip Nestroys an allen Stellen, an denen das Sprechen der Gesellschaft als lächerlich oder, sehr oft, wie auch im *Talisman*, als verlogen gekennzeichnet werden soll. Dass das mit Sprach- und Stilwandel am Ende der «Kunstperiode», aber auch mit den sprachsoziologischen Spannungen zwischen Umgangssprache und "Schriftdeutsch", also mit der Sprachgeschichte des Deutschen in Österreich, zu tun hat, scheint mir evident. Nestroy hat ein vorzügliches Gefühl für diesen Stilwandel.

Ich benenne zusammenfassend das Objekt von Nestroys Satire mit Worten Franz H. Mautners, dessen Beobachtungen zu Nestroys Sprache kaum übertroffen, nur da und dort modifiziert werden können. Zwar will er mit dieser Formulierung nicht die satirische Intention des Dramatikers beschreiben, doch trifft sie präzis Nestroys satirisches Objekt: «das gesamte, korrumpierte konventionelle, von Nestroy umspielte und durchlöcherte Sprach-System als Ausdruck einer hinter der Konvention sich verbergenden korrumpierten, zumindest ihrer selbst unsicheren Gesellschaft, ja Menschheit»[34].

* * *

Ist man bereit, den weiten Parodie-Begriff zu akzeptieren, den Dentith[35] vorschlägt, ließen sich die Dialoge der Nestroy-Stücke als eine riesige Parodie auf die Sprache der bürgerlichen und adeligen Gesellschaft seiner Zeit verstehen; der Kontrast zwischen den – auf der Ebene der Figuren – stilistisch selten gelungenen Repliken der «Noblen», wie Madame Schleyer sagen würde, oder der sich für "nobel" Haltenden und der misslingenden, komischen Rede ist in der Tat kein anderer als jener zwischen den Tiraden der Hebbel'schen Übermenschen und dem Jüdeln der kleinen Krämer in *Judith und Holofernes*. Die in der Literatur häufig als Parodiesignale eingesetzten Stilbrüche finden sich nicht zufällig so da wie dort. Mit dem Parodieren der Sprache der "Gebildeten" oder der «Noblen» trifft Nestroy zugleich die Literatursprache der «Kunstperiode», deren Stilmittel vielleicht tatsächlich in der Konversation, gewiss in gedruckten Texten immer wieder in Zusammenhängen gebraucht worden sind, für die sie nicht taugen, weil sie einer gehobenen Stilebene angehören, weil

matique. Hrsg. von Gerald Stieg, Jean-Marie Valentin. Paris 1991, S. 119-130. = Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières 12.

[34] Franz H. Mautner: Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 10), S. 64.

[35] Vgl. Simon Dentith: Parody. London 2000.

man auf einem Landgut schwer so sprechen kann wie in Tauris oder am Londoner Hof.

Die Verfahrensweise der Parodie, die so vielen Stücken von Nestroy zugrunde liegt (vielfach den frühen, aber noch *Tannhäuser* und *Lohengrin*), könnte man also, sicher etwas zugespitzt, als den grundsätzlichen Ansatz seiner Satire deuten. Gewiss ergibt sich der Effekt seiner Stücke aus einer Addition dessen, was in der Quelle schon gestanden hat, und seinen Zutaten – aber diese, die eben immer wieder parodistisch sind, lassen die eigentliche Zielrichtung der Satire von Nestroy erkennen: die Aggression gegen eine Sprachkultur, die «Flora» für schön hält und diesen Namen deshalb auch einem neugebornenen Sprössling der Familie Baumscheer gibt.

* * *

Das wäre ein passender Schlusssatz; ich brauche leider noch einen anderen. Da wir kaum Selbstzeugnisse von Nestroy haben, können wir nicht wissen, ob er selbst die Zielrichtung seiner Satire so verstanden hat. Da es in den zeitgenössischen Kritiken wenig Hinweise auf ein solches Verständnis seiner Werke gibt, mag man sogar annehmen, Nestroy habe zwar die sprachliche Sensibilität gehabt, die notwendig ist, um diese Brüche zwischen der "Rede" und ihrem «Fey'rtagsg'wandl» zu bemerken und zu gestalten, habe aber über die satirischen Möglichkeiten dieser Einsicht nicht reflektiert, sondern sie "nur" praktiziert. Möglicher Weise hat erst die redekritische Tradition des 20. Jahrhunderts den Nestroy-Rezipienten nach Kraus den Zugang zu diesem eigentlichen Objekt von Nestroys satirischer Aggression eröffnet.

Es bedeutet keine Geringschätzung seines scharfen Intellekts, wenn wir für uns beanspruchen, seine Satire besser zu verstehen als er selbst; eben deshalb ist er so modern[36].

[36] Anregungen aus der Diskussion habe ich dankbar eingearbeitet.

Fabrizio Cambi
(Trento)

«Aber ob realistisch oder nicht. Er sagte die Wahrheit» La ricezione di Nestroy nell'opera di Jura Soyfer

Zeitstrophen
So sang Meister Nestroy voll Gift und voll Gall'
Um d'Wahrheit stand's offenbar schlecht dazumal.
Man kannte die Wahrheit nicht gut, das ist klar
Doch heutzutag, Leutln, bedenkt's nur amal
Die Wahrheit is in gute Händ.[1]

Con questi versi Jura Soyfer, ucraino ebreo, viennese d'adozione, poeta, bohémien, cabarettista, drammaturgo, militante socialista, poi comunista, una delle prime vittime, nel 1939, a soli 26 anni, nello Arbeitslager di Buchenwald, ricordava il maestro Nestroy, presumibilmente nel 1937, in occasione del settantacinquesimo anniversario della sua morte, riproponendo il couplet nestroyano nella farsa *Die Anverwandten* (1848):

Man sagt: d'Wahrheit gilt nix! Aber i sag konträr:
Jeder liebt heut die Wahrheit viel mehr als vorher.

Nel quadro di una trasposizione lirica, in cui l'opera teatrale di Nestroy, il suo satirico, umoristico e disincantato *Lachtheater* sono tradotti in una strofica scansione del tempo, si pone con forza in primo piano l'elemento di problematica congiunzione storica, artistica ed ermeneutica fra i due autori: la possibilità del teatro, con la sua poetica, le sue regole, la sua grammatica interna, di rappresentare e accertare una verità possibile delle cose e della realtà umana mediante una comicità che è comunicazione di contenuti e manipolazione linguistica. La ricezione nestroyana di Soyfer avviene sul campo dell'arte, da lui ritenuta terreno comune, perché contri-

[1] Jura Soyfer: Zeitstrophen. In: J. S.: Das Gesamtwerk. Wien, München, Zürich 1980, p. 211.

buisce a far conoscere dinamiche e conflitti sociali. La lirica di Soyfer offre quindi l'opportunità di ricostruire una ricezione di Nestroy, sotto vari aspetti a tutt'oggi non pienamente affrontata e discussa, che pone complesse problematiche ermeneutiche nel momento in cui non si consideri l'opera dell'autore relegata nei suoi confini temporali[2]. La poesia *Zeitstrophen* di Soyfer è costruita infatti sulla dialettica del confronto storico nell'arco di un secolo, per cui se ai tempi di Nestroy, negli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, «um d'Wahrheit stand's offenbar schlecht», alla vigilia dell'*Anschluß* della verità si dice che continua ad essere in buone mani: «Ah, die Wahrheit is in gute Händ!». Con giocosa ironia Soyfer stabilisce un nesso stretto fra gli esiti, se non l'epilogo, dell'*Alt-Wiener Volkstheater* di Nestroy, basato sul dire la verità ridendo e facendo ridere aggirando magari la censura, che ad esempio il personaggio di Ultra, impersonato dallo stesso Nestroy in *Freiheit in Krähwinkel*, definisce «la più giovane di due turpi sorelle, la più giovane si chiama inquisizione»[3], e i suoi *Kleinkunstdramen* con i quali cerca di togliere alla verità la foglia di fico.

L'individuazione e la rielaborazione, che prescinde nella prassi teatrale dalla canonica distinzione di generi e sottogeneri drammatici, di precisi motivi e nuclei tematici nestroyani nell'opera di Soyfer permettono non soltanto di chiarire e giustificare o confermare suggestivi giudizi come quelli espressi in occasione del sessantacinquesimo anniversario della nascita («ein zweiter Nestroy wurde Österreich auf immer entrissen»; «Zwei Genies: Nestroy wurde 60, er starb mit 27 – das allein ist der Unterschied»; «Er war ein genialer Dichter vom Schlag Nestroys und Horváths»[4]), ma di riproblematizzare diacronicamente in chiave ermeneutica aspetti nodali e controversi nella storia della critica come la *vexata quaestio* del realismo di Nestroy, se in definitiva abbia fatto oggetto di parodia o di satira un'umanità incorreggibile ovvero una società ostile a qualsiasi miglioramento.

---

[2] Sulla ricezione di Nestroy nell'opera di Soyfer, oltre ai numerosi riferimenti nella monografia di Horst Jarka: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien 1987, cfr. Gerhard Scheit: Theater und revolutionärer Humanismus. Eine Studie zu Jura Soyfer. Wien 1988; Félix Kreissler: Wienerischer Humor in Jura Soyfers Zwischenrufen. Von Heine über Nestroy zum Wiener Schlagerlied der dreißiger Jahre. In: Lachen und Jura Soyfer. Hrsg. v. Herbert Arlt u. Fabrizio Cambi. St. Ingbert 1995, pp. 155-175.

[3] Johann Nestroy: Freiheit in Krähwinkel. In: J. N.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien 1949. Bd. 5, p. 82.

[4] Gregor Martus: Zum Geburtstag des Dichters Jura Soyfers. In: Die Gemeinde (Wien), 1.12.1976.

Horst Jarka, autore dell'unica ampia monografia su Soyfer, pubblicata nel 1987, ha già sufficientemente inquadrato la ricezione di Nestroy in Austria fra il 1930, anno in cui giunge a completamento la «Gesamtausgabe» in 15 volumi di Fritz Bruckner e di Otto Rommel, con la grande monografia *J. Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik*, e il 1937 quando, in occasione del settantacinquesimo anniversario della morte, esce l'importante studio di Franz Heinrich Mautner *Nestroy und seine Kunst*. La rapida involuzione politica, che, iniziata con le ultime elezioni libere nel 1930, attraverso le tappe del governo Dollfuß e Schuschnigg, si conclude con l'*Anschluß* nel marzo 1938, si rispecchia chiaramente nella *Nestroy-Kontroverse*, animata da chi, come Mautner, lo esalta come «der größte deutsche Volksdichter» e chi gli contrappone Raimund quale «vero poeta del popolo», sulla scia della pesante condanna emessa da Josef Nadler nella sua *Literaturgeschichte* del 1928 secondo cui: «Nestroy war ein Dämon der zersetzenden, grübelnden, mephistophelischen Vernunft, der den Wiener zum unangenehmen Nörgler und Neinsager verzogen, die Wiener Stimmung von 1848 gegen jede Ehrfurcht aufgereizt hatte»[5]. Nel quadro di queste valutazioni, che miravano per così dire a esorcizzare sempre più il «Napoleon der Gemeinheit», per usare una definizione di cent'anni prima (1836) di Ignaz Jeitteles (Seidlitz), la sua comicità provocatoria, la sua «fascinazione negativa» (Friedrich Schlögl)[6], l'imprevedibile e istrionica, spesso indecente esuberanza, secondo una linea interpretativa costante nel tempo che nel teatro di Nestroy coglieva il versante deteriore e dissolutore della tradizione popolare, Soyfer intende inserirsi su un piano di critica militante per rovesciare queste prospettive. Egli pubblica infatti su «Der Wiener Tag» del 30 maggio 1937 l'articolo *Vom lebendigen Nestroy* con lo pseudonimo di Fritz Feder, nel quale, ricostruendo con tratti decisi lo sviluppo del teatro popolare da Hanswurst Stranitzky a Kasperl Laroche e a Thaddädl, attribuisce a Longino Nestroy quella modernità, fatta di realismo, accolta dal popolo che non voleva più Hanswurst perché «non voleva più essere Hanswurst», rifiutando l'«autopersiflage» e la «caricatura di se stesso»:

> La sua opera complessiva, considerata sul piano storico-teatrale, era incontestabilmente destinata alla gente di periferia, a coloro che alla meno peggio vivevano "al pianterreno" e non "al primo piano". Per-

[5] Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg 1928, Bd. IV, pp. 424s.

[6] Otto Basil: Johann Nestroy. Reinbek bei Hamburg 1967, p. 45.

> ché Nestroy – anche se non per sempre – a quel tempo ha salvato il teatro popolare da una profonda crisi interna. [...] Nestroy è stato in definitiva colui che per il popolo e dal popolo di Vienna ha attinto il teatro di cui ormai aveva bisogno. Fu un uomo moderno in tutti i sensi. Nella sua personalità convivevano tumultuosamente tutti i contrasti della società borghese. "Quanto più in profondità calo nelle mie idee il filo a piombo", disse una volta, "tanto più scopro in me stesso l'abisso delle contraddizioni. [...] Nella maturità mostrò al suo pubblico uno stile drammatico che a quell'epoca era nuovissimo e assai necessario: il realismo. Ma realistico o no: egli diceva la verità, quella del suo pubblico.[7]

Soyfer, che in forza del suo *Lachtheater* riconosce a Nestroy una coscienza ideologica, che quasi alimenta con la sua forza satirica una sorta di tribuna politica, legge il passato con lo sguardo rivolto al presente e alla catastrofe imminente di cui offre con i suoi *Mittelstücke* sorprendenti rappresentazioni profetizzanti. Due mesi prima, nel marzo 1937, nel resoconto *Eine öffentliche Generalprobe zu «Figaros Hochzeit»* Soyfer già aveva scritto:

> Chi ama veramente il teatro, sa che quando esso non appare nella sua veste sfarzosa, ma povera e stracciata, allora si rende conto appieno quanto la sua magia entri in noi stessi.[8]

Nella *Entzauberung*, nella demistificazione della magia e nel suo uso rovesciato, nella corrosione della sua tradizione, Soyfer coglie in Nestroy quello spirito della modernità che già aveva dovuto fare i conti con «le ingloriose mezze misure compromissorie della borghesia viennese del "Vormärz" che tradì la propria rivoluzione» e che 75 anni dopo la morte sembra non poter più essere compreso: «L'opera di tutta la sua vita è un'eredità incancellabile di cultura austriaca. Ma come dovrebbe essere un teatro per poter oggi rappresentare Nestroy nel suo spirito così pieno di vita?»[9], si chiede Soyfer facendo propria, semplificandola nel suo radicalismo, l'in-

[7] Jura Soyfer: Vom lebendigen Nestroy. Zum 75. Todestag. In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), pp. 470-1; trad. it. di Fabrizio Cambi: Nestroy ancora vivo. In: Jura Soyfer: Ciminiere fredde. Prose giornalistiche e teatrali. A cura di S. Bartoli, F. Cambi, P.-H. Kucher, A. Vignazia. Ravenna 1994, pp. 94-96.

[8] Jura Soyfer: Eine öffentliche Generalprobe zu «Figaros Hochzeit». In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), pp. 480-1; trad. it. Una prova generale delle «Nozze di Figaro». In: Ciminiere fredde ..., cit. (nota 8), p. 107.

[9] Jura Soyfer: Vom lebendigen Nestroy ..., cit. (nota 7), p. 472; trad. it. cit., p. 97.

terpretazione di Karl Kraus che «nelle sue indimenticabili lezioni ha messo Nestroy nella giusta luce culturale». Del resto, è giusto ricordarlo, Soyfer era entrato nel mondo di Nestroy proprio grazie a Kraus di cui fin dai tempi del ginnasio frequentava lezioni e letture nel Mittleren Konzerthaussaal, leggeva «Die Fackel», restando fortemente colpito da quel complesso, articolato e incisivo saggio *Nestroy und die Nachwelt*, uscito sulla rivista nell'anno della sua nascita (1912), da considerare la fonte e la base di discussione del suo stesso breve articolo. Basti questo passo per comprendere la critica di Kraus, agli inizi del Novecento, a una falsa e miope modernità:

> Presente di corpo, ripugnante di spirito, questo nostro tempo, da quanto è perfetto, spera che il domani lo accoglierà, e allora i figli generati dallo sport insieme con la macchina, alimentati di giornali, potrebbero ridere ancor meglio. Non bisogna lasciarsi intimorire: si fa avanti uno spirito? Si risponde: siamo al completo [...] Come andò che un simile spirito fu affossato: dovrebbe essere questo il grande soggetto del suo pensiero satirico, e io credo che lui continui a creare [...] La posterità ripete il suo testo, ma non lo conosce [...] Il pensiero di Nestroy parte dal ceto e va verso il mondo [...] Nestroy resta il fabbricante di scherzi, perché il suo scherzo, che dal banco da falegname andava a bussare alle stelle, veniva dal banco da falegname, e noi delle stelle non sappiamo niente. [...] La posterità di Nestroy, grazie alla propria insensibilità artistica, fa la stessa cosa che ha fatto il mondo suo contemporaneo, il quale condivideva i temi della sua opera: questo lo prese per il suo buffone d'attualità, quella dice che è invecchiato. Nestroy colpisce la posterità, perciò questa non lo capisce.[10]

Nella riproposizione dello spirito di Nestroy, della sua intelligenza immaginifica, della sua vitalità di attore e di poeta drammatico, la cui comicità, citando Claudio Magris, «scaturiva da una sferzante penetrazione delle debolezze umane»[11], si traduce il possibile messaggio di Kraus a una posterità distratta e insensibile. La sua lezione è recepita e ideologizzata da Soyfer che, inquadrando nell'attualità politica un'umanità divisa fra la meschinità morale dei ricchi e dei detentori del potere e la povertà materiale dei *Lumpen* ormai proletarizzati, di cui, con innesti brechtiani, recepiva una

[10] Karl Kraus, Nestroy e la posterità. Nel cinquantenario della morte. In: Johann Nestroy: Teatro. A cura di Italo Alighiero Chiusano. Milano 1974, pp. 541-544 e p. 562.

[11] Claudio Magris: Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna. Torino 1963, p. 95.

rappresentabilità deformata, non scivolava in un anacronistico epigonismo, ma in una discontinuità storica rappresentava un mondo sull'orlo della catastrofe, ancora radicato nel «Gemüt popolare viennese».

«Entrambi, Nestroy e Soyfer, furono critici della società – scrive Jarka – La satira di Nestroy era apartitica, tuttavia nella sua opera imponente traspariva sempre una simpatia per la gente semplice, anche quando ne vedeva le debolezze. Soyfer, che è marxista, stava chiaramente dalla parte del proletariato, ma non idealizzava gli operai»[12]. Se questa lettura è condivisibile e traducibile nella lapidaria affermazione di Edwin Zbonek: «Soyfer era un Nestroy, che ha letto Marx»[13], si rivela insufficiente e riduttiva, qualora il «teatro per il popolo» di Soyfer non sia valutato in primo luogo nelle sue dinamiche interne. Il rapporto con Nestroy va quindi affrontato drammaturgicamente sul piano del comune esercizio del principio della *Bearbeitung*, del rifacimento che rafforza il confronto ermeneutico sia nell'impianto compositivo, sia nell'interpretazione di possibili simmetrie storiche. La poetica della ricezione e dell'adattamento di opere di autori del passato risponde alla finalità, mediata da Brecht, di presentare, alimentare e adeguare storicamente una rappresentabilità della condizione umana. Non è possibile valutare quanto l'eredità di Nestroy abbia costituito per Soyfer nella metà degli anni Trenta un'ancora di salvezza o un estremo tentativo di opposizione attingendo a un patrimonio di civiltà e di cultura da cui trarre ulteriore alimento. Sta di fatto che di fronte all'estesa produzione teatrale di Nestroy, alla sua presenza e versatilità di attore, Soyfer presenta nella maggior parte delle sue pièces e in qualche sua prosa un voluto, programmatico collegamento con le sue commedie sostenuto dalla possibilità della comparabilità storica cui si allude nella lirica *Lenz hier und außer Landes*, pubblicata sulla «Arbeiter-Zeitung» del 4 aprile 1933:

Der Frühling kommt. Der Winter geht.
Ein lindes Vormärzlüftchen weht.
Dollfuß schenkt schönes Wetter.
Der Frühling kommt. Und alles wächst:
das Gras, der Strauch, der Baum, der Text
Der Notverordnungsblätter.[14]

---

[12] Horst Jarka: Jura Soyfer ..., cit. (nota 2), p. 364.

[13] Ivi, p. 365.

[14] Jura Soyfer: Lenz hier und außer Landes. In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), p. 110.

Con la metafora della primavera, con cui ci si riferisce all'«autoritärer Kurs» imposto in Austria da Dollfuß a partire dal marzo 1933, Soyfer accosta il *Vormärz* prequarantottesco, con le paure metternichiane dei pericoli libertari provenienti da occidente, alla «vaterländische Front» che con l'emanazione di ben 466 provvedimenti d'emergenza sanzionava l'avvento dell'austrofascismo. Per cogliere appieno il senso dell'operazione di Soyfer, che certo non nasconde la presenza di Nestroy nel suo teatro, occorre sottolineare la sintonia intellettuale che si riflette sull'adozione e riproposizione di similari strategie e tecniche drammaturgiche come la doppia azione, in cielo e in terra, dello *Zauberstück* e la parodia estensiva. Tutto viene proposto in una cornice la cui magicità è sentita come finzione cui si ricorre per smascherarla mettendo in crisi la tradizione del *Besserungsstück*.

Come esempio più noto ed evidente di ricezione e di adattamento da parte di Soyfer di commedie nestroyane si è soliti ricordare la pièce *Der Weltuntergang*, che nel sottotitolo *Die Welt steht auf kein'Fall mehr lang* ..., riproposizione del ritornello cantato da Knieriem, si presenta come uno sviluppo di motivi contenuti nella *Zauberposse Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* e in *Die letzten Tage der Menschheit* di Kraus. Fu rappresentata nell'ABC Cabaret di Vienna dal 6 maggio all'11 luglio 1936, giorno in cui furono sottoscritti gli accordi di Berchtesgaden fra Hitler e il cancelliere Schuschnigg. Il prologo e l'epilogo sono calati nella *Zauberdramatik* dei pianeti chiamati a consulto dal sole, nel quale si rappresenta Dollfuß, per rimediare alla disarmonia della terra dovuta alla presenza del parassita uomo. L'allegoria della cometa Konrad che dovrebbe bonificare la terra, sopprimendo l'uomo e facendola così rientrare nell'armonia celeste, è tragicomica quanto profetica rappresentazione dell'umanità di fronte alla catastrofe inevitabile della guerra, scatenata dall'irresponsabilità generale, dagli egoismi e dalla passività delle potenze occidentali. I trenta giorni di tempo che gli uomini hanno per tentare di salvare se stessi e la terra dall'impatto della cometa si consumano nella sottovalutazione del pericolo, poiché ognuno è convinto che riuscirà in qualche modo a salvarsi e che a soccombere sarà sempre l'altro. Si pensi alla conversazione fra i due diplomatici:

> ERSTER DIPLOMAT: Die Welt geht in zwanzig Tagen unter. Sie werden zugeben, Sir, daß dem Ereignis der Charakter der Dringlichkeit nicht abgesprochen werden kann.
> ZWEITER DIPLOMAT: Sie werden verstehen, Monsieur, daß unter dem Weltuntergang keinesfalls das europäische Gleichgewicht leiden darf.

ERSTER: Was wollen Sie also unternehmen?
ZWEITER: Nichts. Das ist immer das Sicherste.
ERSTER: Aber der Weltuntergang.
ZWEITER: Der Weltuntergang wird sich als Gentleman zu benehmen wissen.[15]

Lo scienziato Guck, che ha inventato un macchinario per deviare la traiettoria della cometa, proposto senza successo alle alte autorità di molti paesi, tenta di convincere un funzionario austriaco:

ÖSTERR. BEAMTER: Was ist denn?
GUCK: Der Weltuntergang kommt!
ÖSTERR. BEAMTER: Nur zwischen 9 und 2 Uhr. Jetzt is ka Parteienverkehr.
GUCK: Aber er kommt schon in einer Woche!
ÖSTERR. BEAMTER: No, dann hamma eh Zeit! Warum han S' es nachher so gnädig?[16]

La fonte remota, nello stesso tempo comica e seria, di Knieriem si dilata nel tragicomico scenario di Soyfer che rappresenta la manipolazione, attraverso i media e la traduzione nelle spietate e scontate leggi di mercato e della réclame, di eventi apocalittici che cominciano a fare spettacolo. Così l'imminente fine del mondo alimenta ad esempio la pubblicità che in una contemporanea réclame del caffè si condensa in dialetto viennese nella *Chanson der Titze-Tante*, il cui messaggio è una ricetta di sopravvivenza:

Ja, das Rezept is a wahrer Schatz,
Es bleibt in den Köpfen, ob d' Welt auch verweserlt:
Es wird nix verbröserlt.[17]

Si potrebbe *en passant* notare che il caffè, come elemento conclusivo del pasto, descritto nella prima parte della canzone, è inserito in un'esplicita allusione parodistica dell'aria nel I atto dello *Zaubermärchen Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär* di Ferdinand Raimund (p. 224):

Die Menschheit sitzt um billgen Preis
Auf Erd an einer Tafel nur,
Das Leben ist die erste Speis,
Und's Wirtshaus heißt bei der Natur
[...]

[15] Jura Soyfer, Der Weltuntergang ..., in Das Gesamtwerk, cit., pp. 544-5.
[16] Ivi, p. 547.
[17] Ivi, p. 554.

Bringt dann die Tasse schwarz Kaffee
Und wirft die ganze Gsellschaft 'naus
So endigt sich der Lebensschmaus. [18]

La cometa non distruggerà la terra non perché gli uomini hanno saputo opporvi rimedio o siano migliorati, ma la risparmia, disobbedendo così agli ordini celesti, perché si è innamorata di lei. All'apoteosi dell'ordine del valzer iniziale dei pianeti la cometa risponde con un *Liebeslied*, il *Lied von der Erde* (*Der Kometen-Song*):

Voll Hunger und voll Brot ist diese Erde,
Voll Leben und voll Tod ist diese Erde,
In Armut und in Reichtum grenzenlos.
Gesegnet und verdammt ist diese Erde,
Von Schönheit hell umflammt ist diese Erde,
Und ihre Zukunft ist herrlich und groß.[19]

Qui la visione pessimistico-apocalittica della storia si converte nella proiezione utopica in un futuro finalmente «grande e meraviglioso» che è sì nello spirito nestroyano, ma anche espressione della convinzione di Soyfer che la dialettica del negativo lasci intravedere un barlume di speranza. Alla vittoria della fata Amorosa su Fortuna nell'epilogo di *Lumpazivagabundus* corrisponde in Soyfer l'evocazione della pacificazione e dell'amore che dovrebbero preservare dalla fine del mondo; allo svuotamento parodistico della tradizione raimundiana nella rappresentazione del regno dei maghi e delle fate corrisponde in Soyfer l'umoristica raffigurazione di un olimpo planetario che è a sua volta estensione della descrizione compiuta da Knieriem, angosciato beone e astrologo, di un firmamento caotico:

Es ist kein Ordnung mehr jetzt in die Stern,
D'Kometen müßten sonst verboten wer'n.

Magia e astronomia divengono la cornice di un mondo che sta implodendo: «Das Astralfeuer des Sonnenzirkels des Planetensystems in das Universum der Parallaxe, mittelst des Fixstern-Quadranten, ist in die Ellipse der Ekliptik geraten»[20]. Mentre in *Der Weltuntergang* Saturno si rivolge

[18] Ferdinand Raimund: Das Mädchen aus der Feenwelt ... In: F. R.: Sämtliche Werke. München 1966, p. 153.

[19] Jura Soyfer: Das Lied von der Erde. In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), p. 224.

[20] Johann Nestroy: Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. München 1962, p. 58.

così a Venere: «Von mir wissen S' ja, Gnä' Frau – Sie waren immer der Brennpunkt meiner Ellipsen». Come forze centripete mondo delle fate e dei maghi, sistema solare e costellazioni smascherano l'illusorietà della fortuna e scandiscono quella marcia che può condurre alla fine del mondo proprio perché il mondo è diviso fra ricchi e poveri, fra nobilotti e straccioni vagabondi, tutti accomunati, nella diversità e alternanza dei destini, dalla ricerca del denaro che diviene l'essenza dell'essere umano: «cercano del denaro, sono dunque uomini e non spiriti»[21], così il servo Melchior nella commedia *Einen Jux will er sich machen* (1842) rassicura se stesso alla vista di presunti spettri. Lo stesso epilogo nestroyano, che presenta una rassicurante ricomposizione di rapporti morali biedermeieriani, appare pertanto poco credibile e spiegabile solo con la disincantata intenzione dell'autore di proporre ironicamente proprio una soluzione incredibile. Altrettanto si potrebbe dire dell'epilogo di Soyfer che delega non alla fata Amorosa ma a una cometa il compito di diffondere un sentimento d'amore cui l'umanità è insensibile.

Il motivo astronomico, limitato in *Lumpazivagabundus* al personaggio del calzolaio pessimista, viene amplificato in *Der Weltuntergang* di Soyfer che assegna la possibilità di salvezza della terra a un elemento cosmico extraterrestre e antropomorfizzato, decretando un'inesorabile visione negativa dell'umanità dovuta certo più alle leggi di mercato e allo sfruttamento che non alla rassegnata e cinica concezione esistenziale di Nestroy che, ad esempio, in *Die beiden Nachtwandler* (1836) affermava:

> Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab' mich noch selten getäuscht.

La ricezione del trifoglio dei dissoluti e disoccupati Leim, Zwirn e Kniriem, che si ricompone nel lieto fine come antidoto alla miseria materiale e morale, è trasferita da Soyfer nelle tre figure di vagabondi Hupka, Pistoletti e Paul nella commedia in 9 quadri *Astoria*, dimostrazione radicale dell'incompatibilità fra lo stato, che in base a truffe, a una falsa propaganda e alla credulità del popolo, può nascere e imporsi, e l'uomo che in cerca di una terra dove fermarsi e costruire la propria vita, è condannato a non trovarla. Apre la commedia il *Wanderlied* di Hupka e Pistoletti che per strada, facendo autostop, cercano il pretesto di farsi arrestare o ricoverare in ospedale per sbarcare il lunario. La chiude la ballata *Willst du, zerlumpter*

[21] Johann Nestroy: Einen Jux will er sich machen. In: J. N.: Werke, cit. (nota 3), p. 494.

Geselle che i tre vagabondi cantano, come dopo essersi risvegliati dal brutto sogno dello stato-fantasma di Astoria. L'uomo continuerà ad essere un vagabondo in cerca della sua terra:

> Such dir das Land, das dir gehört
> Auf diesem Erdenrund.
> Such nicht Astoria,
> Mein Bruder Vagabund.[22]

Sul piano di una continuità, che recepisce il passato per adeguarlo al presente ma anche per riaffermare i conflitti sociali di sempre, si potrebbero studiare le trasversalità ideologiche fra *Astoria* e la farsa *Höllenangst* di Nestroy e anche con *Broadway-Melodie 1492*, adattamento di *Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* di Kurt Tucholsky e Walter Hasenclever. Se Soyfer per così dire recepisce e trascina Nestroy quasi in ogni sua opera, ciò discende da motivazioni che vanno oltre una continuità propria dell'ermeneutica drammaturgica forse perché affondano nella consapevolezza che una forte vena della letteratura teatrale austriaca, carsica o solare, potrebbe fare da freno alla caduta libera della civiltà fra le due guerre. Ciò è attestato da due testi minori di Soyfer: *Christbaum der Menschheit-Proletarische Weihnachtsstundefeier* (1932) e dalla scena di cabaret *Geschichtsstunde im Jahre 2035* (1936).

Il primo, più che una *Bearbeitung* della *Lokalposse* di Nestroy *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes*, si propone come consequenziale evoluzione della rappresentazione della divisione della società in ceti in quella in classi contrapposte. Soyfer, che ripresenta strutturalmente la «Simultanbühne» nestroyana, descritta com'è noto nel testo con un parallelismo fra ciò che accade al pianterreno e al primo piano, facendo così risaltare la contraddizione fra l'orizzontalità scenica e la verticalità sociale, schematizza e radicalizza le coppie oppositive:

> Arbeitsloser mit Frau und Kind – Bankier mit Frau und Kind
> Landarbeiter mit Frau – Grossgrundbesitzer mit Frau
> Kriegerswitwe mit Sohn – General, Diplomat, Naziführer.[23]

Alla divisione incrociata nell'opera di Nestroy (alto-basso e parallelismo nella redazione a stampa: «Alles links Stehende wird zu ehener Erde gespielt, so wie alles rechts Stehende im ersten Stock»), supportata da una

[22] Jura Soyfer: Willst Du, zerlumpter Geselle ... In: J. N.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), p. 232.

[23] Jura Soyfer: Christbaum der Menschheit. Ivi, p. 501.

sobria doppia didascalia («Die untere Abteilung zu ebener Erde stellt ein ärmliches Zimmer da / Die obere Abteilung stellt ein äußerst elegant möbliertes Zimmer in der Wohnung des Herrn von Goldfuchs dar»[24]), fanno da contrappunto nel testo di Soyfer minuziose indicazioni sceniche da intendere chiaramente come possibile variante drammaturgica:

> Es muß vorgesehen sein, daß der in der Mitte geteilte Hauptvorhang nur halb geöffnet werden kann, so daß einmal die eine, das nächste Mal die andere Bühnenhälfte sichtbar wird. Auf dieser Teilung beruht der Sinn der Szene.[25]

La novità, che annulla l'intreccio nestroyano fra piano terra e primo piano costruito su effimeri amori giovanili incrociati e in discrasia rispetto alle distinzioni sociali, è l'inserimento in Soyfer del «Christbaum» come elemento di separazione scenica e iconico-simbolica, la cui valenza di rituale pacificazione e unità si rivela un discrimine che mette in crisi la tradizione cristiana:

> TOCHTER DES ARBEITSLOSEN: Vater, in der Religionsstunde hab' ich g'lernt, daß am Weihnachtstag alle Christen gleich sind; so, als ob alle um denselben Baum sitzen möchten.
> ARBEITSLOSER: Das sind so Redensarten. Weißt, versprechen tuns' ja immer viel, aber nur fürs Jenseits.[26]

Altrettanto proiettivo e incanalato nell'ermeneutica teatrale è *Geschichtsstunde im Jahre 2035* nei confronti della *Burleske* nell'atto unico *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847) di Nestroy. Se la satira nestroyana è un divertente ma amaro atto d'accusa nel presente nei confronti di un'istruzione privata sovvenzionata da ambienti aristocratici che impongono il riconoscimento dell'ignoranza anche ai propri figli, in Soyfer siamo proiettati nel 2035, in un'età futuribile in cui la *Science fiction*, variante robotizzata della *Zauberdramatik*, costituisce la cornice in cui l'insegnante di storia interroga gli allievi sulla situazione a Vienna negli anni Venti del XX secolo.

Alle buffonesche e ingenue situazioni scolastiche nestroyane, esemplari di tanta meschinità di costume, fa da contrappunto in Soyfer la mancanza di orientamento e di coscienza storica («Unsere Jugend hat auch gar kein historisches Einfühlungsvermögen») degli alunni di domani che collocano

---

[24] Johann Nestroy: Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes. In: J. N.: Werke, cit. (nota 3), p. 71.

[25] Jura Soyfer: Christbaum der Menschheit, cit. (nota 23), p. 501.

[26] Ibidem, p. 503.

gli anni Trenta nell'età dell'illuminismo con governanti illuminati garanti della libertà di stampa. Il professore stesso è accomunato in questo crescendo di confusione storica quando riconduce lo scambio del XX secolo con l'epoca illuministica di Giuseppe I e non di Giuseppe II. Proprio durante la lezione di storia si sviluppa la ricezione nestroyana di Soyfer e il punto di contatto è proprio la *Aufklärung* di cui lo studente Willibald mette ingenuamente in luce uno degli aspetti più negativi:

> Wien war vor zweitausend Jahren eine kleine römische Stadt, hatte wohl römische Kultur, aber noch keine Vorstädte. Spittelberg, Liechtental, Hundsturm und Lerchenfeld wurden erst in den Zeiten der Aufklärung hinzugebaut.[27]

Negli umoristici dialoghi fra l'insegnante e gli studenti affiora, a futura memoria, nella scena di Soyfer quell'elemento di ottimismo nel popolo austriaco che sarà la causa della sottovalutazione della catastrofe imminente:

> Im Jahre 1938 machte ein Stinkenbrunner Bauer eine historisch merkwürdige Entdeckung. Er fand in einer abgelegenen Felshöhle zirka ein Dutzend Menschen mit kretinärem Schädelbau, die um einen Radioapparat frenetische Jubeltänze aufführten. Auf der Psychiatrischen Klinik wurde festgestellt, daß es sich um die letzten zwölf Österreicher handelte, die noch immer an optimistische Radioberichte glaubten. [...] Die Wissenschaft gab ihnen den Namen Radioten und schuf ihnen ein Asyl in den malerischen Pavillons am Steinhof.[28]

Nell'apologo fantascientifico irrompe di nuovo il presente minaccioso di cui, ancora nestroyanamente, si presenta un quadro sconcertante per il suo tasso di premonizione nell'articolo *Das dritte Reich in Krähwinkel* pubblicato sulla «Arbeiter-Zeitung» (28.8.1932). «Warum aber diese neue Zeit die Zeit des Fortschrittes genannt wird, das is die einzige Frag', wo ich keine Antwort drauf weiss»[29], confessa lo scolaro ragionatore Willibald, impersonato da Nestroy, in *Die schlimmen Buben in der Schule*, una ammissione cui fa da *pendant* quella in *Der Schützling* secondo la quale «Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich

[27] Johann Nestroy: Die schlimmen Buben in der Schule. In: J. N.: Gesammelte Werke, cit. (nota 3), vol. 5, p. 32.

[28] Jura Soyfer: Geschichtsstunde im Jahre 2035. In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), p. 522.

[29] Johann Nestroy: Die schlimmen Buben in der Schule, cit. (nota 27), p. 32.

ist», in un singolare, comune rapporto di realistica sintonia con la realtà umana con Jura Soyfer che, pur animato da una tensione utopica, cantava disincantato nel *Lied des einfachen Menschen*:

> Wir sind das schlecht entworfne Skizzenbild
> Des Menschen, den es erst zu zeichnen gilt.
> Ein armer Vorklang nur zum grossen Lied.
> Ihr nennt uns Menschen? Wartet noch damit![30]

[30] Jura Soyfer: Lied des einfachen Menschen. In: J. S.: Das Gesamtwerk, cit. (nota 1), p. 214.

Walter Obermaier
(Wien)

«... dann geht das maschinenmäßige Werckstatt-Leben fort»[1] *Nestroys literarische Arbeitsbedingungen als Autor des Wiener Vorstadttheaters*

Der Versuch, die Schaffensbedingungen Nestroys im Überblick zu skizzieren, beschreibt einen zwar wesentlichen, aber letztlich doch nur äußerlichen Aspekt der Entstehung seiner Werke. Dem Geheimnis des Genius und seines schöpferischen Impetus nähert man sich so nur peripher. Es kann auch nicht mit Hilfe historischer Faktensuche enträtselt werden. Stefan Zweig, der ein großer Autographensammler war, meint:

> Denn wenn wir die ganze Welt anblicken mit ihren unzähligen und unlösbaren Rätseln, das tiefste und geheimnisvollste von allen bleibt doch das Geheimnis der Schöpfung. [...] Selbst der Dichter, selbst er, der dichterische Schöpfung vollbringt, [...] wird nachträglich den Augenblick seiner Inspiration nicht mehr erläutern können. [...] Und das einzige, was eine leise Ahnung dieses unfaßbaren Schaffensprozesses uns gewähren kann, sind [...] die Autographen. [...] Denn in ihnen begegnen wir dem Künstler in seiner wahrsten Form, hier belauschen wir ihn im innersten Raum seines Wesens: in der Werkstatt.[2]

Dieser «innerste Raum» ist notwendig von einem äußeren umgeben. Wie dieser bei Nestroy aussah, sei hier in Beispielen beschrieben: welche Bedeutung die Zensur und die ganz konkrete Theatersituation, wie Ensemble, Novitätensucht, Leistungsdruck und Kritik für Nestroys Schaffen hatten.

---

[1] HAK: Stücke 16/I. Der Färber und sein Zwillingsbruder, 9/13f.
[2] Stefan Zweig: Sinn und Schönheit der Autographen. Wien 1935, S. 6f. und 5f.

Am 7. Dezember 1826 schrieb Ferdinand Raimund bei Übersendung seines Stückes *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär* an einen Prager Theaterdirektor:

> Ich hoffe[,] daß die Vorsicht welche ich in meinen Stücken gegen die Wiener Censur beobachte, mir auch das Vertrauen der v. Prager erwerben wird, denn meine Stü[c]ke kommen beynahe so unverändert aus den Händen der Censur, wie sie eingesendet werden.[3]

Einige Monate zuvor war Nestroy, der seine darstellerische Laufbahn 1822 als Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte* an der Hofoper begonnen hatte, 1823 bis 1825 am Deutschen Theater in Amsterdam und seither als Sänger und Schauspieler in Brünn engagiert war, überraschend aus dem dortigen Engagement entlassen worden. In seinem "Theatertagebuch" verzeichnet er Ende April 1826:

> Ich tratt diesen Abend, ohne es zu wissen, zum letzten Mahl in Brün[n] auf, wiewohl ich noch 11 Monathe Contract hatte. Ich wurde nehmlich den 30ten Aprill zur Polizey citiert, und es kam die Entscheidung daß, infolge meiner Erklärung vermöge welcher ich mir das Extemporieren nicht verbiethen lasse mein Contract annuliert sey.[4]

Extemporieren, also das Sprechen von im bewilligten Zensurbuch nicht enthaltenen, oft aus dem Stegreif formulierten Textpassagen auf der Bühne, war bei Strafe untersagt und traf zuerst einmal Nestroy als Schauspieler. Die Zensur im allgemeinen und die Theaterzensur im besonderen wurde aber vor allem für den Autor Nestroy zu einem wesentlichen Faktor, der seine literarische Produktion mitbestimmte.

Es gehört zu den Widersprüchlichkeiten der Literatur- und Kulturgeschichte, daß gerade die als Zeit des härtesten Geistesdrucks empfundene Epoche des Vormärz auch die einer Hochblüte der österreichischen Literatur war. Franz Grillparzer wurde zum klassischen Dramatiker Österreichs schlechthin und mit Nikolaus Lenau trat ein bedeutender Lyriker auf den Plan. Dazu kamen Anton Graf Auersperg mit seinen kritisch-politisch orientierten Gedichten und Versepen, die er allerdings unter dem

---

[3] Ferdinand Raimund: Brief an Johann Nepomuk Stepanek, Wien, 7. Dezember 1826. In: Ferdinand Raimund: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe. Hrsg. von Fritz Brukner und Eduard Castle. Wien 1926, 4. Band, S. 353f.

[4] Nestroys eigenhändiges *Rollentagebuch*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 135.821.

Pseudonym Anastasius Grün in liberaleren deutschen Staaten erscheinen ließ, aber auch Friedrich Halm, der als Lyriker wie als Dramatiker gleich angesehen war und Eduard von Bauernfeld, dessen bürgerlich-liberale Konversationsstücke den Burgtheaterspielplan dominierten. Das Volkstheater erlebte auf den drei bedeutenden Vorstadtbühnen Wiens, dem Theater in der Leopoldstadt, dem Theater in der Josefstadt und dem Theater an der Wien seine unbestrittene Blütezeit mit den Zauberspielen eines Ferdinand Raimund (1797-1836) und ab 1830/31 mit den parodistischen und kritisch-satirischen Possen eben Johann Nestroys. Davor und daneben sind in diesem Genre von den Autoren der älteren Generation die spielplanbeherrschenden Stücke eines Joseph Alois Gleich, Karl Meisl und Adolf Bäuerle und von der jüngeren Generation vor allem ab den vierziger Jahren die Lokalpossen und das von ihm geschaffene «Lebensbild» Friedrich Kaisers zu erwähnen.

Berühmt ist das Urteil, das Charles Sealsfield 1834 fällte:

> Kein Mensch ist ein größerer Sklave, wie ein östreichischer Schriftsteller. Er darf keine Regierung, keine Minister tadeln, gegen die Geistlichkeit und Aristokratie nichts sagen, er darf mit einem Worte keinen Charakter haben.[5]

Der Zensur unterlag prinzipiell alles: Das gedruckte und das gesprochene Wort, aber auch das Bild und sogar die Musik. Es gab keine exakten gesetzlichen Grundlagen und Richtlinien. Staat, Herrscherhaus, befreundete Staaten, Gesetze aber auch soziale Zustände galten als besonders schutzwürdige Güter und durften ebensowenig kritisiert oder gar verspottet werden wie die Religion im weitesten Sinne und deren Vertreter. Zudem wachte der Zensor mit Argusaugen über den so ungemein weit gespannten Begriff der «guten Sitten» und suchte seine möglichen Verletzungen hintanzuhalten.

Wie wirkte sich dies nun auf das Theater und insbesondere auf die Vorstadtbühnen, für die Nestroy schrieb, aus. Seit 30. August 1831 standen Nestroy und seine Lebensgefährtin Marie Weiler bei Direktor Karl Carl, der das Theater an der Wien und später auch das Theater in der Leopoldstadt (ab 1847: Carltheater) leitete, als Schauspieler unter Kontrakt. In den Augen der Obrigkeit war es die Aufgabe besonders der Vorstadtbühnen, das Publikum zu unterhalten und von gefährlichen Gedan-

[5] [Charles Sealsfield]: Seufzer aus Oestreich und seinen Provinzen. Leipzig 1834, S. 131.

ken abzulenken. Um aber, wie es die «Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien» von 1803 formulierte, «durch fortgesetzte Maßnahmen der Polizei [...] zu einer öffentlichen Unterhaltung ohne Gefahr für Kopf, Herz, Sitten und Stimmung des Volkes»[6] zu gelangen, waren eine Reihe von Maßnahmen erforderlich: Jedes Manuskript hatte leserlich und korrekt paginiert bei der Zensurbehörde eingereicht zu werden. Wie es scheint, mußte dazu auch ein "Programm", also eine Inhaltsangabe des jeweiligen Stückes, beigelegt werden. 1835 notierte Ernst Stainhauser, ein eben aus der Provinz ans Theater an der Wien gekommener Schauspieler, der sich auch als Autor versuchte, in seinem Tagebuch:

> Vormittag schrieb mir der H. Sekretär Franz ich möchte das Programm meines Stückes machen, um es mit demselben der Zensur Stelle überreichen zu können.[7]

Vielleicht sind die Inhaltsangaben, die Nestroy etwa für *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* (1839) und *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840) angelegt hatte[8], in diesem Zusammenhang zu sehen. Es gibt aber auch von ihm geschriebene Inhaltsangaben zu Stücken, die einzig eine Rolle im Entstehungsprozess einer Posse spielen und die man als «Entwurfsinhaltsangaben» bezeichnen könnte, wie bei *Der Treulose* (1836), *Der Erbschleicher* (1840) und *Der holländische Bauer* (1850)[9].

In der Zensurbehörde wurde entschieden, ob und mit welchen Auflagen ein Stück zur Aufführung zugelassen wurde. Zumeist verlangte der beamtete Zensor Streichungen bzw. Abänderungen «gefährlich» erscheinender Stellen. Seine Schwierigkeit war, daß durch Minenspiel und Gestik der Schauspieler manche an und für sich harmlos scheinende Textpassage eine unerwünschte Nebenbedeutung bekommen konnte. Und schließlich war noch mit der durch die Zensur mitverursachten Deutungssucht des Publikums zu rechnen, das auch dort Anspielungen vermutete, wo wirklich keine verborgen waren. Nach der Bewilligung eines Stückes wurde dieses vom Zensurbeamten approbiert und in einer Weise gesiegelt, daß keine neuen (unzensierten) Seiten in das Manuskript aufgenommen wer-

---

[6] § 1 der Instruktion, in: Karl Glossy: Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801–1820). In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25 (1915), S. 59.

[7] Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg: Tagebuch 1835, Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung, Ib 188.299. Stainhauser wurde später einer der engsten Freunde und Mitarbeiter Nestroys.

[8] HKA: Stücke 15, S. 307, und HKA: Stücke 16/I, S. 143.

[9] HKA: Stücke 10, S. 177-189; Stücke 16/II, S. 144-148; Stücke 28/I, S. 306-313.

den konnten. Die Erledigung eines eingereichten Stückes dauerte durchschnittlich ein bis zwei Wochen. Auch hier läßt sich Stainhausers Tagebuch von 1835 als Zeuge heranziehen. Am 9. August präsentierte er seine Lokalposse dem prominenten Komiker Wenzel Scholz, der sie an Direktor Carl weiterleitete. Dieser – notiert der Verfasser – «bemerkte mir die nöthigen Abänderungen selbst». Tags darauf überreichte der Autor das revidierte Opus dem Direktor, entwarf dann das erwähnte Programm und dürfte am 25. August das Stück der Zensur eingereicht haben. Am 17. September erhielt Stainhauser sein Stück von der Behörde zurück und tags darauf «gegen Quittung mein Honorar per 20 f C:M:»[10]. Wenn Friedrich Kaisers Angaben stimmen, so waren die Stückhonorare Nestroys am Beginn seiner Laufbahn ebenso bescheiden[11]. Und auch dessen Stücke wurden von der Zensurbehörde in vergleichbaren Fristen erledigt. *Der böse Geist Lumpacivagabundus* etwa war am 5. März 1833 eingereicht worden, kam am 16. März mit entsprechenden Korrekturen zurück und wurde am 11. April 1833 uraufgeführt[12]. Die Fortsetzung *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* war am 10. Oktober 1834 eingereicht und am 23. Oktober 1834 genehmigt worden und kam am 5. November 1834 zur Aufführung[13]. Noch knapper war die Zeit beim *Das Haus der Temperamente,* das erst fünf Tage vor der Premiere, die am 16. November 1837 stattfand, behördlich bewilligt wurde (wiewohl bereits am 20. Oktober 1837 eingereicht)[14]. Auch für die Aufführung von *Die beiden Herrn Söhne* traf die Genehmigung erst acht Tage vor der Uraufführung am 16. Jänner 1845 ein (eingereicht am 18. Dezember 1844, genehmigt am 8. Jänner 1845)[15].

Nestroy hatte eigene Wege gefunden, um seine Possen möglichst unbeschadet durch die Zensur und auf die Bühne zu bringen. Zum einen wählte er als Vorlagen seiner Stücke – es wird darauf noch zurückzukommen sein – solche, die sich auch unter Berücksichtigung der Zensurvorschriften entsprechend bearbeiten ließen. Um gewisse Beanstandungen

---

[10] 20 Gulden entsprachen laut *Börsen-Kurier-Index* (Börsen-Kurier, Wien 10. Jänner 2002) im November 2001 einer Kaufkraft von etwa 310 Euro.

[11] Friedrich Kaiser: Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt. Wien 1870, S. 34f.

[12] HKA: Stücke 5, S. 300.

[13] HKA: Stücke 8/I, S. 113f.

[14] HKA: Stücke 13, S. 195. Vgl. auch W. Edgar Yates: "Das Werden eines (edierten) Nestroy-Textes". In: Vom schaffenden zum edierten Nestroy. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien 1994, S. 11-30, hier S. 21.

[15] HKA: Stücke 22, S. 149.

von vornherein auszuschließen, änderte er den Charakter von Figuren oder ihre Relation zueinander. Vater und Tochter wurden so zu Vormund und Mündel, Onkel und Neffe bzw. Nichte, aus einer Gräfin wurde eine Gutsbesitzerin, u.s.w[16].

Nestroy dachte die Zensur bereits bei der Entstehung seiner Stücke mit. Schon in Vorstadien finden sich am Rand der Manuskripte Hinweise auf «Zensurgefahr». Bei möglichen anstößigen Stellen vermerkte er fallweise am Rande «Cens» oder ähnliches. Sehr häufig streicht er in den Handschriften seiner Werke mit roter Tinte ringförmig einzelne Passagen aus und ersetzt sie durch harmlosere Formulierungen. Diese Selbstzensur findet sich häufig bei Couplettexten, die ganz oder teilweise neu geschrieben wurden und Hinweise enthielten, wie ein Lied oder ein Monolog für die Zensur zu schreiben sei. In dem berühmten "Kometenlied" aus *Der böse Geist Lumpacivagabundus* ersetzte Nestroy mehrere Passagen und strich vor allem den gesellschaftskritisch deutbaren Kehrvers «Da wird einem halt Angst und bang – Die Welt steht auf kein Fall mehr lang»[17]. Auch enthielt er der Zensur einen Teil des ersten Monologs aus *Der Schützling* vor, indem er anordnete:

> NB für den Copisten Im Censurbuche wird hir kein Raum leergelassen, sondern die folgende Rede gleich nach dem Liede geschrieben.[18]

Alles Veränderungen wurden dann vom Schreiber des für die Zensur bestimmten Einreichexemplares übernommen. Schwer feststellbar ist, welchen Text Nestroy auf den Bühne wirklich gesprochen hat. Wobei ihm noch eine Eigenheit der österreichischen Theaterzensur besonders zu schaffen machte:

---

[16] Ein zeitgenössisches Theaterlexikon vermerkt dazu: «Häufig wird ein anderer Titel, andere Stände und Namen der Charaktere, oder auch die Verlegung des Schauplatzes in andere Zeit oder andere Länder verlangt». In: Allgemeines Theater-Lexikon oder Enzyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde [...]. Hrsg. von K. Herloßsohn, H. Marggraff u.a. Neue Ausgabe, 2. Bd. Altenburg und Leipzig 1846, S. 110. Vgl. auch Friedrich Walla: Die Theaterzensur am Beispiel des «Lumpacivagabundus». In: Vom schaffenden zum edierten Nestroy, a.a.O. (wie Anm. 14), S. 45-68.

[17] HKA: Stücke 5, S. 485f.

[18] HKA: Stücke 24/II, S. 339f. Zu dem Vorgang als solchen vgl. generell Johann Hüttner: Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy. In: Maske und Kothurn 26 (1980), S. 234-249, und ders.: Manuskriptwerkstatt Nestroys und seiner Schreiber. In: Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien 2001, S. 35-47.

> In Oestreich sitzt bei jedem neuen Stücke, trotz der bereits ertheilten Bewilligung zur Aufführung, ein Censor auf den Proben (wenigstens der Generalprobe), damit kein in seinem Sinne anstößiger Gedanke, ja kein Wort den Schauspielern entschlüpfe.[19]

Darüber hinaus hatte allabendlich der Theaterkommissär darüber zu wachen, daß die Schauspieler nur den approbierten Text sprachen und nicht extemporierten[20], daß keine «anstößigen» Gesten den Sinn einer Stelle verkehrten und daß dem Publikum keine Gelegenheit zu unliebsamen Demonstrationen geboten wurde. Denn es lag in seiner Kompetenz, «alle Stellen, welche ihnen bei der Generalprobe oder bei der Aufführung eines Stückes als anstößig in religiöser, politischer oder sittlicher Hinsicht erscheinen, selbst wenn der Zensor sie zuließ, in dem handschriftlichen oder gedruckten Exemplar des Souffleurs und in der Rolle des Schauspielers auszutilgen und zu verfügen, daß diese Stellen nicht rezitiert werden»[21]. Die häufigen Geld- und vereinzelten Arreststrafen Nestroys belegen, daß er immer wieder «Zensurwidriges» auf der Bühne unterzubringen wußte. Im Revolutionsjahr 1848, nachdem die Zensur am 14. März aufgehoben worden war, konnte Nestroy auf der Bühne offen über Zensur und Zensor sprechen. In *Freiheit in Krähwinkel* konfrontiert der Journalist Eberhard Ultra den reaktionären Bürgermeister mit seinen revolutionären Ansichten:

> Die Censur is die jüngere von zwey schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition; – die Censur is das lebendige Geständniß der Großen, daß sie nur verdummte Sclaven treten, aber keine freyen Völker regieren können.[22]

Und er setzt hinzu:

> Ein Censor is ein Menschgewordener Bleysteften oder ein Bleistift-

---

[19] Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters. Hrsg. von Ph. J. Düringer und H. Barthels. Leipzig 1841, S. 204.

[20] In der Instruktion für die Theaterkommissäre (wie Anm. 6) heißt es in § 12 über das Extemporieren: «Des Extemporierens macht der Schauspieler sich schuldig: a) wenn er in seine Rede irgend eine Stelle einschiebt, welche nicht in dem von der Zensur genehmigten Exemplare des Textes steht; b) wenn er eine von der Zensur oder dem Herrn Theaterkommissär ausgestrichene Stelle rezitiert, oder c) eine gemachte Abänderung nicht pünktlich so rezitiert, wie sie ihm vorgeschrieben wurde».

[21] § 6 der Instruktion, ebd., S. 60.

[22] HKA: Stücke 26/I, 27/9-15.

> gewordener Mensch; ein Fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes, ein Krokodil was an den Ufern des Ideenstromes lagert, und den darin schwimmenden Dichtern die Köpf' abbeißt.[23]

Nestroy ging aber auch offensiv gegen die Behörde vor. Nachdem mit einem neuen Theatergesetz vom November 1850 die Theaterzensur wieder eingeführt worden war und damit auch das Extemporierverbot[24] opponierte der Dichter am 22. März 1851 mit einer umfangreichen Eingabe an den Statthalter von Niederösterreich erfolgreich gegen die Beanstandungen des Zensors Matthias Janota in der neuen Posse *Mein Freund*[25].

Die Berücksichtigung der Befindlichkeiten der Zensur war für Nestroy keineswegs eine Art von Privatkrieg eines Autors mit einer restriktiven Behördenpraxis, sondern auch im Kontext des Theateralltags von elementare Bedeutung wenn er als Theaterdichter bestehen wollte. Die Behörden hatten ja die Theaterleiter dazu verpflichtet dafür Sorge zu tragen, daß jeder Mitarbeiter, vom Theaterdichter angefangen bis hinunter zum kleinsten Chargenschauspieler, mit den einschlägigen Theater- und Zensurgesetzen vertraut war und sie einhielt. Carl hatte folgerichtig verfügt, daß, wer «sich erlaubt, eine von der Theater-Direction gestrichene Stelle in seiner Rolle zu sprechen [... oder] solche Stellen zu sprechen, welche von der hohen Censur gestrichen wurden; unterliegt der Ahndung der betreffenden hohen Behörde»[26]. Das traf den Schauspieler Nestroy, aber ebenso den Dichter, der den der Behörde gegenüber selbst zensierten Text nun in seiner Originalform auf die Bühne zu bringen versuchte.

Da die frühen Verträge Nestroys mit Direktor Carl nur fragmentarisch und in Auszügen überliefert sind, ist nicht bekannt, wie die Verpflichtungen des Autors Nestroy aussahen und ob er – wie andere als Theaterdichter engagierte Autoren – jährlich eine Mindestzahl an Stücken abzulie-

---

[23] Ebd., 26/33-27/2.

[24] Im § 9 des Theatergesetzes vom 25. November 1850 (RGBl. Nr.454) heißt es: «Einzelne anstößige Abweichungen vom dem genehmigten Texte eines Bühnenwerkes (Extemporationen) sind nach Maßgabe der aus dem Inhalte derselben hervorleuchtenden üblen Absicht an dem Schuldtragenden von der Sicherheitsbehörde mit einer Ordnungsstrafe von 5 bis 50 fl. zu ahnden, in soferne nicht eine strengere Strafe nach dem gegenwärtigen Gesetze oder nach den allgemeinen Strafgesetzen dadurch verwirkt wurde». Nach dem *Börsen-Kurier-Index* (wie Anm. 10) entspricht das nach heutiger Kaufkraft einem Strafrahmen von etwa 65-650 Euro.

[25] HKA: Stücke 30, S. 450-461.

[26] Theater-Gesetze, bey den unter Leitung des Herrn Directors Carls in Wien stehenden k. k. privil. Bühnen, Wien 1827, S. 9.

fern hatte. In der Abschrift eines Vertrages von 1847 heißt es hinsichtlich Nestroys Verpflichtung für das Carltheater Stücke zu schreiben:

> Herr Nestroy ist verpflichtet, nur zwei neue Stücke in jedem Kontraktjahr zu schreiben.[27]

Wahrscheinlich waren es vorher mehr, doch läßt sich die genauer Zahl aus der Statistik von Nestroy Possen nicht ablesen. Jedenfalls ging es Nestroy als Dichter besser als Karl Haffner, der sich 1837 verpflichtet hatte, «in jedem Kontraktsjahre dem Direktor Carl wenigstens acht neue, von ihm verfaßte Theaterstücke» zu liefern, die «jedes den ganzen Abend ausfüllen und genau für das zur Zeit der Ablieferung des Stückes bei dem Theater a. d. Wien angestellte Kunstpersonale berechnet sein» müssen. «Es versteht sich hiebei von selbst, daß Herr Direktor Carl nur solche Stücke anzunehmen verbunden ist, welche von Herrn Karl Haffner zur Zufriedenheit des Herrn Direktors Carl verfaßt wurden und die Zensurbewilligung erhalten». Direktor Carl sichert sich darüber hinaus vertraglich das Recht, «jederzeit zu bestimmen, welche und wieviel Komiker in einer von Herrn Karl Haffner zu verfassenden Lokalposse beschäftigt sein sollen»[28].

Worauf Nestroy beim Verfassen seiner Possen aber – ebenso wie Haffner – Rücksicht zu nehmen hatte und dies auch sehr nachdrücklich tat, war das Schauspielerpersonal, das ihm an Carls Bühnen zur Verfügung stand. Aus den handschriftlichen Vorarbeiten zu vielen seiner Stücke läßt sich dies durch Angaben abgekürzter Personennamen sehr deutlich ablesen. Vor allem in frühen Textstufen, bei denen Nestroy sich noch nicht für die endgültigen Wahl der Namen der dramatis personae entschieden hatte, verwendet er zur Charakterisierung einzelner Rollen neben den Namen aus der jeweiligen Quelle oder der Relationen der Figuren untereinander (Sohn, Tochter, Mündel etc.), die Namen der für eine Rolle von ihm vorgesehenen Schauspieler. Daß er für sich und seine speziellen darstellerischen Fähigkeiten eine Hauptrolle, die "Nestroy-Rolle", reservierte, war selbstverständlich. Daneben schuf er für den ob seiner vis comica berühmten und ungemein beliebten Schauspieler Wenzel Scholz die "Scholz-Rolle". In *Einen Jux will er sich machen* (1842) etwa erfand er für Scholz die Rolle des Hausknechts Melchior und fügte sie in die Handlung der engli-

[27] Otto Rommel: Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik. In: SW, 15. Band, S. 563f.

[28] Ebd., S. 547.

schen Vorlage ein. In *Der Talisman* (1840) schrieb er die Rolle des Bierversilberers Spund für Karl Carl und schneiderte den Gärtnergehilfen Plutzerkern Louis Grois auf den Leib. Doch hatte er bei der Ausarbeitung einzelner Charaktere auch andere Mitglieder von Carls Ensemble vor Augen. Etwa in *Der Treulose* und *Der Erbschleicher*, wo neben Scholz auch einer der weiblichen Stars des Theaters an der Wien, Eleonore Condorussi, in den Konzepten aufscheint[29]. «Scholz» und «Nestroy» finden sich als Rollensynonyme praktisch durchgehend, Scholz, der im Oktober 1857 starb, zuletzt noch in *Umsonst*, wo ihm Nestroy die Rolle des Fabriksbesitzers Finster zugedacht hatte[30]. Als Nestroy das Stück, an welchem er seit Sommer 1856 gearbeitet hatte, am 7. März 1857 zur Uraufführung brachte, spielte allerdings Louis Grois die Scholz zugedachte Rolle[31]. Wichtig wurde für Nestroy in den späten Jahren auch die Berücksichtigung des 1852 ans Carltheater engagierten jungen Carl Treumann, in dem er anfangs zwar einen gefährlichen Konkurrenten als Schauspieler sah, dessen Sprachbegabung, Zungenfertigkeit und Verwandlungsfähigkeit er aber schließlich gezielt für sein eigenes Werk einsetzte. Bei *Theaterg'schichten* (1854), dem unaufgeführten *«Nur keck!»* und *Umsonst* sind die Treumann zugedachten Rollen in den Vorarbeiten mit dessen Namen charakterisiert. Auch andere Schauspieler werden beim Schreiben eines Stückes mitgedacht. In *Theaterg'schichten* etwa Louis Grois und Luise Rönnenkamp[32] und in *«Nur keck!»* Otto (?) Michaelis[33]. Nestroy hatte – auch wenn sich dies aus den erhaltenen Vorarbeiten nicht belegen läßt – sicher für die Darstellung der meisten der von ihm geschaffenen Bühnenfiguren genaue Vorstellungen und wurde, wenn er sie nicht realisiert sah, bei Direktor Carl vorstellig. So wehrte er sich vehement – und erfolgreich – gegen die von Carl vorgesehene Besetzung des böhmischen Dienstmädchens Dorothe in *Heimliches Geld, heimliche Liebe* mit der Schauspielerin Caroline Boy[34].

---

[29] In *Der Treulose* und *Der Erbschleicher* finden sich die Abkürzungen Nestr., Schz. und Condr. vor allem in den Inhaltsskizzen: HKA: Stücke 10, S. 175-192, und Stücke 16/II, S. 144-148.

[30] HKA: Stücke 35, S. 152f.

[31] Ebd., S. 139.

[32] HKA: Stücke 33, S. 219ff.

[33] HKA: Stücke 34, S. 134.

[34] Vgl. dazu Walter Obermaier: Unerwartete Entdeckungen. Bemerkungen zu Nestroys Briefen. In: «Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse»: Nestroys All-

Für den Autor Nestroy waren auch weitere spezielle Arbeitsbedingungen am Vorstadttheater zu berücksichtigen. Das waren neben den technischen Möglichkeiten, welche eine Bühne bot oder eben nicht bot, vor allem der stetige Bedarf an Neuheiten. Dazu kam das Tempo, mit dem die szenische Realisierung zu geschehen hatte, die Konkurrenzverhältnisse zu anderen Bühnen und tagesaktuelle Notwendigkeiten. Als Beispiel für die letzteren seien hier vor allem die Parodien genannt. Einen Teil ihres Erfolges verdanken sie ja ihrer Aktualität. Nestroy war also gezwungen, sehr rasch zu arbeiten. Mit *Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib* (Erstaufführung 7. Februar 1832) parodierte Nestroy ein nur einen Monat zuvor an der Hofoper aufgeführtes Ballett. *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps* (Erstaufführung 22. Juni 1832) wurde im gleichen Jahr sieben Wochen nach der Wiener Erstaufführung der Oper *Zampa* von Louis Joseph F. Herold am Hofoperntheater herausgebracht. Ebenfalls nur wenige Wochen nach einem an der Hofoper aufgeführten Feenballett präsentierte Nestroy *Der Kobold oder Staberl im Feendienst* (Erstaufführung 19. April 1838) und auf den Tag genau zwei Monate nach der umjubelte Uraufführung von Friedrich von Flotows Oper *Martha* erschien seine parodierende Posse *Martha oder Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung* (25. Jänner 1848). Selbstverständlich reizte auch das Werk Richard Wagners Nestroy zur Parodie. Nach der Wiener Erstaufführung des *Tannhäuser* im Thalia-Theater am 28. August 1857 ging Nestroys Parodie bereits am 31. Oktober 1857 über die Bretter des Carltheaters und brachte volle Häuser. Weniger angetan war das Publikum hingegen von Nestroys *Lohengrin*-Parodie, für die er sich immerhin 7 Monate Zeit gelassen hatte (Hofoper 19. August 1858, Carltheater 31. März 1859). Gerade bei diesen beiden Wagner-Parodien spielte allerdings die Musik von Karl Binder eine wesentliche Rolle.

Ich möchte nochmals auf *Zampa* zurückkommen. Herolds Oper war am 3. Mai 1832 erstmals an der Hofoper aufgeführt worden. Es hat sich ein Notizblatt Direktor Carls erhalten, in dem er Kapellmeister Adolf Müller für die ersten Junitage 1832 Anweisungen gibt[35]. Das Blatt doku-

---

tag und dessen Dokumentation. Hrsg. von W. Edgar Yates, Wien 2001, S. 109-126, hier S. 116-119.

[35] Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 131.607. Adolf Müller (eigentlich Matthias Schmid[t], 1801-1886) war einer von Wiens bekanntesten Theaterkomponisten. Er hatte im Mai 1828 einen Vertrag als Kapellmeister und Komponist mit Direktor Carl abgeschlossen und war bis 1847 an dessen Büh-

mentiert, wie rasch in dem durch häufige Umbesetzungen und Spielplanänderungen geprägten Theaterbetrieb reagiert werden mußte, aber auch, daß die Premiere von Nestroys *Zampa*-Parodie schon für den 8. Juni 1832 geplant war. Nur für die ersten drei Tage stimmen Carls Anweisungen mit dem tatsächlichen Spielplan überein, dann traten Änderungen auf. Für den Abend des 8. Juni sah er vor:

> Zampa (muß also eiligst componirt und täglich stete Probe davon gehalten werden.

Nestroy dürfte mit seiner Parodie noch nicht fertig gewesen sein und so wurde an diesem Tag zum ersten Mal *Die Nachbar-Burgen oder Die feindlichen Waffenbrüder Felseck und Stahleck* von F. Müllner gegeben. *Zampa* hatte erst am 22. Juni Premiere.

Besonders gut läßt sich der Aktualitätsdruck, dem Nestroy bei manchen seiner Werke ausgesetzt war, an *Robert der Teuxel* (Erstaufführung 9. Oktober 1833) und *Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus und die Fee Walpurgisblocksbergiseptemtrionalis oder: Des ungerathenen Herrn Sohns Leben Thaten und Meinungen, wie auch seine Bestrafung in der Sclaverey und was sich alldort ferneres mit ihm begab* (Erstaufführung 17. Jänner 1834) ablesen. Im März 1833 war am Hofburgtheater Ernst Raupachs romantisches Schauspiel *Robert der Teufel* aufgeführt worden, das allerdings keinen Erfolg hatte. Nestroy arbeitete an einer Parodie mit dem Titel *Robert der Teuxel*, als er durch aktuelle Theaterereignisse überholt wurde. Denn am 20. Juni des gleichen Jahres wurde im Theater in der Josefstadt mit sensationellem Erfolg Giacomo Meyerbeers Oper *Robert le diable* aufgeführt und die Hofoper nahm am 31. August das Werk ebenfalls in ihr Repertoire auf. Nestroy legte nun die begonnene Arbeit zur Seite, um sich der Opernparodie zu widmen, die mit großem Erfolg am 9. Oktober 1833 am Theater an der Wien präsentiert wurde. Das liegen gebliebene Manuskript der Raupach-Parodie nahm Nestroy erst danach wieder auf, tilgte alle Anspielungen auf das Raupach-Stück und ersetzte den ursprünglich geplanten und nun vergebenen Titel durch *Der Zauberer Sulphur etc.* Dieser hatte am 17. Jänner 1834 Premiere[36].

Auch das 1832/33 verfaßte Stück *Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser* erlitt ein ähnliches Schicksal. Carl hatte seine Bühne Anfang 1833

---

nen tätig. Bis zu seinem Abgang vom Carltheater komponierte er die Musik zu nahezu allen (insgesamt 42) in diesem Zeitraum aufgeführten Stücken Johann Nestroys.

[36] HKA: Stücke 6, S. 156-158.

als Karnevaltheater dekoriert und Nestroy stimmte seine Faschings-Posse darauf ab. Da der neue Vorhang des Theaters einen Maskenzug auf dem Markusplatz in Venedig zeigte, verlegte Nestroy den zweiten Akt seiner neuen Posse in diese Stadt. Aus Termingründen – alle Premieren verspäteten sich – kam das bereits fertige und für die Einreichung bei der Zensurbehörde vorbereitete Stück aber im Fasching nicht mehr zur Aufführung. Die Arbeit erwies sich dennoch nicht als verlorene Liebesmühe, denn wesentliche Teile fanden in Nestroys nächstes Stück *Der böse Geist Lumpacivagabundus* Eingang[37].

Aktualitätsdruck konnte aber auch heißen, Modeströmungen zu berücksichtigen bzw. auf gerade verfügbare "Stars" Rücksicht zu nehmen. So schrieb Nestroy seine Posse *Der Affe und der Bräutigam* (23. Juli 1836) als Rahmen für die gymnastischen Kunststücke des in Wien befindlichen berühmten englischen Artisten Edward Klischnigg. Und ein Jahr später (5. Mai 1837) bediente er mit *Moppels Abentheuer im Viertel unter Wiener Wald, in Neu-Seeland und Marokko* die auf ihrer Tournee auch in Wien Station machenden Artisten «Lawrence und Redisha, erste Mimiker des Covent-Garden-Theaters in London». Es wirft ein bezeichnendes Licht auf Nestroys Einschätzung solcher Arbeiten, daß er selbst sich während der Premiere seines Stückes gar nicht in Wien sondern auf Gastspielreise in Pest befand. Die Rolle des Moppel, den er selbst später öfters darstellte, hatte er Wenzel Scholz überlassen.

Nochmals zurück zu den Zwängen des Theateralltags. Direktor Carl ist mit Nestroy kaum so umgegangen wie er es nach dessen eigener (freilich nicht immer zuverlässiger) Aussage mit Friedrich Kaiser tat. Kaiser berichtet:

> Aber wie ist ein dichterisches Produciren möglich, wenn der Dichter den festgesetzten Termin, an welchem sein Stück fertig sein muß, im Auge habend, sehr oft [...] sich an sein Pult setzen muß; wenn ihm, wie es unter Carl's Leitung mir und Andern oft geschah, die einzelnen Bogen von einem Abgesandten des Directors entrissen werden; wenn er oft, am zweiten Acte schreibend, nicht mehr durchlesen kann, was er im ersten Acte geschrieben; wenn er endlich, nachdem das Stück fertig ist, aus besonderen Rücksichten, welche die Direction für einen oder den andern Schauspieler, öfter aber noch für eine Schauspielerin hegt, überredet oder – gezwungen

[37] HKA: Stücke 5, S. 337-340.

> wird, ganze Charactere neu umzugestalten, gegen seinen Willen die Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit aufzuopfern, und dem leidigen Theater-Effecte zu huldigen?![38]

Bei Nestroy kann es nach dem Befund der erhaltenen Manuskripte nicht so gewesen sein. Trotzdem mußte er mit Zeitdruck, insbesondere mit der kurz bemessenen Probezeit rechnen. Es existiert – freilich aus der Distanz von 30 Jahren aufgezeichnet – die Schilderung eines Zeitgenossen über den Ablauf des Premierentages von *Der gefühlvolle Kerkermeister* (7. Februar 1832):

> Erwähnenswerth ist, daß am Tage der Vorstellung die General-Probe um 8 Uhr Früh begann, und um 3/4 6 Uhr Abends, als schon die Leute an der Kassa standen, der 3. Akt noch nicht probirt war. Kapellmeister Müller mußte sich mit dem Orchester in den Probesaal begeben, und konnte nur flüchtig den letzten Akt durchnehmen. Um 10 Uhr war die Vorstellung, vom günstig[s]ten Erfolge begleitet, zu Ende, nachdem weder Direktor Carl, noch Kapellmeister, noch Schauspieler und Musiker seit 14 Stunden das Theater verlassen hatten. So arbeitete Carl![39]

Für das Jahr 1835 liegen uns die Schilderungen zweier Nestroy-Premieren durch Ernst Stainhauser vor. Bei *Eulenspiegel*, der am 22. April Premiere hatte, notiert er am 13. April, dem Montag der Karwoche: «Vormittag Probe im Lese Saal von *Eulenspiegel*»[40]. Dann wurde vom 15. bis zum 21. jeweils vormittags geprobt (mit Ausnahme des 17. April, auf den der Karfreitag fiel) und am Premierentag wurde ebenfalls noch am Vormittag bis 13 Uhr geprobt. Begeistert vermerkt Stainhauser, der den Bedienten Johann verkörperte:

> Obschon meine Rolle nicht bedeutend ist, so gefällt mir die Poße doch ungemein, und schien auch im Publikum sich ein großes Vorrecht gemacht zu haben; sie strotzt von Witz u. komischen Einfällen, welch durch die lebhafte Darstellung und das Ar[r]angement an diesem Theater hauptsächlich gewonnen haben. Direktor Carl ist ein ausgezeichneter Schauspiel Künstler und der beste Regißeur der Welt.

---

[38] Friedrich Kaiser: Theater-Director Carl. Wien 1854, S. 73f.

[39] Eugen Eiserle: Johann Nestroy. In: Der Zwischen-Akt. Wien, Nr. 143, 2 (Juni 1862).

[40] Diese und die folgenden Zitate unter den jeweiligen Daten bei Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg: Tagebuch 1835, a.a.O. (wie Anm. 7).

Ähnlich war die Dauer der Probezeit bei *Zu ebener Erde und erster Stock*, doch waren die Proben offenbar intensiver. Am 18. September notiert Stainhauser:

> Um 11 Uhr Lese Probe von Nestrois neuester LokalPoße. Es ist ein äußerst gelungenes Werk, welches an Witz alles bisherige übertrifft, und meiner Meinung nach höher steht als sämtliche Produkte Raimunds. Eine Moralische Tendenz, dramatische Handlung, ein gerechter SzenenGang, Überraschung, Kürze, das sind Tugenden, die man bei wenig Stücken antrifft. Als einen besonderen Vorzug aber rühme ich, daß das ganze Lebensgemälde ohne Allegorischen Personen seiner Entwi[c]klung entgegengeht u. doch mit einer schönen Moral schließt.

Am 21. September wurde bis 16 Uhr geprobt, am 22. bis 16 Uhr 30, so daß Stainhauser seinem Tagebuch anvertraute:

> Voll Hunger und Müdigkeit nach Hause, wo ich ein kleines Weilchen schlief und dann in's Theater ging. [...] Wunderbar ist auf den Proben Direktor Carl, einer der ersten, wo nicht der erste Direktor und Regißeur Deutschlands. Als Ar[r]angeur ist er unstreitig ein Meister ohne Gleichen und was er als Schauspieler vermag, hat München u. Wien oft genug bewundert. Er spielt jedes Fach, und ist der Mann, der jeden Ton und jede {Miene} rechtfertigen kann; alle Schauspieler sind seine Schüler, wenn sie nur auch alle Verstand genug hätten seine Andeutungen treffend zu benützen. Carl ist der Napoleon des Theaters.

Am darauffolgenden Tag wurde bis 16 Uhr geprobt, und am Abend nach der Vorstellung – es war zum 35.mal Eulenspiegel gegeben worden – gab es die «Dekorations Probe, welche bis [...] früh 2 Uhr dauerte». Nach einer kurzen Schlafpause ging es am Premierentag, dem 24. September 1835, weiter:

> Vormittag Probe bis 4 Uhr. Nachmittag zu Hause meine Garderobe hergerichtet. Abends hielt unser Theater einen feierlichen Triumpf mit dem Nestroischen Stücke. Scholz u. Nestroi wurden unzählige male gerufen, und Nestroi zwar mit einem: Vivat bewillkommt. Die Vorstellung war glänzend ausgestattet und ging sehr sicher und studirt über die Szene. Der Beifall war beispiellos und Nestroi behauptete durch diese Arbeit allein schon den ersten Rang unter den Volksdichtern.

Eine Probenzeit von etwa einer Woche scheint – zumindest bei Nestroys Possen – üblich gewesen zu sein. 1850 etwa wurde mit den Proben zu *Sie sollen ihn nicht haben! oder: Der holländische Bauer* am 8. Jänner begonnen und am 12. Jänner war Premiere[41].

Nestroy schuf seine Possen – auch abseits von den Parodien – bekanntlich nach Vorlagen anderer Autoren. Dies war bei den Autoren der Vorstadttheater keineswegs unüblich und ein Urheberrecht im modernen Sinn gab es ja noch nicht[42]. Ausgangspunkt für Nestroys schöpferischen Impetus war eine Vorlage, die ihm inhaltlichen Stoff bot, den er für seine Bedürfnisse umformen, adaptieren, akzentuieren konnte. Dabei benützte er nicht nur Theaterstücke, sondern auch Erzählungen (etwa für *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Die Gleichheit der Jahre*), und Romane (*Die lieben Anverwandten* nach Charles Dickens *Martin Chuzzlewit*). Als "Nebenquellen" dienten ihm auch Zeitungsartikel oder -novellen, ja sogar Bilder (*Karrikaturen-Charivari*). Bevorzugt zog er Vorlagen aus dem französischen, englischen und deutschen Raum heran, in einem Fall (*Umsonst*) auch das Werk eines ungarischen Autors.

Wesentlich war für ihn daher die Vermittlung und Kenntnisnahme neuer Texte. Die meisten hatte er wohl durch eigene Lektüre, aber auch durch Hinweise in Zeitungen gefunden. In Bäuerles *Theaterzeitung* – aber auch in anderen theaterrelevanten Blättern – fanden sich beispielsweise ausführliche Berichte der Vorlagen zu *Talisman*[43], *Papiere des Teufels*[44] *und Der Zerrissene*[45]. Manches kam auch durch Theaterreisen nach Wien, wie solche Direktor Carl zur Erweiterung des Repertoires seiner Bühne mit Erfolg nach Paris unternommen hatte. Hingegen mußte Nestroy als er sich – bereits selbst Direktor des Carltheaters – nach Paris begab, feststellen:

> Unsere Reise war sehr interessant, jedoch keineswegs in Bezug auf theatralische Ausbeute, indem aller Orten, auch in der Weltstadt Paris, schlechtere Stücke und mittelmäßigere Darstellungen an der Tagesordnung sind, als in Wien.[46]

---

[41] HKA: Stücke 28/I, S. 170.

[42] Vgl. Urs Helmensdorfer: «Heilig sey das Eigenthum!» – Urheberrecht in Wien um 1850. In: UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht 2001/II. Zürich 2001, S. 457-496.

[43] Allgemeine Theaterzeitung. Hrsg. von Adolf Bäuerle. Wien 19. August 1840, S. 839.

[44] Wiener Zeitschrift 15. April 1842. In: HKA: Stücke 18/II, S. 139-141.

[45] Allgemeine Theaterzeitung, Wien 29. November 1843, und Wanderer, 9. Dezember 1843. In: HKA: Stücke 21, S. 121-125.

[46] Brief an Johann Baptist Lang, Scheveningen, 21. Juli 1857. In: Johann Nestroy: Briefe. Hrsg. von Walter Obermaier. Wien-München 1977, Nr.124, S. 156.

Den Theatersekretären, vor allem aber den Theateragenten kam für die Autoren der Vorstadttheater und damit auch für Nestroy eine wichtige Mittlerrolle zu. Da sie einen schwunghaften Handel mit Übersetzungen und Bühnenmanuskripten trieben, wurden Theaterdirektoren wie Theaterdichter in kürzester Zeit mit den Novitäten der wichtigsten europäischen Bühnen bekannt. Die bedeutendsten Theateragenten Wiens waren Franz Holding und der noch prominentere Adalbert Prix, welcher sein Büro gleich neben dem Theater an der Wien hatte. Prix war äußerst geschäftstüchtig und hat auch viele Stücke Nestroys angekauft und für andere Bühnen vertrieben. So notierte Stainhauser in seinem Tagebuch am 31. Mai 1835: «Vormittag zum Prix mit dem ich nicht sprechen konnte, so eifrig saß er über seinem neu angekauften *Eulenspiegel*»[47]. Und bereits vier Tage nach der erfolgreichen Uraufführung von Zu *ebener Erde und erster Stock* war in der *Theaterzeitung* zu lesen, daß die Posse «auf rechtlichem Wege» nur durch das Theater-Geschäftsbüro des Adalbert Prix bezogen werden könne[48]. – 1845 verweist Prix in einer Zeitungseinschaltung auf die Dienste seines Büros, zu denen unter anderem zählt:

> Ich kaufe anerkannt gute Stücke, Singspiele, Opern u. dgl. mit dem Eigenthums- und Verkaufsrechte für ganz Deutschland, oder für die österreichischen Bühnen allein, gegen sogleiche baare Bezahlung. [...] Ich verbinde mit meinem Theatergeschäftsbureau eine Copier-Anstalt, bei welcher, unter genauer Aufsicht und Versicherung des unbeschädigten Eigenthumsrechtes, alle Manuscripte und Partituren schnell und correct zu äußerst mäßigen Preisen copirt werden.[49]

Über ihn könnte Nestroy auch Vorlagen und manche Übersetzungen erhalten haben, da Prix «selbst Stücke aus dem Französischen übersetzte oder übersetzen ließ»[50].

Nestroy wählte seine Vorlagen sehr sorgsam aus, wobei bei der Entscheidung für eine etwaige Umsetzung eben alle Kriterien, die für seine Arbeitsweise konstitutiv sind, implizit mitwirkten: Zensur, Ensemble, Publikumsgeschmack, Mode, vielleicht auch die erwarteten Reaktionen der Kritik. Briefe aus seiner letzten Lebenszeit an den nun am Theater am Franz-Josefs-Kai als Oberregisseur wirkenden Louis Grois, zeigen seine

---

[47] Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg: Tagebuch 1835, a.a.O. (wie Anm.7).

[48] Allgemeine Theaterzeitung, Wien 28. September 1835, S. 772.

[49] HKA: Stücke 23/I, S. 105.

[50] Die Theater-Agenturen. In: Monatsschrift für Theater und Musik 1.Jg. (Wien, 1855), S. 561.

diesbezüglichen Überlegungen. Nestroy ersuchte um die Zusendung von *Vent du soir* (die Vorlage zu *Häuptling Abendwind*) und *Dragonerscherz*, wobei er zu letzterem bemerkte:

> Von Dragonerscherz verspreche ich mir wenig. Ich betrachte grundsätzlich das militairische Element als störend in der Posse ("Mädchen in Uniform" ausgenommen, weil das kein Militair, sondern nur die Carrikatur der Militair-Idee ist). Es sind 13 Monate vergangen, aber ich bin noch nicht die üblen Eindrücke los, die O. F. Berg's "Modeteufel" durch die haarsträubendsten militairischen Inconvenienzen auf mich gemacht.[51]

Am 31. Oktober 1861 ersucht er Grois, daß er ihm «Mesdames de la Halle» sende; er «werde es sogleich lesen, und gleich ersehen wie viel daran zu thuen nöthig und wie viel Zeit erforderlich»[52]. Doch am 9. November resigniert er vor der Aufgabe einer Bearbeitung:

> Ich habe die Damen der Halle nicht nur gelesen, sondern zweymahl gelesen, und durchstudiert. Es ist nicht bald ein Stück dieser Gattung aus der Hand seines französischen Verfassers so urfranzösisch hervorgegangen, wie dieses; er hat das Menschenmöglichste, oder besser gesagt, das Franzosenmöglichste gethan, daß das Stück, wie es ist, nie deutsch werden kann. So wie es französische Wortspiele giebt, die nicht übersetzt werden können, so ist es hier die Handlung, die sich nicht in's Deutsche übertragen läßt. – Es ist damit nicht gesagt, daß das Stück durchaus unmöglich ist, denn beym Theater giebt es ja eigentlich keine Unmöglichkeit; – aber die Umgestaltung müßte eine gründliche, und durchgreiffende seyn.

«Abgesehen davon, daß ein deutscher Schauspieler sich nie das erlauben darf, was sich die französischen erlauben, bey welchen man Alles als nazionelle Eigenthümlichkeit hinnimmt, bey welchen man sogar ein directes Ausarten goutiert, was bey deutschen immer widerlich wirkt» so zeigen sich auch bei der Umsetzung von «Pariser Damen der Halle» in «ächte Wienerfratschlerinen», aber auch bei der Darstellung des Militärs Schwierigkeiten und insbesondere «das Factum das die Marktweiber sämmtlich von Corporals Kinder haben, müßte im Deutschen mit großer Vor-

[51] Brief an Louis Grois, Graz 15. Mai 1861. In: Johann Nestroy: Briefe, a.a.O. (wie Anm.46), Nr.176, S. 221.

[52] Brief an Louis Grois, Graz 31. Oktober 1861. Ebd., Nr.178, S. 224.

sicht umgangen, und bemäntelt werden». Um diese Probleme wirklich lösen zu können sei ihm die zur Verfügung stehende Zeit zu kurz[53].

Nestroy mußte damit rechnen, daß er nicht der einzige «Entdecker» einer Vorlage war. In mehreren Fällen kam es zu thematischen Konkurrenzierungen an Wiens Vorstadttheaters, die allerdings in der Regel zu Nestroys Gunsten ausfielen. Das berühmteste Beispiel ist *Der Talisman*, einer der großen Erfolge Nestroys (16. Dezember 1840). Die Vorlage dazu war das französische Comédie-Vaudeville *Bonaventure*, das auch Joseph Kupelwieser, der Theatersekretär des Theaters in der Josefstadt, zu einer Bearbeitung ausgewählt hatte. Er brachte seine Posse *Roth, braun und blond oder Die drei Wittfrauen* an diesem Theater einen Monat nach Nestroys *Talisman* heraus, konnte damit aber nicht reüssieren[54]. Auch bei der Umsetzung des Vaudevilles *Les Mémoires du Diable* gab es ein Wettrennen zwischen den beiden Autoren. Während Nestroy noch am letzten Schliff seiner Posse *Die Papiere des Teufels oder Der Zufall* arbeitete, präsentierte Kupelwieser am 5. November 1842 am Theaters in der Josefstadt seine Übersetzung mit dem Titel *Die Memoiren des Teufels*. Nestroys Posse hatte erst am 17. November am Theater an der Wien Premiere. Einige Kritiker zogen Kupelwiesers Übersetzung der Nestroyschen Posse vor[55]. Keine zwei Jahre später gab es abermals eine Konkurrenzsituation zwischen den Autoren Nestroy und Kupelwieser. Das im November 1843 in Paris uraufgeführten Vaudeville *L'homme blasé* schien beiden bearbeitungswürdig. Und sie erreichten den Zieleinlauf ex aequo. Am 9. April 1844 hatte sich nämlich Wiens Theaterpublikum zu entscheiden, welche der Adaptionen der französischen Vorlage es sehen wollte: In der Josefstadt gab man Kupelwiesers *Überdruß aus Überfluß oder Der gespenstige Schlosser* und im Theater an der Wien Nestroys *Der Zerrissene*. Was den Erfolg anlangt, stand Kupelwieser allerdings auf verlorenem Posten. Nestroys Posse wurde zu einem seiner größten Erfolge, während Kupelwiesers Stück bereits nach wenigen Aufführungen vom Spielplan verschwand[56].

Noch ein Wort zur Bedeutung der Zeitungskritik für Nestroys Schaffen. Seine Auseinandersetzungen mit einzelnen Kritikern, wie Franz Wiest, Josef Tuvora[57], vor allem aber Moriz Gottlieb Saphir sind bekannt.

---

[53] Brief an Louis Grois, Graz 9. November 1861. Ebd., Nr.179, S. 225-227.

[54] HKA: Stücke 17/I, S. 110-112.

[55] HKA: Stücke 18/II, S. 133-150.

[56] HKA: Stücke 21, S. 120-132.

[57] Vor der Premiere von *Der Färber und sein Zwillingsbruder* am 15. Jänner 1840 bittet sich Nestroy Bäuerle gegenüber aus, die Aufführung nicht von dessen Mitarbeiter Josef

In unserem Zusammenhang ist von Interesse, wie weit Kritiken das dichterische Schaffen beeinflußten, wenn man einmal davon absieht, daß als ungerecht empfundene Verrisse nicht unbedingt motivierend wirken und Nestroy nach der mit Arrest geahndeten "Wiest-Affäre" 1836 sogar um Polizeischutz gebeten hatte. Als man infolge längeren Schweigens 1845/46 von einer auch durch die schärfer werdende Kritik bedingten "Schaffenskrise" Nestroys sprach, kommentierte dies die *Theaterzeitung* besorgt:

> Ein Gerücht meldet: Nestroy werde kein Stück mehr schreiben. Er habe seine Feder für immer niedergelegt, er habe alle Lust verloren, je mehr eine Posse zu verfassen; ja, nicht einmahl zu seinem Benefice wolle er sich hiezu verstehen. Das wäre für das Volkstheater sehr betrübend. Ein Mann, der so viel Witz und Humor besitzt, daß er in einer Scene oft mehr schlagende Gedanken zu Tage fördert, als mancher Witzreißer von Profession in einem ganzen Werke, der sollte sich nicht verstimmen lassen [...]. Wäre hieran gemeine und neidische Kritik schuld, sollte Hr. Nestroy diese nicht beachten, wie überhaupt solche Kritik schon längst der allgemeinsten Verachtung preisgegeben ist.[58]

Nestroy dürfte sich bei seiner literarischen Arbeit nur teilweise an der Tendenz der Kritik orientiert haben. Wenige Tage nach dem Durchfall von Grillparzers *Weh dem der lügt*, bei dem die Publikum wie Rezensenten irritierende Gattungsbezeichnung «Lustspiel» mit ein entscheidender Faktor war, hatte Nestroys *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* Premiere (10. März 1838). Auch er hatte seine Posse als «Lustspiel» (mit Gesang) bezeichnet und dafür herbe Kritik einstecken müssen. In den Gazetten wurde nun eine gattungspoetologische Diskussion über das «Lustspiel» geführt. Auf Nestroy dürften solche puristischen Ausführungen keinen sehr tiefen Ein-

---

Tuvora besprechen zu lassen, der «sich in neuerer Zeit so gassenbübisch im Theater benommen und nahmentlich erst gestern vor Zeugen im Leopoldstädter-Theater sich auf eine Weise über mich herausgelassen, die nur einen gänzlich bornierten Purschen, oder einen aus den niedrigsten Gründen gegen eine Sache eingenommenen Menschen verräth» (Johann Nestroy: Briefe, wie Anm. 46, Nr.16, S. 49). Vgl. generell W. Edgar Yates: Nestroy and the Critics. Columbia (USA) 1994; zu Wiest Friedrich Walla: "Cantu dignoscitur ales": Der Kritiker Nr. 23 entlarvt: "Franz (Wiest) hieß die Kanaille". In: Nestroyana 18 (1998), S. 17-27; zu Saphir HKA: Stücke 28/I, S. 198-216, und Johann Sonnleitner: Bauernfeld – Saphir – Nestroy. Literarische Streitfälle im österreichischen Vormärz. In: Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler u.a. Berlin 1995.

[58] Theaterzeitung, Wien 24. Jänner 1846, in: HKA: Stücke 23/II, S. 121.

druck gemacht haben. Im Gegenteil: Er hat sich wohl darüber lustig gemacht, indem er seinem übernächsten Stück, *Gegen Torheit gibt es kein Mittel*, den scherzhaften Untertitel verlieh: «Lustiges Trauerspiel mit Gesang»[59]. Doch muß man auch etwas bedenken:

> In den Rezensionen, die in den Tages- und Wochenblättern der Biedermeierzeit erschienen, spiegelt sich aber der Geschmack der Zeit wider, dem jeder Theaterdirektor (und daher auch: jeder Dramatiker) mehr oder minder Rechnung tragen mußte. In diesem Sinn gehören die Rezensionen zum schöpferischen Ambiente des Theaters.[60]

Die jahrelange Diskussion um das "wahre Volksstück" hat sicher mit dazu beigetragen, daß und wie Nestroy *Der Unbedeutende*, *Der Schützling*, *Mein Freund* oder *Kampl* schrieb.

Unter all diesen äußeren Umständen arbeitete Nestroy wenn man Franz Wallner glauben darf «mit reißender Schnelligkeit, meist Vormittags im Bette liegend, mit Bleistift auf die halbe Seite großer, in Bittschriftenformat zusammengelegter Bogen schreibend. An der leeren halben Seite wurden spätere Aenderungen, Couplets, Witzfunken etc. notirt und das fertige Stück dann so der Direction übergeben»[61]. Die erhaltenen Handschriften und zahlreichen Vorarbeiten, die Nestroy sorgsam aufbewahrt hat, sprechen eine beredte Sprache und geben uns als Dokumente Einblick in sein «maschinenmäßige[s] Werckstatt-Leben». Ein erster Schritt war – bei fremdsprachigen Vorlagen – die zumeist von anderen angefertigte Vorlagenübersetzung, zu der Nestroy Anmerkungen und Einfälle notierte. Dann fertigte er manchmal eine Inhaltsangabe an, in die bereits erste Dialoggedanken einfließen können. Überlegungen zur Übertragung von Schauplatz, Personen, Handlungsführung etc. aus dem Original in sein eigenes Stück schließen sich an. Es folgt ein Szenarium, in dem Personal und Hauptmomente der einzelnen Szenen festgelegt und nach der Ausarbeitung durchgestrichen werden. In die erste Ausarbeitung können auch witzige Einfälle, überraschende Metaphern oder pointierte Wendungen einfließen, von denen Nestroy eine stattliche Anzahl, zumeist fortlaufend nummeriert, auf eigenen Blättern in «Reserve» hielt[62]. Die solcherart

---

[59] W. Edgar Yates: Nestroy und die Rezensenten. In: Nestroyana 7 (1987), S. 38f.

[60] Ebd., S. 28.

[61] Franz Wallner: Bilderschau in meinem Zimmer. Erinnerungsblätter III. In: Gartenlaube 11 (1866), S. 173.

[62] Johann Nestroy: Reserve und andere Notizen. Hrsg. von W. Edgar Yates. Wien 2000.

"abgearbeiteten" Einfälle streicht er dann aus den Listen aus. Schließlich macht sich Nestroy an die Reinschrift (in die durchaus noch letzte Skizzierungen Eingang finden können) und fügt als zumeist allerletzten Schritt Couplets, Monologe und allenfalls ein Quodlibet ein. Und ehe das Buch für die Einreichung bei der Zensur abgeschrieben wird tritt er noch mit roter Tinte als Selbstzensor auf.

Was Nestroy als Schaffensbedingungen vorfand war für die meisten Volkstheaterautoren seiner Zeit wirksam: Zensur, vertragliche Verpflichtungen, vorhandenes Schauspielpotential, Agentenwesen. Bis ins letzte nachvollziehbar ist – um wieder zu Stefan Zweigs eingangs zitierte Ausführungen zurückzukehren – der schöpferische Akt nicht. Äußere Bedingungen können das Genie vielleicht begünstigen, aber nicht hervorbringen. Daß sie es aber auch nicht verhindern können, zeigt nicht zuletzt das Werk Johann Nestroys.

Jeanne Benay
(Metz)

Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871-1918)

Transfer und Transgressionen – Termini, die eigentlich keine ideologisch-politische Konnotation haben (aber eine ökonomische und/oder philosophische) – hat es in den Kulturvernetzungen immer gegeben, etwa schon bei den Mythen- und Märchenwanderungen. Wie im weiteren Sinne bedeutet Transfer auch im literarischen Gebrauch meist automatisch eine Veränderung durch das Moment des «Wechselns» und/oder der «Alterität»[1], ob es sich um Übersetzungen, zusätzliche Bearbeitungen oder um aus dem Kontext gerissene Zitate bzw. um Intertextuelles überhaupt handelt. Die Transgressionen sind dagegen Übertretungen, also eher Verzerrungen, immer bewußte «Fälschungen», und sie kommen wie im Anthropologischen einer Gewaltanwendung gleich (s. Jean Baudrillard, Alexis Ferrand)[2]. Die Transgression entspricht empirisch dem Verletzen einer ethischen, juristischen oder überhaupt gesellschaftlichen Norm. Bei der Übertragung des Begriffs auf das Literarische handelt es sich immer nur um eine Extrapolation. Das Spektrum der Möglichkeiten könnte in diesem Bereich vielleicht mit der Fülle kategorialer Möglichkeiten verglichen werden, die z.B. zwischen Satire und Parodie, wie Gérard Genette in

---

Die Zeitungsreferenzen und der im Anhang aufgestellte Spielplan wurden anhand folgender Presseorgane und Unterlagen zusammengestellt: – Metzer Zeitung.- Médiathèque de Metz (=MM). Signatur: P. REV 15 (mit jeweiliger Jahresangabe). – Metzer Zeitung.- Archives Départementales de la Moselle (=ADM). Signatur: 1 AL 53 (mit jeweiliger Nummer).- Archives Municipales de Metz (=AMM).

[1] Siehe die Definitionen bei Wahrig, die darauf hinweisen, daß «Transfer» immer ein Wechseln bedeutet, mit einem Übergang von Bekanntem zu Unbekanntem. Oft ist der Transfer anfangs nur mit einem geographischen Ortswechsel verbunden.

[2] Michel Maffesoli, André Bruston (éd.): Violence et transgression. Paris 1979.

Palimpsestes behauptete[3], oder zwischen Satire und Groteske liegen[4]. Jedenfalls sind grundsätzlich der Kommunikationsfaktor bzw. -prozeß zu berücksichtigen, die unmittelbar von der Bühne herab und von der medialen Vermittlung der Presse, etwa um 1900, wirkmächtig gewesen waren. Man denke an die rhetorische Trias des Aristoteles («Sender – Nachricht – Empfänger»)[5] oder an die Theorie des «kommunikativen Handelns» (Jürgen Habermas)[6], das im öffentlichen Raum politisch oft zur Zensur führte.

Die Frage, die sich im jeweiligen Umgang mit Nestroys Werk stellt, ist nun die, ob es sich dabei nur um einen Transfer – in rein zeitlichem und geographischem Sinn – handelt oder um mehr, d.h. um eine Transgression. Im Rahmen dieses Beitrags geht es jedoch nicht um ein «Großmanöver», um eine von Berlin aus gesteuerte, dirigistische und gezielt «deutsch-nationale» Kulturpolitik – der Diktaturparagraph aus dem Jahre 1871 überließ die Macht den Lokalbehörden von Elsaß-Lothringen –, die in Nestroy einen verstorbenen Verbündeten oder ein geeignetes Sprachrohr für das Deutschtum bzw. das Preußentum hätte finden wollen, wie man dieses staatliche «Wesen» damals nach der Reichsgründung noch lange nannte, und zwar nicht nur in der bekannten Gegenüberstellung von Österreichertum und Preußentum 1917 bei Hugo von Hofmannsthal. Nach der frühen dirigistischen Kulturpolitik des Revolutionären Frankreich (1789), im Kontext des Kulturkampfes gegen Kirche und «Sozialismus» im ausgehenden 19. Jahrhundert ist der Einsatz der Kultur als Waffe jedoch generell eine Zeiterscheinung, die sich schwerlich bestreiten läßt (s. Sieghart Ott)[7].

In Metz handelt es sich eher um ein gesamt bivalentes (Epi)Phänomen der Annexion, um eine lokale Angelegenheit, wobei der deutsch-nationale

---

[3] Gérard Genette: Palimpsestes. Paris 1982.

[4] Vgl. Gilbert Ravy, Jeanne Benay (éd.): Parodie, satire, pamphlet, caricature en Autriche. 1848-1914, Rouen 1999. – Jeanne Benay, Gilbert Ravy (éd.): Ecritures et langages satiriques en Autriche. (1914-1938), Berne (Collection «Convergences»), 2000; Jeanne Benay, Pierre Behar (éd.): Österreich und andere Katastrophen – Thomas Bernhard (1931-1989). St. Ingbert 2001; Jeanne Benay, Gerald Stieg (Hrsg.): Österreich (1945-2000). Das Land der Satire. Bern 2002.

[5] Elisabeth Noelle-Neummann, Winfried Schulz (Hrsg.). Publizistik. Frankfurt a.M. 1976, S. 89-109 (s. S. 89).

[6] Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt/Main 1968, S. 285.

[7] Siehe: Sieghart Ott: Kulturkampf. In: Lexikon zur Geschichte und Politik im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Carola Stern ..., 3 Bde., München 1974, Bd. 2, S. 457-460.

Fusionsversuch durch Sprache und Kultur – wie ihn Henri Pirenne oder jüngst Benedict Anderson darstellten[8] – schließlich scheiterte (gerade nach 1885, nach der Präsidentschaft von General Manteuffel – er war Statthalter in Straßburg zwischen 1879-1885 –, als ein neues Gemeinderats-, Straf- und Gewerberecht in Kraft trat)[9]. Die Optionsangelegenheit hatte 1872 (1. Oktober) in Lothringen zur massiven Emigration (insgesamt 160000 Auswanderer aus Elsaß-Lothringen, 20000 verließen Metz) der früheren überwiegend frankophonen Metzer Bevölkerung (1914 gab es 70000 Einwohner und darunter nur noch 43% der früheren Einheimischen)[10] und zur organisierten Binnenmigration im Reich geführt.

Die Stücke Nestroys, die am Metzer Stadttheater (Abb. 1) gegeben wurden, waren: *Lumpacivagabundus, Einen Jux will er sich machen, Der Talisman* und *Frühere Verhältnisse.* Ich gehe besonders auf *Lumpacivagabundus* ein, weil das Stück zwischen 1872 und 1912 «regelmäßig» gespielt wurde, weil die Metzer Theatertruppe es sich angeeignet hatte und es als abendfüllendes Stück einer konventionellen Normalität entsprach. Bei *Früheren Verhältnissen* kann man sich fragen, ob der Titel im Metzer Kontext nicht mißfallen hat, um so mehr als Konrad Dreher eine Coupletstrophe *Modern und unmodern* dazu gab, die 1892 ein Thema aufgriff, das sogar in Provinzstädten behandelt wurde (1892: So. 6. November). Zugleich kann man anhand von *Lumpacivagabundus,* dem bekanntesten Stück Nestroys – aufgeführt an einem ausländischen Provinztheater mit jahrhundertealter Tradition (wo es ein römisches Amphitheater schon im 3. Jahrhundert n. Chr. gab und wo im 15. Jahrhundert eine stehende Truppe existierte) –, prüfen, wie das Werk nach dem Tode des Autors und Ur-Interpreten rezipiert worden ist. Die Wiener Nestroy-Zyklen von Karl Blasel unter der Direktion Teweles am Carltheater (u.a. 1881) sind zwar bekannt[11], gelten aber in der Forschung auch als Ausnahmen oder als Zäsur. Denn, wenn man immer wieder lesen kann, *Lumpacivagabundus* sei «zwischen 1833 und 1881 über ein-

[8] Henri Pirenne: Histoire de Belgique des origines à nos jours. Saint-Omer 1902 (Bruxelles: La Renaissance du livre, 1974). Er sprach von der «Fusion des Romanischen und des Germanischen» durch das Vorhandensein zweier Sprachgemeinschaften; Benedict Anderson: Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. London 1991 (1999).

[9] René Bour: Histoire de Metz. Metz 1994, S. 217-248.

[10] Idem, S. 412.

[11] Blasel spielte den Zwirn und eigentlich Thaller den Knieriem. Vgl. HKA: Stücke 5, S. 445.

tausend mal gespielt»[12] worden, dann müßte das umgekehrt auch als Beweis dafür gelten, daß wir es danach mit Brache zu tun gehabt hätten und daß 1881 tatsächlich ein Höhepunkt gewesen wäre. Aber wo? Höchstens in Wien. In der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe (Bd. 5) wird diese Rezeption in Wien bis 1901 verfolgt, bis zur ersten Aufführung am Burgtheater. Die Metzer *Lumpacivagabundus*-Aufführungen wurden zwar unter besonderen Verhältnissen gegeben, können aber trotzdem eine zusätzliche Antwort auf Fragen von W. Edgar Yates und Wendelin Schmidt-Dengler[13] liefern, wie auch ein jüngst von Johann Hüttner formuliertes Desiderat aufgreifen, der meinte, «es gäbe noch viel über den Stil solcher theatralischer Umsetzungen [nach dem Tode Nestroys im Inland wie im Ausland] zu forschen»[14].

I. Die pressemediale Kulturwaffe und die Repertoirepolitik am Metzer Stadttheater

Le Messin und *Die Metzer Zeitung* sind geschichtlich Annexionserscheinungen, denn die *Metzer Zeitung* wurde 1871 gegründet und *Le Messin* 1883 (zuerst als *Le Petit Messin*; diese Zeitung präsentierte sich als «politisches Tagesblatt»/«journal politique quotidien»)[15]. Der Zeitungskampf, u.a. zwischen dem *Messin* und der *Metzer Zeitung*, ist belegt: So klagte die *Metzer Zeitung* z.B. die französische Regierung von Théophile Delcassé 1906 an, die Kulturveranstaltungen in Metz zu steuern und zu finanzieren[16]. *Le Messin* behandelte das Deutsche Reich in der Rubrik *Allemagne* als Ausland

[12] Unter anderem in: Jürgen Hein, Claudia Meyer: Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Werk. Wien 2001, S. 15.

[13] W. Edgar Yates: Nestroy and the Critics. Columbia 1994; Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glücks. Wien 2001; Birgit Pargner, W. Edgar Yates: Nestroy in München: eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums: 28. September 2001- 6. Januar 2002 [Katalog]. Wien: 2001.

[14] Johann Hüttner: Nestroybewältigung? Rezeption und mißverstandenes Vorbild. In: Jeanne Benay, Gerald Stieg (Hrsg.): Österreich (1945-2000). Das Land der Satire. Bern 2002, S. 29-38.

[15] Siehe Le Messin. Journal politique quotidien. 23. Jg., Nr. 10, Januar 1905.- ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/26.- Ein historischer Überblick zum Messin (erschienen im Messin nach 1923) ist auf den Mikrofilmen der ADM zu finden. Dort heißt es zur politischen Farbe der Zeitung während der Annexion: «[... le] journal qui resta constamment le champion de nos légitimes revendications sous le régime de l'impérialisme allemand». ADM. Signatur: 4MI 106/1.

[16] Siehe Pariser Vorträge in Metz. In: Metzer Zeitung. 36. Jg., Nr. 152, 5. Juli 1906, S. 2. Siehe auch: ADM. Signatur: 1AL43.- 3 AL 336. Conférences et réunions publiques, 1873-1918. Bd. 2044.

und spielte eine eigene Vermittlungsrolle beim Verkauf französischer Literatur, wenn im Zeitungsbüro anläßlich einer Opernaufführung Libretti zu erwerben waren (Charles Gounods komische Oper *Mireille,* 1864, nach Frédéric Mistral)[17]. So ist es fast selbstverständlich – schon vom Sprachlichen her –, daß diese Zeitung profranzösisch war und die *Metzer Zeitung* prodeutsch. Im *Messin* gab es nur wenige Annoncen für deutschsprachige Aufführungen: Ausnahmen waren nur die Literaturgrößen (Goethe, Schiller, aber auch Wedekind), darunter Österreicher wie Grillparzer, Schnitzler, Hofmannsthal. Daß man einen Unterschied zwischen der notwendigen Tagesware und den «monstres sacrés» machte, sieht man auch an Ankündigungen in der *Metzer Zeitung,* die mit Molières *Dépit amoureux* und Beaumarchais' *Barbier de Séville* das Publikum beider Parteien ins Metzer Stadttheater locken wollten: «Die Wahl der Stücke dürfte auch dem Geschmack eines deutschen Publikums entsprechen»[18].

Auffallend ist, daß auch Nestroy mit *Lumpacivagabundus* zu den Größen gehört[19]. Bei deutschsprachigen Theateraufführungen fehlt im *Messin* oft der Name des Dramatikers, oder es kommt zu einem Irrtum: Die Urheberschaft von *Lumpacivagabundus* am 17. Juli 1887 im Sommer-Theater – Hôtel du Nord – wird so einem gewissen «J. Hustrog / J. Hestrog» zugeschrieben. Das ist wohl als Entzifferungsfehler beim Lesen zu betrachten, denn, was die mitgeteilten Namen anbelangt, wurden diese doch meistens orthographisch korrekt wiedergegeben. Aber 1887 – wie man im Metzer Stadtarchiv prüfen kann – waren die von der Theaterverwaltung dem Gemeinderat (einheimische Mehrheit zwischen 1871-1886, 1891-1908)[20], dessen Theaterkommmission (gegründet am 12. September 1871)[21] und dem Präsidialamt vorgelegten Wochenrepertoires noch handschriftlich aufgesetzt (Abb. 2, späteres masch. Beispiel), was zu dieser Namensvergewaltigung Nestroys als «Hustrog/Hestrog» führte[22]. Umgekehrt hieß es

[17] Théâtre. Mireille. In: Le Messin. 7. Jg., 23. Dezember 1889, S. 2-3 (s. S. 3).- ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/8.

[18] Metzer Zeitung. 26. Jg. Nr. 236, 10. Oktober 1896, S. 3. MM. Signatur: P. REV 15 – 1896/2.

[19] Etwa: A travers Metz. Théâtre allemand. In: Le Messin. 27. Jg., Nr. 283, 5.-6. Dezember 1909, S. 3.

[20] Jean-Julien Barbé: Les Municipalités de Metz (1789-1922). Metz: Le Messin, 1922.

[21] Ville de Metz, procès-verbaux [handschriftlich] des séances du Conseil Municipal, 1871. ADM. Signatur (cote): 641 Per 1871-1886.

[22] Le Messin. 5. Jg.,16. Juli 1887, Annonceseite.

in der *Metzer Zeitung* zu Mozarts *Hochzeit des Figaro* mit seinem französischen Sujet und seinem damals atypischen musikalischen «Deutschtum»: «[...] wir behaupten, daß die Mozart'sche Musik, bei welcher jedes Sechszehntel exakt gebracht sein will, bei welcher sich nichts hinter rauschender Orchestrirung verbergen läßt – im ganzen *Figaro* kommt überhaupt keine Posaune vor – [...] unseren hiesigen Musikern größere Schwierigkeiten bieten dürfte, als die moderne große Oper»[23]. Man denke bei letzterer an Verdi oder Wagner.

So vermittelt die *Metzer Zeitung* manchmal zwischen den zwei Bevölkerungsgruppen, wenn die Gelegenheit sich dazu bietet. Sie «wirbt» etwa für eine Aufführung von Wagners *Lohengrin* in französischer Sprache in einer Präsentation der Truppe des Grand-Théâtre zu Nancy unter der Direktion von Miral. Da heißt es etwa: «Die französische Theatergesellschaft von Nancy unter der Leitung des Herrn Miral wird am kommenden Mittwoch eine Aufführung von Richard Wagner's *Lohengrin* in französischer Sprache veranstalten»[24]. Enthusiastisch klingt das keineswegs, aber gerade der nüchterne Ton erinnert an die Verwaltungssprache und somit an eine frühe Realpolitik. Es bleibt natürlich vorrangig der Versuch einer Akkulturation der Frankophonen, einer Manipulation der Öffentlichkeit.

Das Metzer (Stadt-)Theater (das heutige Gebäude datiert aus den Jahren 1738-1752) war als Kulturbetrieb und als öffentlich gefördertes Unternehmen – mit dem Anschein eines neutralen Bodens – zum Ort des Konsenses bestimmt[25]. Dies wurde durch Musik (im *Zwischenakt* war 1882 zu lesen: «Je ne sache pas que la musique ait une patrie».)[26], darunter Oper und Operette (Franz von Suppè, J. Strauß, Millöcker, Genée, Léhar), durch Aktualität, Anspruchslosigkeit und Serienmäßigkeit, durch Sprechtheater als Alltagsware (Vaudevilles, Schauspiele) und schließlich durch das Abenteuerliche und Exotische erreicht. In Metz betonte man mindestens einmal, daß die «deutsche Sprache» [Drehers/Nestroys] eigentlich ein

[23] Locales. Metzer Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 24. Jg., Nr. 110. Februar 1894, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1894/1.

[24] Metzer Zeitung. 34. Jg., Nr. 26, 2. Februar 1904, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL53/55.

[25] Siehe Jeanne Benay: Une "Kultur" différente? L'opérette viennoise à Metz (1872-1901/1918). In: Austriaca. L'opérette viennoise. Etudes réunies par Jeanne Benay. N° 46. Rouen 1998, S. 163-193.

[26] Der Zwischenakt / La coulisse théâtrale, Hrsg. von Theaterdirektor Georges Caron, Nr. 4. 1882. Zeitungsausschnitt. 2 Bl., AMM. Signatur: Fonds du gouvernement d'Alsace-Lorraine 1870-1918. 2R 236. Théâtres. Répertoires 1878-1888.

«österreichischer Dialekt» sei (s. J. Hüttner: «[Nestroy wird] zwar in Deutschland relativ oft gespielt, aber häufig mit Darstellern aus Österreich – also sozusagen als etwas Exotisches»)[27]. Auch das Komische wirkt konsensual in der kollektiven Reaktion des Lachens (Possen, Komödien, komische Oper oder Operette), aber insofern «Komik» zugleich auch Kritik bedeutet, blieb die Subversion – derer man sich hier bewußt bediente – stets gegenwärtig. Dies gilt verstärkt für die Wirkung musikalischer Genres, wie man auch an der Rezeption des *Mikado* in Metz sehen kann (dieses Werk, von Gilbert und Sullivan 1885 kreiert, verdankte musikalisch viel der Beeinflussung Sullivans durch Schubert und einer doppelten Text-Musik-Komik)[28].

Eine subversive Koexistenz gab es tatsächlich am Metzer Stadt-Theater, da ein doppelter Spielplan aufgestellt wurde, in deutscher und in französischer Sprache, was meistens zwei Truppen oder zwei Ensembles am Theater selbst voraussetzte, und natürlich zwei verschiedene Ziel- und Zuschauergruppen, die man utopisch zu einem Publikum zu verschmelzen suchte. Im *Messin* wird jedoch von den «Stammzuschauern der französischen Aufführungen» («habitués des représentations françaises») gesprochen[29]. Die Tourneen und die Gastspiele aus Deutschland und aus Frankreich spielten nach 1871 eine Rolle in diesem «Kulturkampf» besonderer Art. Die Aufführungen in französischer Sprache konnten nämlich von einer Truppe aus französischem Gebiet gegeben werden, etwa von der des an der Place Stanislas gelegenen Grand-Théâtre, des Stadt-Theaters zu Nancy. Alljährlich gab es auch Tourneen mit Künstlern aus Paris. Auch hier wurde jede Möglichkeit zum Streit ausgenutzt: etwa Sarah Bernardts Gastspiele in «Deutschland» – also auch die in Metz – und die Polemik, die dadurch mit den französischen Journalisten entstanden war. Zuerst im Pariser *Figaro* ausgetragen, fand sie im *Messin* sofort ein Echo als Credo zugunsten des Franzosentums, als man Bernhardts Worte wiederholte: «Eh bien! oui, oui! je suis Française! Française de naissance, de cœur, d'es-

[27] Johann Hüttner: Nestroybewältigung? (Anm. 14).

[28] Gilbert und Sullivan assoziierten sprachliche und musikalische Komik. Gilbert bot «comic situations» und Sullivan «musical fun». Siehe: Andrew Lamb: Sullivan. In: The New Grove, Bd. 18, S. 361. Zur Beeinflussung Sullivans durch Schubert siehe: Henry Raynor: La musique anglaise au XIXe siècle. In: Robert Manuel (éd.): Histoire de la musique. 2 Bde., Paris 1963, Bd. 2, S. 786.

[29] Chronique théâtrale. Mignon. In: Le Messin. 25. Jg., Nr. 244, 19. Oktober 1907, S. 3.- ADM. Signatur 4 MI 106/30.

prit, d'art et d'amour!»[30]. Die Verteidigung der französischen Sprache in Metz ist so als reines Politikum zu verstehen.

«Riesenerfolge» – und trotzdem Eintagsfliegen – waren während der Annexion zwei Stücke französischer Provenienz, nämlich *Le Tour du Monde en 80 jours* nach Jules Verne (schon 1878, noch 1895 von der Truppe A. Derieux' aus Verdun gegeben) und *Michel Strogoff* (von Adolphe Philippe, dit Dennery und Jules Verne, 1892)[31], die, reich an Sensationellem, Abenteuer und Spektakel, en-suite-Afführungen erlebten, was in einer Provinzstadt eigentlich die Ausnahme war. In Metz gab es dazu noch zwei weitere Konkurrenzveranstaltungen zum Theater, nämlich den Karneval und die Maimesse (die seit 1835 auf der Place de la Comédie stattfand) mit ihren Attraktionen, etwa Karussells, allerlei Exotischem oder Zirkus (Cirque Herzog, Cirque Henry, Cirque Sidoll, *Buffalo-Bill* ...). 1901 wurde zum erstenmal zum «elektrischen Theater» (*«Le Cinématograph [!] Edison et Lumière»*) eingeladen[32].

Hier ist zu erkennen, daß das Publikum einerseits als bipolar, anderseits als Einheit wurde. Sollte das Deutsche Reich kulturell das Franzosentum nicht ganz ersticken, so forderte dies eine Gegenoffensive mit kulturellen Binnentransfers, so wie sie auch in der Bevölkerungsmigration stattgefunden hatte. Gewinnung für das Deutsche Reich, präventive Pazifizierung, kulturelle Propaganda wurden durch «deutsche Gastspiele» möglich (aus Straßburg, Karlsruhe, München, Berlin usw.).

Mit Rücksicht auf diese Verhältnisse und mit Blick auf das Metzer Stadttheater-Repertoire zwischen 1871-1918 könnte man sagen, daß die kulturelle Waffe im Metzer Stadttheater auf deutscher Seite eher musikalisch und auf der Seite des Metzer Widerstands überwiegend sprachlich war. Dazwischen blieb Raum für einen scheinbaren Kulturkonsens und für eine Aufnahme durch beide Parteien. Was Nestroy den deutschen Behörden bieten konnte, war ein gewisses «Deutschtum» (damit ist keineswegs Nestroys eigene «kleindeutsche» Haltung gemeint), das aber von den Frankophonen zu Recht als Österreichertum, Wienertum und Romanität

[30] A travers Metz. Une lettre de Mme Sarah Bernhardt au Figaro. In: Le Messin. 20. Jg., Nr. 263, 13. November 1902, S. 2. ADM. Signatur: 4 MI 106/23.- Für Le Messin galt nur die Tatsache, daß S. Bernhardt so auch in Metz auftreten konnte.

[31] Das Stück stammt aus dem Jahre 1880. Erste Druckfassung: D'Ennery, Jules Verne: Michel Strogoff. Pièce à grand spectacle en 5 actes et 16 tableaux. Lille: J. Bayart [1882].

[32] Metzer Zeitung. Beilage. 17. Jg., Nr. 176, 31. Juli 1887, S. 1.- ADM. Signatur: 1 AL53/24.

verstanden wurde (Karl der Große, Heiliges Römisches Reich, Commedia dell'arte, eingestreutes Vokabular französischer Provenienz etc.).

II. Jean Nestroy oder Johann Nestroy – Romanität/Austriazität oder Deutschtum?

Nestroy war zwischen 1872 und 1912 der erfolgreichste österreichische Autor am Metzer Stadttheater, obwohl während dieser Zeitspanne die Konkurrenten unter seinen Landsleuten – von Grillparzer, Friedrich Hebbel, Arthur Schnitzler, Hofmannsthal bis Max Mell – äußerst prominent waren. Woran lag das? Zunächst sicher an einer positiven Imagologie bei den Lothringern Österreich gegenüber. Auch das illustriert, wie in der «Literatur [auch als Rezeption und in der Kultur überhaupt] als einem großen Landgut [...] gesät und geerntet wird»[33].

Die Aufführungen in deutscher Sprache wurden im *Messin* unregelmäßig angekündigt und mit einer deutlichen Bevorzugung der musikalischen Gattungen. Die Gattungsbezeichnungen der Sprechstücke waren mangelhaft und wurden kurioserweise ins Französische übersetzt. So wurde *Lumpazivagabundus* als «vaudeville en 3 actes de Jean Nestroy» vorgestellt (Abb. 3)[34]. Der gekürzte Titel erlaubte dies, aber sowohl «Lumpazivagundus» als auch «Nestroy» konnten nicht als besonders gallisch gelten. Das Französische könnte so auf den ersten Blick als Ironie vorkommen, als Signal der Ablehnung des aufgezwungenen Fremden. «Vagabundus» war jedoch durch die lateinische Herkunft des Wortes für den Französisch Sprechenden leicht verständlich. Oft wurde «Lumpacivagabundus» auch getrennt geschrieben, so daß «Lumpaci» als Vorname wirken konnte, der genauso italienisch klang wie Donizettis «Lucia» [di Lammermoor] etwa. Wie es bei Nestroy zur Ankündigung eines Stückes, betitelt *Il veut s'amuser* – damit war *Einen Jux will er sich machen* gemeint –[35], kommen konnte, bleibt ein ungeklärtes Rätsel. Nichtsdestoweniger bestätigt dies schließlich den Eindruck einer totalen Romanität oder Romanisierung (in der prodeutschen Metzer Presse als *«Verwelschung»* bezeichnet)[36] und dies kam einer Einladung zum Theaterbesuchen gleich.

---

[33] Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy (Anm. 13), S. 17.

[34] Le Messin. 20. Jg. Nr. 296, 21.-22. Dezember 1902, S. 2 (Annonce des Theaters).- ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/24.

[35] Aufführung vom 24. Februar 1873.

[36] Hans-Jürgen Lüsebrink: «Deutschtum», «Verwelschung» und «gesunder Partikularismus». Kulturelle Dimensionen der elsässich-lothringischen Frage in der Zeitschrift "Das Reichsland" (1902/03). In: Die Elsaß-Lothringische Frage im Spiegel der Zeit-

Auch die sonntäglichen Misch-Veranstaltungen unter dem frankophilen Direktor Georges Caron (1876-78 als Leiter der französischen Truppe, dann 1882-84 und 1886-87) zeigen, daß das Österreichertum Nestroys mit dem Franzosentum kompatibel war wie bei Franz von Suppè (Abb. 4): *Lumpacivagabundus* wurde da etwa mit dem *Frère terrible* von Théodore Barrière (18. Februar 1883) kombiniert. Daß es ein positives Fremdbild von Österreich bei den Metzer Frankophonen gab, kann anhand einer Rezension der *Först-Christl* illustriert werden. Hier heißt es: «Le livret de *Foerster Christl*, amusant, sans gravelure, est emprunté à un épisode du règne de Joseph II d'Autriche, ce souverain qui a su se faire aimer de son peuple par la noble simplicité de ses manières, la bonté et l'aménité de son caractère qui lui faisaient indistinctement accueillir tous ceux de ses sujets qui sollicitaient de lui une audience». Aus Jubiläumsgründen verstärkte sich dieser Kult für Joseph II. in den 1880er und 1890er Jahren. In Metz vergaß man auch nicht, daß Joseph II. auf seiner Cavalierstour (1777, dann 1780)[37] durch Frankreich auch in Metz Halt gemacht und am 13. April 1777 das Theater an der «Place de la Comédie» besucht hatte[38]. Die historische Filiation ging eigentlich bis auf Karl den Großen zurück, der genau wie Napoleon I. für die Frankophonen ein Symbol für die glorreiche französische Vergangenheit war[39].

Das doppelte Sonntagsprogramm, hier als Matinee und Soiree, spricht auch für diese Österreichfreundlichkeit – generell bliebe zu untersuchen, welchen Zielsetzungen Matineeaufführungen entsprechen, wenn man bedenkt, daß Nestroy gerade mit *Lumpacivagabundus* während einer Nachmittagsaufführung 1901 seinen Einzug ins Burgtheater hielt[40]. In Metz wurde am 22. Februar 1903 *Lumpaci Vagabundus* am Nachmittag gegeben und *Mignon* (1866) von dem aus Metz gebürtigen und in Paris lebenden

schriften (1871-1914). Hrsg. von Michel Grunewald. Bern, Frankfurt a.M. 1998, S. 377-393.

[37] Diese Cavalierstour wurde sofort legendär rezeptionshistorisch fixiert. Siehe: Alexandre-Jacques Chevalier du Coudray: Anédoctes intéressantes et historiques de l'illustre voyageur pendant son séjour à Paris. Paris: Ruault, 1777 (2. Auflage). Im Vergleich zu dieser dithyrambischen Rezeption siehe heute: Helmut Reinalter: Am Hofe Josephs II. Leipzig 1991.

[38] Gilbert Rose: Metz et la musique au XVIIIe siècle. Metz 1992, S. 6.

[39] A travers Metz. Un voyage en Styrie. In: Le Messin. 22. Jg., Nr. 236, 11. Oktober 1904, S. 2. ADM. Signatur: 1AL43.- 4MI 106/26.

[40] HKA: Stücke 5, S. 460-463.

Ambroise Thomas am Abend[41] – und dies war kein Einzelfall (Abb. 5). Typische österreichische Sonntagskombinationen wie *Lumpacivagabundus* und Wiener Operette (*Lumpacivagabundus* und die *Förster-Christl* von Georg Jarno, 5. Dezember 1909) kommen gleichfalls vor[42].

Die Handlung des *Lumpacivagabundus* war dazu ausdrücklich und hauptsächlich in Wien/Prag verortet. Dies allein könnte das Stück Nestroys gefördert haben. Anhand des Beispiels von Nestroy sieht man, wie das Fremdbild entsteht, genährt wird und wirken kann. Auf frankophoner Seite profierte Nestroy in dieser Situation weder von dem eigenen Schauspielertalent noch von dem schriftstellerischen, da der Text von den «Ur-Franzosen» nicht bzw. nicht ganz verstanden werden konnte, dafür aber von einer Konstellation, die Romanität, Widerstand als politische Ablehnung des Pangermanismus (vgl. etwa die Rollen der «Académie de Metz», der «Conférences messines», der Zeitschrift *L'Austrasie* etc.)[43] und Popularität des beliebten Genres der Wiener Operette vereinte. Der Erfolg des *Lumpacivagabundus* beruht so auch auf außertextlichen Faktoren, die sich durch institutionelle, kommerzielle oder historische Entwicklungen überhaupt erklären lassen.

Lumpazivagabundus führte eine multiple Bühnensprache mit sich, die aus Komik, Musik, Gesang und Ausstattung (ausklingende Tradition des Zauberspiels) bestand. Bei der Lektüre des *Messin* weiß man nicht genau, ob sich terminologisch Fehler eingeschlichen haben, oder ob diese Bezeichnungsvariablen auch eine werbende, vermittelnde Funktion hatten, so, wenn z.B. *Lumpaci Vagabundus* als «pièce bouffe» angekündigt wurde. Dabei muß man wissen, daß *pièce* auf Französisch sowohl *Sprechstück* als auch

---

[41] Annoncen in: Metzer Zeitung. 33. Jg., Nr. 43, 21. Februar 1903, S. 3. MM. Signatur: P. REV 15 – 1903/1. Dieselbe Kombination gab es etwa am 19. Oktober 1902. Metzer Zeitung. 32. Jg., Nr. 243, 19. Oktober 1902, 1. Beilage, S. 1. MM: Signatur: P. REV 15 – 1902/2.

[42] Metzer Zeitung. Abendausgabe, 39. Jg., Nr. 559, 3. Dezember 1909, S. 2.- ADM. Signatur: 1 AL 53/68.

[43] Jeanne Benay: «L'Austrasie» (1905-1913). Formes de résistance lorraine au «pangermanisme continental». In: Die Elsaß-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871-1914). Hrsg. von Michel Grunewald. Bern, Frankfurt a.M. 1998, S. 329-376 (S. s. 342-355). Ein Beispiel: Kanonikus Henri Collin, der der Präsident der Académie Nationale de Metz war und die Zeitung Le Lorrain herausgab (1886-1921), lehnte jedes Mandat ab und verteidigte während der Annexion immer die «Einheimischen» gegen die Elsässer und die Deutschen. Siehe: Michel Parisse: Histoire de la Lorraine. Toulouse 1978, S. 409-410.

Musikwerk bedeutet. *Bouffe* stellt zugleich eine Parallele zur *komischen Oper* (*opéra-bouffe*) und zur Tradition der Offenbachschen Operette her[44]. Ähnliches gilt für die Bezeichung *«vaudeville»*[45], wenn es sich um *Lumpacivagabundus* handelte. Hier kann es nicht mehr reiner Zufall sein. Sowieso wurden beim *Lumpacigabundus* generell in den Rezensionen zwei ästhetische Diskurse betont: das Komische und das Musikalische («lustige Posse mit Gesang»)[46].

Rollenästhetisch war der Erfolg durch die Gegenwart eines charakterologisch kontrastierten Trifoliums (Knieriem, Zwirn, Leim) gesichert, das anhand des Non-Verbalen wie Gestik, Mimik usw. vieles rein spielhaft vermitteln konnte. Die Konzeption des Stückes war attraktiv genug und das Kommunikationspotential war hoch genug, um über einen minimalen Erwartungshorizont hinauszugehen. Dabei darf auch nicht vergessen werden, daß die Französischsprechenden in Wirklichkeit nicht immer der deutschen Sprache so unkundig waren, wie sie es behaupteten: Verstanden wurde einiges. Auch am Beispiel der zweisprachigen Adrienne Thomas (eig. Hertha Strauch), deren preußische (Berliner) Familie 1896 in St. Avold, später in Metz (1904) ansässig wurde[47], kann man sehen, daß die sprachlichen Fronten nicht so unflexibel waren, wie immer wieder behauptet wird. So diente schon 1873 – wie die *Metzer Zeitung* berichtete – selbst Raimunds Werk zu politischen Protestaktionen durch die Möglichkeit des improvisierten Zusatzcouplets, wenn es etwa in dem damals aufgeführten *Verschwender* hieß: «Nach Straßburg noch lange nicht»[48], und im Grunde genommen blieben die Lothringer, besonders die Metzer, sogenannte «Protestler» (bis 1890 im Reichstag vertreten).

Die erste Kritik zu einem Nestroy-Stück fiel ungünstig aus, so ungünstig, daß sie angesichts der langen guten Aufnahme des *Lumpazivagabundus* als kritische Transgression aus Unkenntnis, aus Mangel an Feeling be-

---

[44] Alles zitiert hier nach: Le Messin [Theaterannonce]. 25. Jg., Nr. 245, 20.-21. Oktober 1907, S. 4.- ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/29.

[45] Le Messin. 23. Jg., Nr. 277, 29. November 1905, S. 2. ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/27.

[46] Aus Stadt und Land. Metz. Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 39. Jg., Nr. 559, 3. Dezember 1909, S. 2.- ADM. Signatur: 1 AL 53/68.

[47] Marie-Paule Ritchen: Adrienne Thomas' «Die Kathrin wird Soldat!». Vom (Welt) Geschehen zum engagierten Bestsellerroman. Masch. Diplomarbeit, Metz, 2001, S. 31-32.

[48] Locales. Theater. In: Metzer Zeitung. 3. Jg., Nr. 41, 19. Februar 1873, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL53/3.

trachtet werden kann. Sie lautete 1872: «*Lumpacivagabundus* hatte sich keines durchschlagenden Erfolges zu erfreuen. [...] Es war nichts Neues, was uns geboten ward, Couplets aus Großmutters Handkörbchen, hundert und aber hundert mal da und dort gehört. [...] Breiten wir einen Schleier über die alte Posse, sie hat sich in dieser Form überlebt»[49]. Trotz diesem Rezensions-Fiasko wurde Nestroy relativ oft gespielt, und immer wieder erwähnte man dann das «zahlreich erschienene [...] Publikum»[50]. Interessant ist hier der Sinn für das Historische und für das Repräsentative einer Generation sowie für den Wechsel der Stilrichtungen, von der Nachklassik/dem Biedermeier zur Moderne. Deswegen könnte man höchste Anerkennung Nestroys erwarten. Leider ist dem nicht so gewesen, denn die erwähnten «Größen» waren schon einmal in der Minderheit, und der überwiegende Teil des «österreichischen» Spielplans, bestand schließlich, was die Sprechtexte betraf, aus sogenannten Volksdramatikern (Hensler, Raimund, Carl Carl, Hopp, Kaiser, O.F. Berg, Anzengruber). Trotz der Trennung von Hochtheater und Volkstheater nimmt Nestroy eine ungewöhnliche Stellung ein. Denn er übertrumpft mit 40 Aufführungen (ohne die Aufführungen im Hôtel du Nord oder in Diedenhofen/Thionville; Abb. 6) alle österreichischen Dramatiker. Allein diese Aufführungsfrequenz und der Wandel der Inszenierungen belegen *de facto* den außerordentlichen Rang Nestroys, auch sein Konkurrenzpotential den «Klassikern» (d.h. den bewährten Meistern) und den Modernen gegenüber.

III. Ein Milli-Nestroy im Zeichen des Schauspielerischen, des Moralisch-Patriotischen und des Kommerziellen

Wie Nestroys Stücke nach Metz gekommen sind, ist schwer zu sagen, aber sie sind schon während der ersten normalen Spielsaison, d.h. 1872-73, präsent gewesen haben, sind dann regelmäßig alle zwei Jahre auf dem Spielplan gestanden, was auch einfach als Vermeidung eines monotonen Angebots verstanden werden muß. Diese Rekurrenz widerlegt allein schon die geläufige These, daß Nestroy ohne Nestroy nicht gespielt wurde oder nicht gespielt werden konnte. Dies relativiert auch die Ansicht, daß es eine Wiederentdeckung nur dank der Ausgabe von Ganghofer und Chiavacci (12 Bde, 1890-91) gegeben habe (in der Pariser Nationalbibliothek befindet sich nur die 1892er Berliner Ausgabe von Ludwig Gotts-

[49] Metzer Zeitung. 2. Jg., Nr. 100, 30. April 1872, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL 53/1.

[50] Metzer Zeitung. 37. Jg., Nr. 244, 19. Oktober 1907, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL 53/62.

leben mit 16 Stücken, darunter auch die vier in Metz gespielten), wenn Nestroy auch eher zurückhaltend in Sachen Veröffentlichung vereinzelter Theatermanuskripte war. (Das Urheberrecht wurde erst 1858 eingeführt und erst viel später tatsächlich in der Praxis befolgt.) Gerade die schauspielerische Tradition – sozusagen eine mündliche, muß wie bei den Anfängen des Wiener Volkstheaters in der Rezeptionskette berücksichtigt werden.

Die Tourneen des bayrischen Komikers Conrad Dreher vom Münchner Gärtnertortheater – er war ein Freund L. Ganghofers und vorher zwischen 1878 und 1881 am Wiener Ringtheater engagiert, in Metz dann hauptsächlich in Nestroy-Stücken aufgetreten – bestätigen dieses Interesse für das Werk des Österreichers. Sie sind rezeptionsgeschichtlich wichtig. Denn Gastspiele berühmter Schauspieler – Dreher wird als «erster Komiker» bezeichnet[51] – hatten Rezensionen zur Folge, die normalerweise bei Sprechstücken ziemlich selten und, wenn sie überhaupt vorkamen, dann lakonisch ausfielen. Man kann diese Kargheit – da es erst nach 1900 längere und interessantere, aber trotzdem meistens unsignierte Theaterkritiken[52] in den provinziellen Tageszeitungen gab – auch von einem bestimmten Zeitpunkt an dem Bekanntheitsgrad des Werkes zuschreiben – wobei es vorwiegend um Publikumsgeschmack bzw. -nachfrage geht. Ein einfaches «beliebt» dient immer wieder als zustimmendes Pauschalurteil, sowohl zur Charakterisierung von *Lumpacivagabundus* als auch für Ambroise Thomas' *Mignon* (1866)[53].

Die Gastspiele von Conrad Dreher lassen durchblicken, daß in den 1890er Jahren das Star-System inzwischen sehr verbreitet war – man denke für frühere Epochen an Raimund, an Nestroy selbst, an Jenny Lind, Marie Geistinger, Alexander Girardi oder an die Zeitgenossen des Münchners, etwa Rudolf Tyrolt oder Josef Kainz. Dabei kommt es in der Rezeption zu einem Transfer, der als Überschreitung betrachtet werden

---

[51] Metzer Zeitung. [Stadttheaterannonce]. 21. Jg., Nr. 23, 29. Januar 1891, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1891/1.

[52] Oder es kamen Pseudonyme vor, wie etwa «John» im Messin. Siehe A Travers Metz. Théâtre français. In: Le Messin. 22. Jg., Nr. 233, 7. Oktober 1904, S. 3. ADM. Signatur: 1AL43.- 4 MI 106/26.

[53] Aus Stadt und Land. Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 32. Jg., Nr. 243, 19. Oktober 1902. Erste Beilage, S. 1 [betrifft hier Lumpacivagabundus].- MM. Signatur: P. REV – 1902/2.- Metzer Zeitung. 33. Jg., Nr. 43, 21. Februar 1903, S. 3 [Annoncenseite; betrifft hier Mignon].- MM. Signatur: P. REV 15 – 1903/1. Zu A. Thomas siehe: Philip Robinso: Ambroise Thomas. In: The New Grove, Bd. 18, S. 774-777.

kann, wenn man bedenkt, daß die Leistung des Darstellenden den Ur-Text überschattet. Es bleibt die Möglichkeit über die Darbietung des Interpreten Rückschlüsse auf das Potential des Stückes anzustellen, aber der Schauspieler erntet die Früchte und nur ein Moment des Werkes wird durch Identifikation oder durch Doppelblick in das Lob einbezogen, nämlich die «Figur». 1891 hieß es z.B. zu *Frühere Verhältnisse*: [Dreher war] «mit einer Menge kleiner Züge so drastisch in Spiel, Sprache und Mimik ausgestattet, daß die betreffende Figur in voller, drolliger Lebenswahrheit vor dem Zuschauer stand»[54]. Zur Entlastung des Kritikers muß gesagt werden, daß er nur auf die Leistung Conrad Drehers in *Frühere Verhältnisse* einging, aber nicht auf sein Spiel in den anderen belanglosen Einaktern, in denen dieser Interpret am selben Abend auftrat (*Eine vollkommene Frau* von Carl Goerlitz; *Das Schwert des Damokles* von G. zu Putlitz). Während Grillparzer seine Rezeption in Metz nur Gastspielen und der Vermittlung von Stars wie Clara Ziegler (München)[55], Marie Pospischil (Berlin), Rosa Poppe (Berlin) verdankte, konnte sich Nestroys *Lumpacivagabundus* wirklich als ständiges Repertoirestück am Metzer Stadttheater behaupten.

Immer wieder taucht *Lumpacivagabundus* als Nachmittagsvorstellung auf, und zwar «bei ermäßigten Preisen». Sonntagnachmittagsaufführungen waren dem Komischen gewidmet. So wird 1891 festgestellt: «Conrad Dreher [...] verhalf damit [= mit seinem Gastspiel] auch einmal der heiteren Muse, die in unserem Kunsttempel während des Winters, von den Sonntagnachmittags-Vorstellungen abgesehen, nur sehr selten einmal Pflege findet, zu ihrem Rechte»[56]. Am Sonntagnachmittag versucht man in regelmäßigen Abständen die friedliche Kohabitation von Zivilbevölkerung und Militär zu fördern. Ein verharmloster Nestroy, aber doch mit gewissem Realismus, teilweise mit erzieherischen und Zivilcourage-Absichten wurde gegeben: Die Soldaten sollten kontrolliert, beschäftigt und unterhalten werden. So sah man im *Lumpacivagabundus* Potentialitäten, die Schmidt-

[54] Metzer Zeitung. 21. Jg. Nr. 25, 31. Januar 1891, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1891/1.

[55] «[...] la représentation donnée hier soir par la célèbre tragédienne Mme Clara Ziegler, [sic!] a [obtenu] un grand succès. Le rôle de Médéa, dans la tragédie de ce nom, a été exécuté par cette excellente artiste avec une perfection rare [...]». Chronique locale. In: Le Messin. 10. Jg. Nr. 263, 11. November 1891, S. 2. ADM. Signatur (cote): 1AL43.- 4 MI 106/10.

[56] Metzer Zeitung. 21. Jg., Nr. 25, 31. Januar 1891, S. 3. MM. Signatur: P. REV 15 – 1891/1.

Dengler und wohl jeder mit ihm heutzutage diesem Werk absprechen würde: «Es ist – zugegeben – schwer, aus einer solchen Szene moralisches, [...] und vor allem didaktisches Kapital zu schlagen [...].»[57] Am Metzer Stadttheater gehörten diese Aufführungen zu einem Sonderspielplan, dem der «Militär- und volkstümlichen Vorstellungen». Auch hier wurde Nestroy zur Herstellung und Wahrung einer (hypothetischen) politischen Balance «benutzt», denn unter den Deutschen war Metz – so Pierre Denis – «zur bedeutendsten Bastion der Welt»[58] geworden. Die sogenannte «Volkstümlichkeit» kann auch hier bezweifelt werden, wie Johann Sonnleitner dies im Kontext der Hanswurstiade tut, wenn er – dieses Genre als Ventil für die Aristokratie deutend – unterstreicht, daß der «Volksbegriff» falsch sei. Trotz «Abonnements und Dutzendbillets» war auch in Metz Ende des 19. Jahrhunderts dem «Volk» – recte dem Proletariat – der Theaterbesuch kaum möglich. Klassikerpflege und Einakter-Mode deuten ihrerseits darauf hin, daß man Bildung, Abwechslung, Sinnesrausch, Angebot und Assortiments im bürgerlichen, «liberalen» Sinne verlangte, während die industrielle Mechanisierung nur Fließbandproduktion zuließ.

Mit Knieriem und Konsorten, mit dem besseren Beispiel Leims wollte man auch eine bestimmte Bevölkerungsgruppe, diese Militärs eben, von der falschen Bahn, von Alkoholismus und dummen Gedanken abhalten. Und so konnte man schon 1883 in der *Metzer Zeitung* lesen: «Die Militärvorstellungen an Sonntag Nachmittagen haben bis jetzt ihre Zugkraft noch bewahrt, und war bei der gestrigen derartigen Vorstellung von *Lumpaci-Vagabundus* das Haus dicht besetzt, selbstredend fehlte es nicht an Beifall»[59]. Auch hier geht man wieder an der frühen Ästhetik des Häßlichen bzw. des Amoralischen als Ausdruck eines tiefen Pessimismus bei Nestroy vorbei – die von Zeitgenossen wie Hugo, Büchner oder Baudelaire (die ersten *Curiosités esthétiques* Baudelaires entstanden schon 1845 – der Franzose war damals vierundzwanzig) in unterschiedlicher Weise initiiert worden war. Das Zerstreuend-Moralische und die Wahrung der öffentlichen Ordnung als erhoffte Wirkung bei Nestroys *Lumpacivagabundus* entsprechen wohl einer Repertoirepolitik, die das anvisierte Publikum befriedigen, Kommerzielles bieten wollte, aber in erster Linie ging es um ein kulturpolitisches Mittel. Im Gegensatz zu Molières Charakterkomödien –

[57] Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy (Anm. 13), S. 9.

[58] Pierre Denis: La garnison de Metz. 1870-1914. Metz 2001.

[59] Locales. In: Metzer Zeitung. 13. Jg., Nr. 42, 20. Februar 1883, S. 3. MM. Signatur P. REV 15 – 1883/1,

als Inszenierung Unverbesserlicher und des Allgemeinmenschlichen – kommt es durch das Verkennen des Amoralischen in Nestroys Diskurs zur Relativierung der Weltanschauung des Dramatikers.

Das Fehlen an Direktivem bei Nestroy, der aber so dem Zuschauer Freiräume für die Selbstreflexion bietet, förderte die Repertoire-Rezeption des *Lumpacivagabundus,* denn Anzengrubers «liberale», engagiert sozialkritische und reformistische Bestrebungen wurden abgelehnt, entweder durch polizeiliches Verbot (*Die Kreuzelschreiber,* geplant für den 20. Oktober 1882)[60] oder führten in der Presse zum Zerriß (*Der Meineidbauer*, 12. Februar 1904)[61]. Daß bei Nestroy die oft fettgedruckte Titelangabe des Stückes als Information und Werbung genügt, weist wieder auf das Renommee des Autors, das schon früh durch ein «Fait divers» bestätigt wird, das unter dem Titel *Das liederliche Kleeblatt* erzählt wurde (als *Corpus delicti* fungiert eine unbeglichene Rechnung in einem Wirtshaus)[62].

IV. Im Namen Thalias von feierlicher Angelegenheit über karnavaleske Transgression zu «naturalistischen» Schattenseiten

Zwischen 1896 und 1907, nach dem zweiten Gastspiel von Conrad Dreher, wurden aus den *Lumpacivagabundes*-Aufführungen festliche Angelegenheiten, denn das Stück wurde viermal im September/Oktober zur Eröffnung der Theatersaison gegeben[63], wohl auch im Rahmen dieser «Militär- und volkstümlichen Vorstellungen» (etwa am 4. Oktober 1896). Hier kommt Nestroy eine Repräsentationsfunktion zu, die man außerhalb Wiens nicht erwartet hätte, besonders nicht in dieser Ära nach Nestroy um 1900 und angesichts einer falschen Einstellung zum Werk. Auch an diesem Beispiel ist zu sehen, wie aus dem einfachen Transfer eine Transgredienz wird, die nicht unbedingt verwerflich ist, da diese Instumentalisierung der Langlebigkeit und der Vermittlung des Werks genützt hat.

---

[60] Le Courrier de la Moselle. 54. Jg., Nr.156, 23. Oktober 1882, S. 2.

[61] Metzer Zeitung. Beilage. 34. Jg., Nr. 36, 13. Februar 1904, S. 1.- ADM. Signatur: 1 AL53/55. «Die Begründung dieser Theorien kann jedenfalls nicht als stichhaltig angesehen werden. Gefängnis und Zuchthaus sind notwendige Uebel und werden sich nur schwer ersetzen lassen».

[62] Locales. Metz. In: Metzer Zeitung. 8. Jg., Nr. 24, 29. Januar 1878, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL53/61.

[63] Zur Bedeutung eines solchen Events in Metz siehe die Rubrik: Aus Sadt und Land. Metz. Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 36. Jg., Nr. 217, 20. September 1906, S. 3. ADM. Signatur: 1 AL53/60.

Wie der «Zauberer Februar» (1833) mußte Nestroy von Anfang an mit dem Karneval konkurrieren – 8 Februar-Aufführungen zwischen 1873-1912 –, der zu den beliebtesten kulturellen und volkstümlichen Veranstaltungen für alle gehörte (s. in Grillparzers *Der arme Spielmann* die Schilderung des Kirchweihfestes in der Brigittenau, 1847-48 entstanden). Dann waren abends die öffentlichen Lokale, die Cafés, die eigentlichen Treffpunkte zum Amüsement: «Dès 8 heures du soir tous les établissement publics, brasseries et cafés, regorgeaient d'une foule bruyante, se heurtant sous la pluie des confetti»[64]. Während des Karnevals wurde Nestroys *Lumpacivagundus* deswegen abends gegeben, nicht ohne erhebliche und denkwürdige Eingriffe in die Inszenierung, denn man travestierte einfach das Stück. Am 9. Februar 1902, am Sonntag vor dem Faschingsdienstag, wurde z.B. die Rollenverteilung im *Lumpazivagabundus* (DT, AV) auf den Kopf gestellt: die Männerrollen wurden von Frauen gespielt, die Frauenrollen von Männern. Obwohl in der Frühzeit der Schauspielkunst die Frauenrollen von Männern übernommen wurden, muß man ein solches Vorgehen zur Zeit der Moderne doch eher als einen transgressiven Jux betrachten[65].

Dazu gesellte sich gelegentlich während der Maimesse (Periode: 1885-89) und im Sommer (Juli-August, wenn das Theater «geschlossen» war) die Tendenz zu Abnormitäten (trotz der Beteuerung: «proportionell gebautes Männchen»), die Nestroys Werk wieder als «Zirkus» verzerrten, wenn etwa Nestroys Melchior in *Einen Jux will er sich machen*[66] von dem Zwerg-Komiker Janez Mally (1,15 Meter klein) im Hôtel du Nord «vor einem dicht besetzten Zuschauerraum» gegeben wurde (Abb. 7)[67]. Die Attraktivität von *Lumpacivagabundus* wurde auch an Feiertagen ausgenutzt, so daß man von einem weihnachtlichen Lockstück (nicht unbedingt Zugstück) sprechen könnte. Zwischen 1872 und 1909 gab es dreizehn solcher Aufführungen im Dezember oder Januar (Abb. 8). Die Presse unterstreicht die Bemühungen der Theaterdirektion, bei solchen Anlässen – Weihnachten ist traditionell ein Familienfest und war es noch viel mehr

[64] A travers Metz. Carnaval. In: Le Messin. 18. Jg., Nr. 47, 27. Februar 1900, S. 2. ADM. Signatur: 1AL43.

[65] Lothringer Zeitung [1878-1918]. 32. Jg., Nr. 32, Samstag, den 8. Februar 1902, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 20.

[66] Dies ist nach Johann Hüttner das zweitmeistgespielte Stück Nestroys.

[67] Metzer Zeitung. Annonceseite. 31. Jg., Nr. 301, 28. Dezember 1901, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1901/2.

um 1900 – ein besonders gezieltes Kulturangebot zu bieten: «Auch gestern bot der Zuschauerraum des Hauses nicht den in dieser Saison gewöhnten Anblick dar, indem sich hie und da Lücken zeigten; die Zeit vor dem Weihnachtsfeste übt eben in einer Stadt ohne Fremdenverkehr – und zu diesen ist Metz doch im Winter zu zählen – auf den Theaterbesuch immer eine nachtheilige Wirkung aus, welche nur durch besondere Anstrengung seitens der Theaterleitung [wird] abgeschwächt [...] werden können»[68].

Die Bezeichnungen «Realismus» /«Naturalismus» waren in der Kritik noch nicht klar voneinander abgegrenzt, aber der französische Naturalismus, ob narrativ, dramatisch oder komisch, war – teilweise vor der Annexion Elsaß-Lothringens – mit Zola (*Thérèse Raquin,* 1868) oder Henri Becque (*Les Corbeaux,* 1882, Komödie) durch eine politisch sensationslustige oder/und berüchtigte Avantgarde vertreten[69], deren Größen – etwa auch Ibsen als Skandinavier – lange nicht in den Literaturgeschichten voll anerkannt wurden[70]. Trotzdem wurde am Metzer Stadttheater 1891 Ibsens *Rosmerholm* (1886) als «Novität» angekündigt und aufgeführt, auch Sudermanns *Ehre* (1889) wurde regelmäßig gegeben. Was in den Kritiken auffällt, ist die gute Kenntnis der naturalistischen Literatur (oder der «modernen» Literatur überhaupt, s. Arthur Schnitzlers *Liebelei,* 1896 gegeben; Abb. 9)[71], die in einem sicheren Urteil zum Ausdruck kommt (s. die frühe Hauptmann/Sudermann-Einschätzung)[72]. So wird schon 1891 Ibsen Sudermann vorgezogen: «Das Höchste der dramatischen Kunst [= Ibsen] in einem photographisch getreuen Abbild des menschlichen Lebens, und zwar hauptsächlich der Nachtseiten desselben»[73]. Diese Anerkennung der Modernität – schon 1873 wurden langsam aufkommende moderne Trends in Kritiken mit Termini wie «psychologisch» oder «elektrisieren» bezeich-

[68] Metzer Zeitung. Beilage. 19. Jg., Nr. 298, 24. Dezember 1889, S. 1.- ADM. Signatur: 1 AL53/28.

[69] Yves Chevrel: Le naturalisme. Paris 1982. – Karl Zieger, Amos Fergombe (ed.), Théâtre naturaliste – Théâtre moderne?, Valenciennes 2001.

[70] Charles Navarre: Les grands écrivains étrangers. Paris 1938, S. 620.

[71] Ein Beispiel für die Schnellrezeption der «Wiener Moderne» an einem ausländischen Provinztheater: Schnitzlers Stück war 1896 ediert worden. Die Uraufführung hatte 1895 im Burgtheater stattgefunden. Arthur Schnitzler: Liebelei. Berlin 1896.

[72] Roy C. Cowen: Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. München 1981 (zuerst 1973), S. 164-188 (hier S. 164).

[73] Locales. «Rosmerholm» von Henrik Ibsen. In: Metzer Zeitung. 21. Jg., Nr. 51. Beilage. 4. März 1891, S. 1. MM. Signatur: P. REV 15 – 1891/1.

net[74] –, die den Naturalisten in den Literaturgeschichten damals noch verweigert wurde, zeigt die steigende geistige Disponibilität der Theaterkritiker, die der Bühne nahestanden (selbst in der Provinz) und die Geschmacksentwicklung, die nun mit Abgründen vertraut geworden war (initiiert von der deutschen Romantik) und die wohl auch im Spiel und in der Inszenierung zum Ausdruck kamen. *Le Messin* betonte – einige Jahre später – z.B. die schauspielerische Leistung der Operninterpreten und die «große Wahrheit» im Spiel und Gesang Letzterer als Selbstverständlichkeit[75]. Die ästhetische Lust am Bösen ging einher mit der Preisgabe der Codes des Schönen und der Auflösung des tradiert Formalen, das Gustav Freytag in seiner tektonischen Pyramide-Theorie noch verteidigt hatte (1855). Nun wollte man selbst Schiller, etwa *Wilhelm Tell*, von dem Milieu und der Herkunft des Helden ausgehend, mit Blick auf das Rustikale und die soziale Determiniertheit – nicht ohne Beeinflussung durch den Positivismus, durch die neue Stadtliteratur (diesmal mit Blick auf das Industriebedingte), aber auch durch Dorfgeschichte und Heimatliteratur – «naturalistisch» geben: Tell wird zum «einfache[n] derbe[n] wetterharte[n] Sohn der Berge»[76]. In den 1890er Jahren werden die Kategorien insgesamt flexibler, verschiedene Diskurse werden nebeneinander zugelassen, Transfervergleiche gehören zum Üblichen. So wurden etwa «die gluthwolle Pracht des Orients», «die farbenreiche Darstellung», die «wunderbare, farbenprächtige Instrumentation» in der Oper *Die Königin von Saba* (1875)[77] des Ungarn Carl Goldmark (u.a. zwischen 1851-58 in Wien am Josefstädter und am Carltheater als Violonist tätig)[78] mit der Kunst Makarts, des Vorläufers der Wiener Secession verglichen. Hier werden zugleich Historismus, aber auch schon Präimpressionismus und dazu noch «Naturalismus» («Hungarian folk culture» als Rustikales – wie Wilhelm Pfannkuch es

[74] Locales. In: Metzer Zeitung. 3. Jg., Nr. 41, 19. Februar 1873, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL 53/3.

[75] A travers Metz. Le théâtre français. In: Le Messin. 25. Jg., Nr. 237, 11. Oktober 1907, S. 3. ADM. Signatur: 1AL43.- 4MI 106/30.

[76] Locales. Metz. Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 24. Jg., Nr. 29, 4. Februar 1894, S. 2.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1894/1.

[77] Alle Zitate aus Aus Stadt und Land. Stadttheater. In: Metzer Zeitung. 26. Jg., Nr. 254, 31. Oktober 1896, S. 3.- MM. Signatur: P. REV 15 – 1896/2.

[78] Es ist falsch, wenn W. Pfannkuch behauptet, daß Goldmark nur eine Wiener Lokalgröße gewesen sei («Goldmark's fame, limited to Vienna [...]»). Wilhelm Pfannkuch: Karl Goldmark. In: The New Grove, Bd. 7, S. 501(-502).

nannte)[79] kombiniert. Für Nestroys *Lumpacivagabundus* spielten in diesem Kontext dann auch die Gastspiele von Conrad Dreher eine maßgebliche Rolle.

An der Beurteilung des Spiels von Conrad Dreher, der ab 1891 mit der Truppe seines frisch gegründeten Schlierseer Bauerntheaters in Metz gastierte und der auch später Privatvorstellungen vor Bismarck und Wilhelm II. gab, kann man diese Evolution in dem Umgang mit Nestroys Stücken feststellen. Der Kritiker schrieb, «Möchte er [Dreher] nun [...] als auf eine bessere Vergangenheit zurückblickender Hausknecht [= Muffl in *Frühere Verhältnisse*] erscheinen, immer bot er [= Conrad Dreher] wahre Cabinetsstückchen seiner Charakterisierungskunst [...]»[80]. Man denkt bei der Bezeichnung «Cabinetsstückchen» sofort an die satirische Wirklichkeitsnähe Jacques Callots oder Hogarths. 1912, als die Truppe unter Direktor Michael Dengg den *Meineidbauer* von Anzengruber gab, wurde immer noch das «Naturgemäße» als Mimesis der «Wirklichkeit» hervorgehoben[81].

Zum Schluß

Nestroys rezeptorische Odyssee in Metz, um (immer wieder) mit Nestroy zu sprechen und mich zugleich der jüngsten Forschung über ihn anzuschließen, ist und bleibt zwar im Rahmen der *Theaterg'schichten* (Jürgen Hein)[82] und *Launen des Glücks* (W. Schmidt-Dengler)[83], aber bis jetzt unbekannt.

Die hauptsächlich pressemediale Metzer Rezeption des *Lumpacivagabundus* (*Le Messin, Die Metzer Zeitung*) mitten in einem lokalen frankophon-deutschen Kulturstürmchen – in einem Glas Wasser, wie Léon Gozlan (*Une tempête dans un verre d'eau,* 1849) gesagt hätte – während der Annexion von 1871-1918 ist schließlich sowohl die Illustration eines Transfers als auch die einer Transgression. Daß das Stück in der Ursprache nach Metz kam und dort aufgeführt wurde – geographische Verpflanzung via Mün-

[79] Goldmarks musikalische Ausbildung begann auf dem Lande, als er von einem Dorfchorsänger unterrichtet wurde. Daraus ergab sich lebenslang ein gewisser musikalischer Realismus. Wilhelm Pfannkuch: Karl Goldmark. In: The New Grove, Bd. 7, S. 501.

[80] Metzer Zeitung. 21. Jg., Nr. 25, 31. Januar 1891, S. 3. MM. Signatur: P. REV 15 – 1891/1.

[81] Metzer Zeitung. 37. Jg. Nr. 228, 1. Oktober 1907, S. 3.- ADM. Signatur: 1 AL 53/62.

[82] Jürgen Hein, Claudia Meyer: Theaterg'schichten (wie Anm. 12).

[83] Wendelin Schmdit-Dengler: Nestroy (wie Anm. 13).

chen[84] –, daß es zu Verflachungen (nur Erfassen des Attraktiven), zur Kommerzialisierung kommen konnte oder im Gegenteil als «naturalistische» Deutung einer historischen Kulturentwicklung angepaßt wurde – zeitliche und ästhetische Verschiebung –, das alles kann als Transfererscheinung gelten. Daß das Werk karnevalesk verunstaltet wurde, gehört schon zu einer noch harmlosen Transgredienz. Aber daß das Stück auch zum Erhalt einer militärischen Ordnung, zur propagandistischen Werbung für die Zugehörigkeit zum Deutschen Reich, zur Propagierung des Deutschtums, zum Schaffen eines politischen Konsensus an einem besonders kommunikativen Kulturort – im Öffentlichkeitsraum eines Theaters – verwendet wurde, muß als transgressives Verhalten betrachtet werden. Daß die Metzer Frankophonen die – tatsächlich inhärente – Romanität mit Franzosentum gleichstellten, war nur die andere Facette eines doppelten Kulturkrieges, die man «Waffe des Widerstands» nennen könnte. Subversiven Widerstand leisten aber Komiker und Komödienschreiber fast immer, wenn auch die Kritik der Gesellschaft noch keine tatkräftige politische Implikation bedeutet. Im Vormärz-Kontext war aber Nestroy «liberaler» Gesinnung und er galt schon immer als Wiener Aristophanes oder sogar als Wiener Bühnen-Hogarth. Dies genügt vielleicht, um das Verhalten der Metzer Frankophonen – deren Handlungsspielraum gering war – als weniger frevelhaft denn dasjenige der «Deutschen» anzusehen.

Das letzte Auftauchen Nestroys im Metzer Repertoire geht auf Februar 1912 zurück, auf ein symbolisches Datum, nicht nur für die Annexionsgeschichte – es war kurz nach der Marokkokrise, es war zur Zeit der Autonomisierung innerhalb des Reiches durch das Inkrafttreten einer Konstitution (11. Mai 1911) mit einem Zweikammersystem – darunter ein eigener Landtag, was die Opposition noch mehr schürte –, sondern auch für das Aufwachen in der Nestroyforschung. Wer denkt nicht sofort an die «Wiederentdeckung» Nestroys durch Karl Kraus (*Nestroy und die Nachwelt,* 1912)? Eine Wiederentdeckung? Nicht ganz, wenn damit gemeint ist, daß es vor Kraus überhaupt stumm um das Werk Nestroys geworden wäre. Trotzdem eine Wiederentdeckung, falls damit die entscheidende Zäsur gemeint ist, die eine neue Nestroy-Rezeption und originellere Forschungswege einleitete, die das «Moderne» an Nestroy als Negativität und als Of-

[84] Zur Erinnerung: Bei den Besprechungen anläßlich des Frankfurter Friedens wurde erwogen, daß Österreich die Territorien südlich des Mains erhalten könnte. Dies geschah nicht. Siehe: Deutsche Geschichte. [Von] Harmut Boockmann, Heinz Schilling, Hagen Schulze, Michael Stürmer. Berlin 1984, S. 256.

fenes in diesem Werk entdeckte. Dieser diabolische Zug in Nestroys Werk – schon früher von Friedrich Schlögl etwa als «Schwefelregen von infernalischem Witz»[85] erkannt –, der fundamentale Pessimismus wurden während der Annexion zwar übersehen, wie aus den Tageszeitungen hervorgeht, aber die naturalistische Wahrheit und die Schattenseiten des Menschen wurden – mentalitätsgeschichtlich aktuell – wahrgenommen, obwohl sie – besonders «politisch» – zu erzieherischen und zerstreuenden Zwecken dienen sollten.

Nestroys Fortführung von *Lumpazivagabundus,* das Stück *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1934), trug den Untertitel *Der Weltuntergangstag.* Haben die deutschen Behörden spätestens zur Zeit der Balkankrise (1912/13) verstanden, daß «die Welt [...] auf kein Fall mehr lang [stehen würde]»[86]? Jedenfalls ist auch ideengeschichtlich festzuhalten, daß 1913 im preußischen Reichsrat zum ersten Mal die Vokabel «Entartung» gebraucht wurde[87], um die Kunst der Moderne zu bezeichnen, darunter auch den Naturalismus, wovon Anzeichen in Nestroys Werk etwa in der Darstellung eines unverbesserlichen Alkoholikers oder eines Pauperismus im Handwerk tatsächlich vorhanden sind. Wie alles im annektierten (Elsaß-) Lothringen (1871-1918) blieben die Nestroy-Tranfers und -Transgressionen am Metzer Stadttheater und in der Metzer Tagespresse (*Die Metzer Zeitung, Le Messin*) zugleich mono-, bi- und ambivalent.

Wie meine «Eilwagenreise durch die [Metzer] Theaterwelt» es zeigen sollte, hat selbst das sulphurelectrimagneticophosphoratische Verbiegen eines Werkes nicht nur «liederliche» Folgen, denn Erwartungshorizont, Aufführungspolitik und Rezeption halten Schritt mit der Entwicklung und dem Historischen und befördern das Œuvre weiter. Was hätte Nestroy dazu gesagt: vielleicht «Schmafu»?

---

[85] Friedrich Schlögl: Vom Wiener Volkstheater. Nach: Jürgen Hein, Claudia Meyer: Theaterg'schichten (wie Anm. 12), S. 14.

[86] HKA: Stücke 5 (III, 8), S. 180.

[87] Sieghart Ott: Entartete Kunst. In: Lexikon zur Geschichte und Politik im 20. Jahrhundert (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 215.

Anhang

Nestroy-Aufführungen am Metzer (Stadt-)Theater während der Annexion (1871-1918)

Die generischen Angaben sind rezeptionsgeschichtlicher Art. Zu den ursprünglichen siehe die HKA.

Siglen

AV: Abendvorstellung.- Di: Dienstag.- Do: Donnerstag.- DT = Deutschsprachige Truppe.- Fr: Freitag.- Mo: Montag.- Mi: Mittwoch.- MV: Matineevorstellung.- Sa: Samstag.- So: Sonntag.

[Der böse Geist] Lumpacivagabundus [auch: *Lumpaci Vagabundus] oder das liederliche Kleeblatt* (1833). Zauberposse mit Gesang 3 von Johann Nestroy; Musik: Adolf Müller.- **1872**: So. 28. April (DT).- Fr. 27. Dezember (DT).- **1875**: Mi. 8. Dezember (DT; Benefiz für das Schauspielpersonal).- **1878**: So. 27. Januar (DT).- **1880**: So. 1. Februar (DT aus Straßburg. Regie: Temmel; Dirigent: Mielke).- **1883**: So. 18. Februar.- **1889**: Sa. 2. März (DT).- So. 3. März (DT, MV; Mischprogramm: MV: Deutsch; AV: Französisch).- So. 22. Dezember (DT, MV).- **1891**: So. 11. Januar (DT, MV).- **1892**: Do. 21 Januar (DT; Gastspiel Conrad Dreher aus München).- So. 31. Januar (DT; MV; Gastspiel Conrad Dreher aus München).- So. 20. November (DT, MV).- So. 4. Dezember (DT, MV).- **1894**: So. 4. Februar (DT, MV).- **1896**: So. 4. Oktober (DT, MV).- Fr. 30. Oktober (DT).- **1898**: So. 4. Dezember (DT, MV).- **1900**: So. 4. März (DT, MV).- **1901**: So. 20. Januar (DT, MV).- So. 22. Dezember (DT, AV).- So. 29. Dezember (DT, MV).- **1902**: So. 9. Februar (DT, AV; Frauen als Männer, Männer als Frauen).- So. 19. Oktober (DT, MV).- So. 21. Dezember (DT, MV).- **1903**: So. 22. Februar (DT, MV).- **1904**: Di. 14. Februar (DT; AV).- So. 21. Februar (DT, MV).- So. 23. Oktober (DT, MV).- **1905**: So. 3. Dezember (DT, MV).- **1906**: So. 11. März (DT, MV).- So. 30. September (DT, MV).- **1907**: So. 20. Oktober (DT, MV).- **1909**: So. 5. Dezember (DT, MV.- Volkstümliche Vorstellung zu halben Preisen).- **1912**: So. 11. Februar (DT, MV.- Volkstümliche Vorstellung zu halben Preisen).

Der Talisman (1840).- Posse mit Gesang 3 von Johann Nestroy; Musik: Adolf Müller.- **1872**: Di. 30. April *[Der Talisman oder der Mann mit den vier Köpfen*] (Debüt Carl Teile, Komiker und Operettensänger).

Einen Jux will er sich machen (1842).- Lustspiel mit Gesang 4 von Johann Nestroy; Musik: Adolf Müller.- **1873**: Mo. 24. Februar (angekündigt im

Messin als *Il veut s'amuser;* DT; zwischen Akt 2 und 3: Tanzdivertissement 1. Pas de hongrois mit Gerlach und Friedrichs; 2. La coquette mit Fourchet, Ballettmeisterin).- **1889**: Do. 26. Dezember (DT, MV).-

Frühere Verhältnisse (1862).- Posse mit Gesang 1 von Johann Nestroy.- **1891**: Do. 29. Januar (DT; Gastspiel Conrad Dreher aus München).- Mo. 2. Februar (DT; Gastspiel Conrad Dreher aus München).- **1892**: So. 6. November (DT, AV.- Gastspiel Conrad Dreher aus München.- Mit Beilage: *Modern und unmodern.* Großes Prosacouplet von Conrad Dreher).

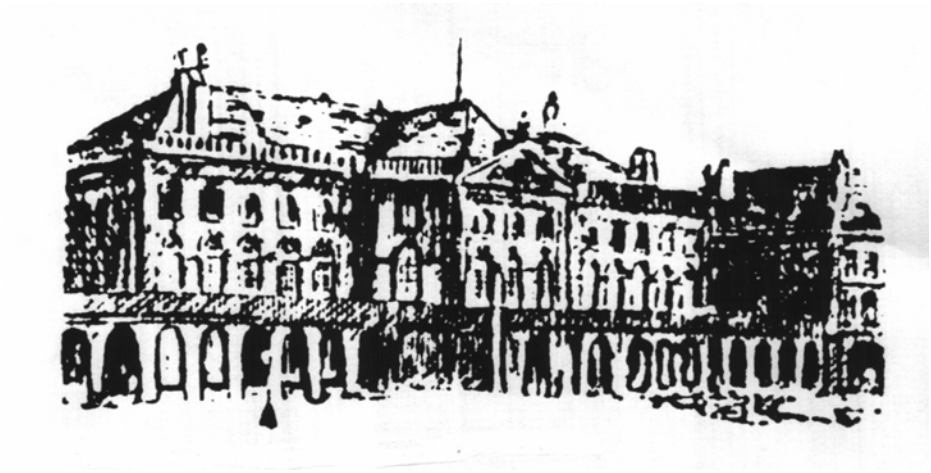
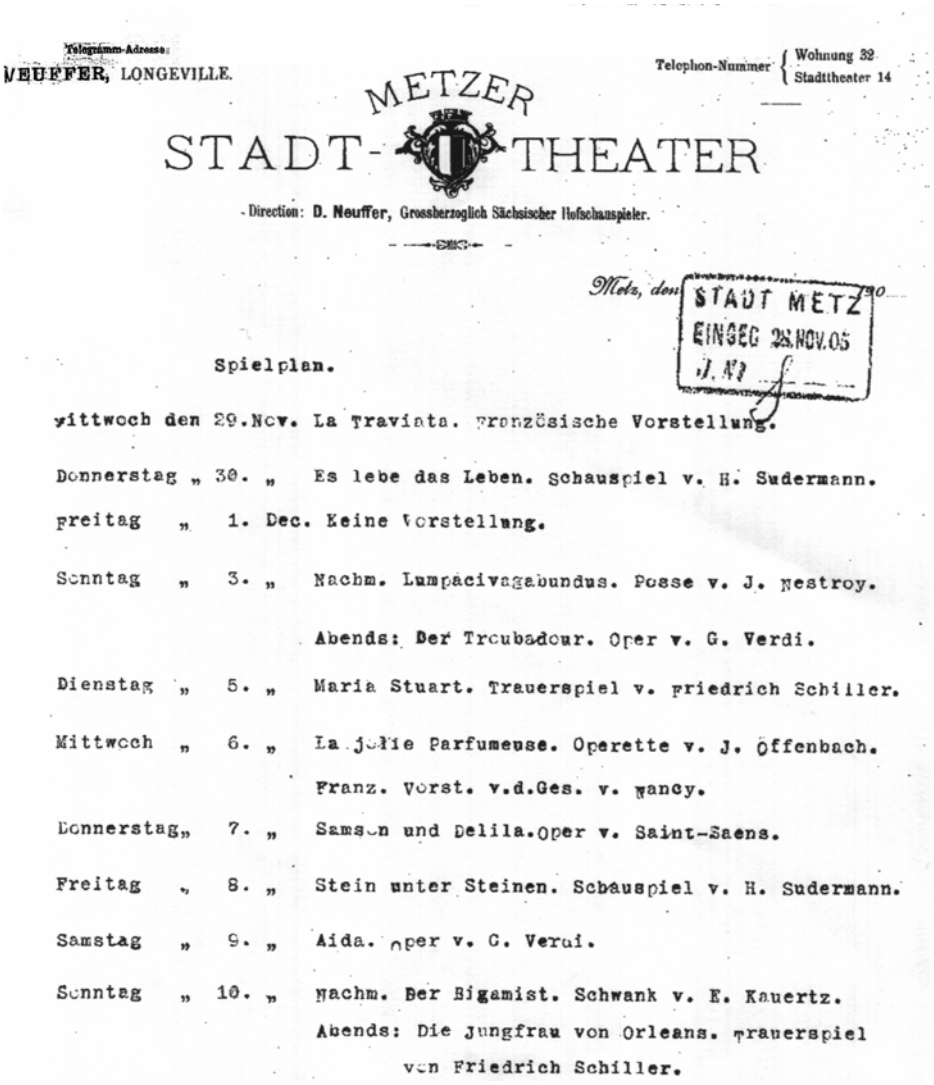


Abb. 1 *Das Metzer Stadttheater. Place de la Comédie.* In: *Le Messin. A travers Metz. Au théâtre.* 14. Jg., Nr. 247, 23. Oktober 1896, S. 3. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/16.



Telegramm-Adresse: NEUFFER, LONGEVILLE.

Telephon-Nummer { Wohnung 32 / Stadttheater 14

METZER STADT-THEATER

Direction: D. Neuffer, Grossherzoglich Sächsischer Hofschauspieler.

Metz, den ... 190...

STADT METZ EINGEG 28.NOV.05 J. Nº

Spielplan.

Mittwoch den 29.Nov. La Traviata. Französische Vorstellung.

Donnerstag „ 30. „ Es lebe das Leben. Schauspiel v. H. Sudermann.

Freitag „ 1. Dec. Keine Vorstellung.

Sonntag „ 3. „ Nachm. Lumpacivagabundus. Posse v. J. Nestroy.

Abends: Der Troubadour. Oper v. G. Verdi.

Dienstag „ 5. „ Maria Stuart. Trauerspiel v. Friedrich Schiller.

Mittwoch „ 6. „ La jolie Parfumeuse. Operette v. J. Offenbach.

Franz. Vorst. v.d.Ges. v. Nancy.

Donnerstag „ 7. „ Samson und Delila. Oper v. Saint-Saens.

Freitag „ 8. „ Stein unter Steinen. Schauspiel v. H. Sudermann.

Samstag „ 9. „ Aida. Oper v. G. Verdi.

Sonntag „ 10. „ Nachm. Der Bigamist. Schwank v. E. Kauertz.

Abends: Die Jungfrau von Orleans. Trauerspiel von Friedrich Schiller.

Abb. 2 *Lumpacivagabundus* von Johann Nestroy (3. Dezember 1905). Archives municipales de Metz. Signatur (cote): 2R – 238. Metzer Stadt-Theater-Spielplan. 1901-1907. Fonds du Théâtre Municipal de Metz. MfG. der AMM.

THÉATRE de METZ

Direction : D. NEUFFER

Bureau 7 h. Rideau 7 h. 1/2

Samedi 20 Décembre

A 5 heures, représentation enfantine à prix réduits.

König Drosselbart

comte de Noël en 7 tableaux avec chant et danse.

Dimanche 21 Décembre

A 3 heures, représentation à prix réduits.

Lumpacivagabundus

ou le diable Kleeblatt

vaudeville en 3 actes de Jean Nestroy.

Le soir à 7 heures 1/2

Cavalleria Rusticana

opéra en 1 acte de Pietro Mascagni.

On terminera par :

Der Bajazzo

opéra en 2 actes et 1 prologue de R. Leoncavallo.

Abb. 3 *Lumpacivagabundus* von Jean Nestroy. In: *Le Messin.* 20. Jg., Nr. 296, 21.-22. Dezember 1902, S. 2. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/24.

avis à un avocat en France.

THÉATRE DE METZ

Mercredi 16 janvier 1901

Bureaux 7 h. 1/2. Rideau 8 h.

Représentation française

donnée par la troupe du théâtre municipal de Nancy

sous la direction de M. L. Broussan.

BOCCACE

Operette en 3 actes. Paroles de MM. Chivot et Duru.

Musique de François de Suppé.

On commencera par

LA GIFLE

Comédie en 1 acte de M. Abraham Dreyfus.

Prix ordinaires des places.

Abb. 4 Eine *Boccacio*-Aufführung (Franz von Suppè) in französischer Sprache. In: *Le Messin.* 19. Jg., Nr. 14, 17. Januar 1901, S. 3. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/21

Stadt-Theater in Metz.

Sonntag, den 29. Dezember 1901

Nachmittags Militär- und volksthümliche Vorstellung

bei ermäßigten Preisen. Anfang 3 Uhr.

Lumpacivagabundus

oder **Das liederliche Kleeblatt**

Zauberposse mit Gesang in 5 Bildern von R. Nestroy.

50. Abonnements-Vorstellung. Dutzendbillets haben Gültigkeit.

Anfang 7½ Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Mignon

Oper in 3 Akten von Ambr. Thomas.

Montag, den 30. Dezember 1901, Nachmittags

Anfang 3 Uhr. Ende gegen 5 Uhr

Letzte Kindervorstellung bei ermäßigten Preisen.

Neu! Zum letzten Male: Neu:

Tip geht auf Reisen

Weihnachtsmärchen in 5 Bildern.

METZ, im grossen Saale des „Storchen"

Edisons Elektrisches Theater

Le Cinématograph Edison et Lumière.

Samstag, den 28., Sonntag, den 29. u. Montag, den 30. Dezember 1901

Grosse Vorstellungen

Neueste staunenerregende Vorführungen lebender Photographien.

Die Passion oder das Leben u. Leiden Jesu Christi,

Prozession Lourdes

sowie die neuesten Aufnahmen der Pariser Weltausstellung, Seeschlacht in China, Krüger in Europa, großartige Truppenaufmärsche unter Sr. Majestät Kaiser Wilhelm II., die Automobilfahrt Paris—Berlin, der berühmte Thierbändiger List genannt Arche Noe, außerdem ein unerschöpfliches Programm.

Alles Nähere durch Plakate und Austragezettel.

15689 **Die Direktion.**

Gastwirthe-Verein Metz und Umgebg.

Montag, 30. ds., Nachm. 3 Uhr

im Saale des Collegen **Hemmersbach**, Gr. Heerstr.

Weihnachtsfeier

Abb. 5 *Lumpacivagabundus* von R. [sic!] Nestroy und *Mignon* von Ambr[oise]. Thomas. In: *Metzer Zeitung*. 31. Jg., Nr. 301, 28. Dezember 1901, S. 3. Médiathèque de Metz: Signatur (cote): P. REV 15 – 1901/2.

Jeudi 30 mai, dernière représentation

CIRQUE HERZOG

METZ — Sur la place Empereur-Guillaume — METZ.

Dimanche 26 mai 1889 : DEUX GRANDES REPRÉSENTATIONS, à 4 et à 8 heures. A la représentation de l'après-midi, moitié prix à toutes les places. Dernière représentation des JOYEUX ETUDIANTS DE HEIDELBERG. Voir le détail aux affiches. Lundi, GRANDE REPRÉSENTATION DE GALA en l'honneur du «Turnverein» de la ville.

N. B. Les participants au Turnverein auront des billets à prix réduits chez leur président M. Gerstl, à la pharmacie du Cigne, 1, rue de la Paix.

Sommer-Theater

Bureau : 7 h. (Hôtel du Nord). Rideau : 8 h.

DIMANCHE 26 MAI

Der Talismann

Pièce avec chant en 3 actes, par J. Nestray. Musique de Adolphe Muller.

LUNDI 27 MAI 1889

Nouveau ! Pour la deuxième fois Nouveau !

Auf der Brautfahrt

Comédie en 4 actes, par Hugo Bürger.

Abb. 6 *Der Talismann* [sic] von J. Nestray [sic!] im Sommer-Theater (Hôtel du Nord). In: *Le Messin.* 7. Jg., Nr. 122, 26. Mai 1889, S. 3. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/8.

SOMMER-THEATER
(HOTEL DU NORD)
Donnerstag den 4. August 1887
Letztes Gastspiel
des Zwerg-Komikers Herrn Janez MALLY
(1,15 Meter hoch ; 25 Jahre alt).
Ein Jux will er sich machen
Lustspiel mit Gesang in 4 Acten von Joh. Hestrog.
Le Gérant : J. HERRMANN.

Abb. 7 *Ein* [sic!] *Jux will er sich machen* von Joh. Hestrog [sic!]. In: *Le Messin.* 5. Jg., Nr. 180, 4. August 1887, S. 3. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/6.

THEATRE DE METZ
Direction de M. ADOLPHI
MERCREDI 25 DÉCEMBRE 1889
Bureau 2 1/4 heures
Rideau 8 h.
„Der Registrator auf Reisen"
LE SOIR
Bureau : 6 h. 3/4
Rideau : 7 h. 1/2
„Die weisse Dame"
JEUDI 26 DÉCEMBRE
Bureau : 2 h. 1/4
Rideau : 8 h.
„Einen Jux will er sich machen"
ou
„Die beiden Durchgænger"
LE SOIR
Bureau : 6 h. 3/4
Rideau : 7 h. 1/2
„Marie"
ou
„Die Tochter des Regiments"
VENDREDI 27 DÉCEMBRE
Bureau : 7 h.
Rideau : 7 h. 1/2
„Boccaccio"

Abb. 8 Annoncen zu *Einen Jux will er sich machen* [von Johann Nestroy] und zu *Marie ou [sic!] Die Tochter des Regiments* [Musik: Adolf Müller, Text: Friedrich Blum]. In: *Le Messin.* 7. Jg., Nr. 299, 24. Dezember 1889, S. 3. Archives Départementales de la Moselle. Signatur (cote): 1AL 43.- 4 Mi 106/9.

Stadt-Theater in Metz

Direction: Dagobert Neuffer. Spielzeit 1896—97.

Personal-Verzeichniß.

Vorstand: Direktor Dagobert Neuffer, führt die Oberregie.

HH. Ferdinand Arnheim, Regisseur der Oper. Alfred Kröhl, Regisseur des Schauspiels. Adalbert Lentz, Regisseur der Posse und Operette. J. P. C. Meynadier, Bureauchef u. Regisseur des Lustspiels Theodor Bleser, 1. Kapellmeister. Anton Turreck, 2. Kapellmeister und Chordirektor.

Darstellendes Personal.

Oper. HH. Emil von der Würzen, Carl Lommerzheim, Tenöre. Carl Kopp, Tenorbuffo und Operettentenor. Hermann Morny, 1. Baryton. Siegfried Kallmann, 2. Baryton. Alfred Berger, seriöser Baß. Ferdinand Arnheim (Reg.), Baßbuffo. Robert Strahler, Franz Spettel, Adolf Demuth, kleine Partien.

Damen: Katharina Wahler, dramatische Sängerin. Alice Rau, jugendliche Sängerin. Ina Morny, Coloratursängerin. Alice Nowa, Opernsoubrette. Hedi Felden, Altistin. Gustel Sieger, Operetten-Soubrette. Anna Materna, Marie Kestler, Ina Colbert, Olga Meinke, kleine Partien.

Schauspiel. HH. Walter Colling, 1. Held und Liebhaber. Carl Böhmer-Breiner, Liebhaber und Bonvivant. Hans Binder, 1. jugendlicher Held und Liebhaber. Albert Sontonef, jugendlicher Liebhaber und Bonvivant. Ernst Hille, Charakterrollen und Intriguants. Adalbert Lentz (Reg.), 1. Gesangs- und Charakter-Komiker. Alfred Kröhl (Reg.), Heldenväter. Carl Wasen, jugendlicher Komiker. Sebastian Degen, Väter. Adolf Fior, Theodor Dietrich, kleine Rollen.

Damen: Lilli Schrader, 1. Heldin und Liebhaberin. Bernhardine Dewald, jugendliche Salondame und sentimentale Liebhaberin. Lotte Prippenow naive und muntere Liebhaberin. Nora Landolt Hartmann, Anstandsdamen und -Mütter. Marie Lentz, komische Alte und bürgerliche Mütter. Jenny Singer, Soubrette. Betty Jacobi, Anna Hay, kleine Rollen. Inspicient Herr Dietrich. Souffleuse Frau Hille.

Chor: 14 Herren und 14 Damen.

Orchester: Die Kapellen des Infant.-Regts. Nr. 131 und des Pionier-Batls. Nr. 16, Concertmeister Herr Stabshoboist Wolf. Harfenistin Frl. Frey ow.

Bureau und Casse: Herr Erich Schirmer, Hilfssekretär und Bibliothekar Frl. Selma Schoenert, 1 Kassirerin Frl. Alwine Wellner, 2. Kassirerin. Herr Hein, Theaterdiener, 2 Kontroleure und 14 Billetabnehmerinnen.

Technisches Personal: Herr Jacobson Obergarderobier; Herr Meyer, Theaterfeuerwehr; Herr Schirmer, Theatermeister; Herr Pische Beleuchtungsinspektor; Frau Große, Requisitrice; Herr Mondenschein, Castellan.

Abonnements-Bedingungen.

I. Abonnement für deutsche Vorstellungen.

Es finden wöchentlich 4 Abonnementsvorstellungen statt, im Laufe der Saison mindestens 160 Abonnementsvorstellungen.

a. Serien-Abonnement für sämmtliche deutschen Abonnementsvorstellungen.

I. Rang Proscениumsloge M. 180.—. Orchesterloge M. 150.—. I. Rang (Mittel- oder Seitenloge, Balkon), Sperrsitz und Parquetloge M. 100.—.

b. Serien-Abonnement für sämmtliche in einem Monat stattfindenden deutschen Abonnementsvorstellungen:

I. Rang Proscениumsloge M 34.—. Orchesterloge M. 30.—. I. Rang (Mittel- oder Seitenloge, Balkon), Sperrsitz und Parquetloge M. 25.—.

In Aussicht genommene Gastspiele: Frau Hofschauspielerin Clara Ziegler; Signorina Franceschina Prevosti; Herr Hofschauspieler August Junkermann; Herr Hofschauspieler Adalbert Matkowsky; Herr Hofschauspieler Conrad Dreher 2c. 2c.

Zur Aufführung angenommene Novitäten: **Die Königin von Saba.** Oper von Goldmark. **Heimchen am Herd,** Oper von Goldmark. **Der Evangelimann,** Oper von Kienzl. **Mara,** Oper von Ferdinand Hummel. **Lili Tree,** Oper von Curti. **Waldmeister,** Operette von Joh. Strauß. **Das Modell,** Operette von Fr. v. Suppé. **Die Karlsschülerin,** Operette von Millöcker. **Renaissance,** Lustspiel von Fr. v. Schönthan und F. Koppel-Ellfeld. **Die offizielle Frau.** Schauspiel nach dem Roman des Colonel Savage von Hans Olden. **Der Dornenweg,** Schauspiel von Felix Philippi. **Gebildete Menschen,** Schauspiel von Victor Leon. **Glück im Winkel.** Schauspiel von Hermann Sudermann. **Liebelei.** Schauspiel von Schnitzler. — **Die Saison wird eröffnet:**

Donnerstag, den 1. Oktober 1896

und zwar gelangt zur Aufführung:

LOHENGRIN

Romantische Oper von Rich. Wagner.

König Heinrich . . . . . Hr. Berger
Lohengrin . . . . . Hr. v. d. Würzen
Elsa . . . . . Frl. Wahler
Telramund . . . . . Hr. Morny
Ortrud . . . . . Frl. Felden.

Metz, im September 1896.

Die Direktion.

II. Abonnement für französische Vorstellungen.

Es finden im Laufe der Saison im Ganzen 32 französische Vorstellungen statt, in einem Monat somit 5 resp. 6. — Ein Monats-Abonnement (II. b) bezieht sich demnach auf eine Anzahl von 5 resp. 6 französischen Vorstellungen, gleichviel ob dieselben in einem längeren oder kürzeren Zeitraum als einem Monat stattfinden.

a. Serien-Abonnement für die ganze Dauer der Saison vom 1. Oktober 1896 bis zum 1. April 1897.

I. Rang Proscениumsloge Mk. 90.—. Orchesterloge Mk. 75.—. I. Rang (Mittel- oder Seitenloge, Balkon) Sperrsitz und Parquetloge Mk. 60.—.

b. Serien-Abonnement für einen Monat.

(i. e. 5 resp. 6 französische Vorstellungen, gleichviel ob dieselben in einem längeren oder kürzeren Zeitraum als einem Monat stattfinden):

I. Rang Proscениumsloge Mk. 15.—. Orchesterloge M. 12.— I. Rang (Mittel-, oder Seitenloge, Balkon), Sperrsitz und Parquetloge M. 10.—.

III. Abonnement für sämmtliche Abonnementsvorstellungen (deutsch und französisch).

a. Serien-Abonnement für die Dauer der Saison vom 1. Oktober 1896 bis zum 1. April 1897.

I. Rang Proscениumsloge M. 220.—. Orchesterloge M. 185.—. I. Rang (Mittel-, Seitenloge und Balkon), Sperrsitz und Parquetloge M. 150

b. Serien-Abonnement für einen Monat.

I. Rang Proscениumsloge M 45.—. Orchesterloge M. 38.— I. Rang (Mittel- Seitenloge und Balkon) Sperrsitz und Parquetloge M 30.—

Der Abonnementspreis ist pränumerando zu entrichten. Bei den Serien-Abonnements für die ganze Saison ist eine sechsmalige Ratenzahlung am ersten jeden Kalendermonats gestattet.

Preise der Dutzendbillets:

à Dutzend: I. Rang Proscениumsloge M. 27.—. Orchesterloge M. 22.80. I. Rang (Mittel- oder Seitenloge, Balkon), Sperrsitz, II Rang Proscениumsloge und Parquetloge M. 18.—. Parquet M. 13.80 Parterre M. 9.—. Die Dutzendbillets werden nur an der Tageskasse umgetauscht. Das Abtrennen der Billets erfolgt durch die Theater Kassirerin.

Tageskassenpreise:

à Platz: I. Rang Proscениumsloge M. 9.—. Orchesterloge M. 2.50. I. Rang (Mittel- oder Seitenloge, Balkon), Sperrsitz, Parquetloge und II Rang Proscениumsloge M. 2.— Parquet und II Rang Mitte M. 1.50 II. Rang Seite M. 1.20. Parterre M. 1.— Gallerie —.60 Amphitheater M. —.40.

Militärs vom Feldwebel abwärts, mit Ausnahme der Herren Einjährig-Freiwilligen, zahlen für II. Rang Mitte und Seite sowie für Gallerie die Hälfte

Bestellungen resp. Vorbestellungen auf feste Plätze für die ganze Saison werden von Dienstag, den 29. September 1896 ab täglich von 10—12 Vormittags und von 2—4 Uhr Nachmittags im Theaterbureau entgegengenommen, woselbst auch die Abonnementsliste zur Einzeichnen aufliegt und der Verkauf der Dutzendbillets stattfindet.

Abb. 9 Annonce: *Stadt-Theater in Metz. Spielzeit 1896-97.* Direction: Dagobert Neuffer. Mit der Ankündigung von Arthur Schnitzlers *Liebelei.* In: *Metzer Zeitung.* 26. Jg., Nr. 225, 27. September 1896, S. 6. Médiathèque de Metz (MM): Signatur (cote): P. REV 15 – 1896/2.

Gabriella Rovagnati
(Milano)

Fedele intenzione e coatta violazione: tradurre Nestroy

In una lettera, scritta al fratello Ludwig l'11 luglio 1936, Gretl Wittgenstein, molto colpita dalla morte di Karl Karus, si dichiara pentita di non aver mai regalato al giornalista della «Fackel» il manoscritto della pièce di Johann Nestroy *Der Zerrissene* (1844) che era allora in suo possesso[1]. Questo mancato gesto di generosità si spiega con il fatto che la donna ben sapeva che Nestroy non solo era stato uno degli idoli di Kraus, ma era anche una passione del suo adorato fratello; alle sue *Indagini Filosofiche* Ludwig Wittgenstein, uomo di estrema severità soprattutto nei confronti di se stesso, ha premesso quale motto, com'è noto, questo aforisma, tratto dall'ultimo atto della farsa di Nestroy *Der Schützling*: «Ueberhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist»[2].

Non è difficile individuare quale sia il denominatore che, di là della comune matrice asburgica, raccorda in una triade Nestroy, Kraus e Wittgenstein: è il culto quasi fanatico per la lingua, lo scandaglio e lo smascheramento delle sue potenzialità fuorvianti, la denuncia del suo assoggettamento a una comunicazione subdolamente manipolata dai meccanismi del potere, che può caricarla – a seconda delle situazioni e del contesto sociale e culturale – di valenze vuoi repressive vuoi eversive. E tutti e tre, benché in modi e con approcci diversi, attribuisco un unico senso alla lingua: quello di essere luce, «fiaccola» appunto, decisa a bandire ogni oscurantismo, religioso, politico o gnoseologico che sia.

---

[1] Ludwig Wittgenstein: Vostro fratello Ludwig. Lettere alla famiglia 1908-1951. Traduzione di Gabriella Rovagnati. Milano 1998, p. 178s.

[2] HAK: Stücke 24/II, (IV, 10), p. 91. Trad. ital: «Nel complesso il progresso ha questo in sé, che sembra molto più grande di quel che è in realtà». La traduzione di questa e delle successive citazioni sono di chi scrive.

A Karl Kraus va il merito di aver restituito Nestroy al grande pubblico dopo mezzo secolo di totale oblio; alla morte di Nestroy, infatti, avvenuta a Graz nel 1862, non pareva più possibile a nessuno che qualcuno potesse sostituire sul palcoscenico quell'attore straordinario che per di più, in veste d'autore, si cuciva addosso i propri ruoli come un virtuoso della sartoria su misura, salvo poi sempre riservarsi la libertà di aggiungere all'abito finito e confezionato qualche dettaglio o accessorio che ogni volta conferiva a recitazione e copioni un tocco bizzarro e imprevisto, frutto di una fantasia fertilissima e di una eccezionale capacità d'improvvisazione. «Man kann nicht Nestroy ohne Nestroy spielen»: questa lapidaria sentenza del drammaturgo Eduard von Bauerneld[3] corrispondeva a una convinzione tanto diffusa, che neppure i tentativi di messinscena di qualche pièce di Nestroy da parte di Max Reinhardt all'inizio del secolo scorso, nonostante la notorietà del regista, avevano avuto un vero seguito. Con il saggio *Nestroy und die Nachwelt*[4] [Nestroy e la posterità], scritto nel 1912 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte dell'attore e scrittore, Kraus diede invece l'avvio a una prima fase di quella Nestroy-Renaissance[5] che, da allora mai più interrotta, si impose anche in campo filologico negli anni settanta con la fondazione della Nestroy-Gesellschft e l'avvio dell'edizione storico-critica dell'opera omnia di Nestroy che, giunta a quarantadue volumi, è stata conclusa proprio nel 2001, a duecento anni dalla nascita dello scrittore.

I meriti di Wittgenstein nella promozione di Nestroy furono certo meno eclatanti[6], ma come Kraus anch'egli riconobbe nel drammaturgo, che sapeva sì far ridere, ma di un riso amaro, uno spirito affine[7], di un'in-

---

[3] Eduard von Bauernfeld: Aus Alt- und Neu-Wien. In: E. v. B.: Gesammelte Schriften. Wien: Braumüeller, 1871-73, Bd. 11, p. 59. Trad.: «Non si può recitare Nestroy senza Nestroy».

[4] Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag. In K. K.: Werke. Hrsg. v. Heinrich Fischer. München 1960, Bd. 8: Untergang der Welt durch schwarze Magie, pp. 223-243.

[5] Cfr. W. E. Yates: The Nestroy Renaissance. In: W. E. Y.: Nestroy and the Critics. Columbia 1994, pp. 24-35.

[6] Cfr. Andrew W. Barker: Nestroy and Wittgenstein. Some Thoughts on the Motto to the *Philosophical Investigations*. In: German Life and Letters (N.S.) 39 (1986), pp. 161-167.

[7] Hugo Aust ha dimostrato l'affinità di Nestroy e Wittgenstein nella valutazione del denaro, considerato da entrambi, come la parola, deviante mezzo di scambio. Cfr. Hugo Aust: Sprachspiele des Geldes. Ein Nestroysches Thema im Lichte Wittgensteins. In: Wirkendes Wort 9 (1989), H. 1, p. 357-371.

telligenza penetrante e impietosa. In fondo quanto nel 1922 Egon Friedell scrisse di Nestroy potrebbe valere anche per descrivere il carattere ombroso e complicato di Wittgenstein:

> Er ist von einer kristallenen Nüchternheit, einer brennenden Luziditä t, die die Menschen und Dinge förmlich zerleuchtet, und dabei doch voll heimlicher Sehsucht nach all den verwirrenden, narkotischen Dingen, die das Leben erst begehrenswert und interessant machen.

Friedell non nutriva dubbio alcuno su Nestroy e concludeva il suo saggio così:

> [...] Dies alles zwingt uns, in Nestroy den größten, ja den einzigen Philosophen zu erblicken, den der deutsch-österreichische Stamm hervorgebracht hat. Daß die Literaturgeschichte weit davon entfernt ist, diese Tatsache auch nur zu ahnen, kommt daher, daß sie noch immer von Professoren geschrieben wird [...].[8]

Significativamente, lo scritto di Friedell è intitolato «Das ist klassisch», a conferma del fatto che a soli dieci anni dall'inizio della campagna di Kraus alla riscoperta di Nestroy – fatta di una serie di manifestazioni e dichiarazioni, di letture e adattamenti scenici[9] –, a Vienna lo scrittore era ormai considerato un classico.

Alla definitiva riabilitazione di Nestroy come autore di teatro di statura internazionale diede inizio dunque il saggio *Nestroy und die Nachwelt*, che pone l'accento soprattutto sulla geniale peculiarità della sua lingua, capace di nascondere dietro una patina di placida bonomia la propria forza esplo-

---

[8] Egon Friedell: Das Friedell Lesebuch. München 1988, p. 141f. Trad.: «È di una vivacità cristallina, di una bruciante lucidità che disintegra letteralmente persone e cose con la sua luce, e insieme è ricolmo di una tensione segreta verso tutte quelle cose sconvolgenti e narcotiche che rendono la vita appetibile e interessante. [...] Tutto questo ci costringe a individuare in Nestroy il più grande, anzi l'unico filosofo partorito dal ceppo austro-tedesco. Che la storia della letteratura sia ancora lontanissima, anche solo dall'averlo intuito, dipende dal fatto che essa continua a essere scritta dai professori [...]». Stando a Peter Kampits (Peter Kampits: Fra apparenza e realtà. Breve storia della filosofia austriaca. A cura di Ulrike Ternowitz. Traduzione di Nicola Curcio. Milano 2000, p. 19), la situazione non sarebbe a tutt'oggi in nulla cambiata, in quanto Nestroy «ancora attende di essere scoperto come filosofo austriaco».

[9] Cfr. Karl Kraus. Ausstellung und Katalog: F. Pfäfflin u. Eva Dambacher in Zusammenarbeit mit Volker Kahmen. Marbach am Neckar 1999, in particolare pp. 429ss.

siva[10]. Il discorso di Kraus è talmente incentrato sull'analisi linguistica da suscitare in seguito la riprovazione di Friedrich Sengle[11], uno dei più autorevoli studiosi dell'epoca Biedermeier, che lo accusa di aver del tutto sganciato Nestroy da un preciso contesto storico, spingendo la successiva ricerca sulla sua figura e la sua opera, per via del suo approccio irrazionalistico e celebrativo, su un percorso deviante. La critica di Sengle non è certo priva di fondamenta, ed è vero che, come scrive W. Schmidt-Dengler, Kraus finisce per trasfigurare il suo Nestroy «zu einem esoterischen Sprachleib»[12]; non meno vero è però che questo testo di Kraus, benché superato dall'ormai ampia messe di studi sul drammaturgo viennese, resta, per dirla sempre con Schmidt-Dengler, «bis auf den heutigen Tag die wichtigste Schrift, die je über diesen Autor verfaßt wurde»[13].

Altrettanto innegabile è tuttavia che questo scritto che esalta fino all'apoteosi l'aspetto linguistico dell'opera di Nestroy – giocata su un uso consapevole di antitesi e ossimori, sulle potenzialità evocative della metafora, sui motti di spirito e i giochi di parole, nonché su una malinconica sentenziosità sempre sottilmente autoironica, che per di più ricorre al dialetto come a un mezzo artistico e non come a una stampella di sostegno[14] ed è infarcita di un francese maccheronico di grande effetto comico –, pose le basi a che si diffondesse la convinzione – certo non del tutto infondata – che Nestroy fosse assolutamente intraducibile.

Il discorso di Kraus, insomma, cade in una tremenda contraddizione, perché per un verso sostiene che Nestroy non è affatto un autore dialettale, ma il primo scrittore satirico tedesco il cui linguaggio sia in grado di riflettere su se stesso, sulle proprie implicazioni e complicazioni – «Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge. Er erlöst die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft ihm für jede Redensart einen Gedanken ab»[15] –, dall'altro però pre-

---

[10] Kal Kraus: Nestroy und die Nachwelt, cit. (nota 4), p. 226: «[...] weil er sein Dynamit in Watte wickelte». Trad.: «[...] perché avvolgeva la sua dinamite nell'ovatta».

[11] Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. 3: Die Dichter. Stuttgart 1980, pp. 191-196: «Nestroy-Forschung im Gefolge von Karl Kraus als Irrweg».

[12] Wendelin Schmidt-Dengler: Nestroy. Die Launen des Glücks. Wien 2001, p. 16; trad.: «in un esoterico corpo linguistico».

[13] Ivi, p. 12.

[14] Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt, cit. (nota 4), p. 236: «Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke».

[15] Ivi, p. 233; trad.: «Nestroy è il primo scrittore satirico tedesco, in cui la lingua si

senta il suo talento di esperto giocoliere del linguaggio come un impedimento a una sua esportazione oltre i confini di quella Vienna ottocentesca di cui, anche secondo Friedell, Nestroy era stato l'incarnazione, «jenes ewigen Wien, wie es war, ist und sein wird»[16].

Difficile sperare di uscire dall'empasse, se ancora oltre mezzo secolo dopo Hans Weigel si trovava a sostenere:

> Der gebührenden Weltgeltung Nestroys steht seine Sprache im Weg. Sie ist als echte Theatersprache die Aufzeichnung eines Sprechtexts, keine Literatursprache. Sie ist bestenfalls für österreichische Augen mühelos lesbar, wenn sie auch nachgewiesenermaßen für nichtösterreichische Ohren durchaus mit Vergnügen hörbar und verständlich ist.[17]

La convinzione che fosse impossibile rendere Nestroy in traduzione mantenendosi fedeli all'originale era stata nel frattempo suffragata da molte altre voci, non ultima quella di Martin Esslin, autore di un volume assai noto sul teatro dell'assurdo, di cui aveva individuato un antesignano in Nestroy proprio sulla base dell'astrusità del suo linguaggio[18].

Non c'è critico che si sia occupato del drammaturgo viennese che abbia mancato di sottolineare – qualsiasi fosse la tesi che intendeva sostenere – l'originalità e unicità e complessità della lingua di Nestroy, anche là dove essa diventa volutamente banale[19].

Per un'amara ironia del destino, proprio quella lingua con le cui infinite possibili modulazioni egli aveva giocato per tutta la vita, alla fine si prese la rivincita su Nestroy; la malattia circolatoria che lo avrebbe stroncato poco oltre la soglia dei sessant'anni si manifestò infatti in lui proprio in una

---

pone problemi sulle cose. Egli libera la lingua da ogni crampo d'irrigidimento, ed essa gli genera un pensiero per ogni modo di dire».

[16] Egon Friedell: Das Friedell Lesebuch, cit. (nota 8), p. 143; trad.: «di quella Vienna eterna, come era, è e sarà».

[17] Hans Weigel: Nestroy. Velber bei Hannover 1967, p. 83; trad.: «Al riconoscimento mondiale che a Nestroy spetterebbe è di ostacolo la sua lingua. Quale autentica lingua teatrale, essa è la registrazione scritta di un testo parlato, non è lingua letteraria. Nel migliore dei casi solo gli occhi di un austriaco la leggono senza fatica, anche se, com'è provato, può essere ascoltata con spasso e capita anche da orecchie non austriache».

[18] Martin Esslin: The Theatre of the Absurd. London 1962. Qui, p. 241: «most of Nestroy's dialogue is untranslatable»; trad.: «la maggioranza delle cose nei dialoghi di Nestroy è intraducibile».

[19] Cfr. Herbert Hunger: Das Denken am Leitseil der Sprache: Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen. Wien 1999.

progressiva difficoltà di articolare le parole, come con profonda partecipazione ricorda Markus Gauß, rievocando l'ultimissima fase della vita dello scrittore:

> [...] wenn ihm die Pointen mißrieten, die Worte undeutlich, die Silben vertauscht entschlüpften, erwies sich erschütternd die Undankbarkeit der Sprache, die er zu ihrem Witz geschliffen hatte und die sich diesen nun mit ihm selber erlaubte. Doch wagte keiner ihm anzuraten, die Bühne zu meiden, die einen fürchteten, ihn zu kränken, indem sie ihn auf seine Schwäche aufmerksam machten, die anderen erlebten ihre verkniffene Lust daran, ihn, der grazil als Sprachartist auf dem Hochseil getanzt hatte, Schritt vor Schritt tappen zu sehen, ängstlich um sicheren Sprachboden besorgt.[20]

Croce e delizia dell'arte di Nestroy, la sua lingua, prodotto di un virtuosismo inimitabile, continua a tutt'oggi a essere l'ostacolo maggiore a una diffusione dei suoi copioni, se non oltre i confini della capitale austriaca, di certo oltre i confini del mondo di lingua tedesca.

Quando almeno la ricerca cominciò a superare i confini di quello spazio, l'auspicio di una possibile conoscenza di Nestroy anche nel resto del mondo sembrò trovare una prima soddisfazione. Con le monografie, uscite entrambe nel 1972, di W. E. Yates[21] e di Alberto Destro[22], furono messe le basi per un accesso a Nestroy anche da parte del pubblico anglofono e italiano. In angloamericano era nel frattempo stata pubblicata anche una prima versione di tre lavori teatrali di Nestroy[23]; ma la traduzione,

---

[20] Karl-Markus Gauß: Vom Abkratzen. Zwei Dichter. Ottensheim an der Donau 1999, senza numeri di pagina. Trad.: «[...] quando non gli riuscivano le battute o gli scappavano parole poco chiare e le sillabe invertite, si dimostrava, sconvolgente, l'ingratitudine della parola, che egli aveva limato fino a quel motto di spirito che lei adesso si permetteva con lui. Nessuno però osava consigliarli di lasciare la scena, gli uni perché temevano di offenderlo, facendogli notare questa sua debolezza, gli altri perché provavano invece un piacere represso nel vedere colui che gracile aveva danzato sulla fune quale artista della lingua, procedere a tentoni passo dopo passo, preoccupato con angoscia di trovare un sicuro punto d'appoggio linguistico».

[21] W. E. Yates: J. N. Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge 1972.

[22] Alberto Destro: L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy. AION. Quaderni degli Annali – sezione Germanica – 6. Napoli 1972.

[23] Three Comedies by Johann Nestroy, translated (and fondly tampered) by Max Knight and Joseph Fabry. New York 1967. Si tratta di: A Man full of Nothing (Der Zerrissene); The Talisman (Der Talisman) e Love Affairs and Wedding Bells (Liebesgeschichten und Heiratssachen). Sui criteri su cui si basa il lavoro di versione cfr. Max

in cui con una discutibile operazione di voluta attualizzazione, si era tentato di assimilare la cornice viennese di primo Ottocento alla realtà Americana, non aveva suscito grande plauso[24], benché i due traduttori, Max Knight e Joseph Fabry, entrambi di origini viennesi, non avessero promesso che «half a Nestroy», un Nestroy a metà[25]. Nel mondo di lingua inglese ebbero assai maggiore successo gli adattamenti di *Einen Jux will er sich machen* fatti nel 1954 da Thornton Wilder con la pièce *The Matchmaker* (oggi nota in tutto il mondo come musical dal titolo *Hallo Dolly!*) e da Tom Stoppard nel 1981 con *On the Razzle*. Ma entrambe queste opere stanno in un rapporto di tale libertà e indipendenza dall'originale, da non potere in alcun modo più essere considerate traduzioni o versioni. La pièce di base è servita ai due commediografi solo da spunto iniziale, esattamente come succedeva a Nestroy con i canovacci da cui traeva ispirazione: i suoi testi sono infatti tutti, in maniera più o meno massiccia, rifacimenti, meglio «Verwienerungen», viennesizzazioni, di opere precedenti.

Se esiguo era all'inizio degli anni settanta il numero di traduzioni di Nestroy in inglese, ancor meno noto era il suo nome nel nostro paese.

Accogliendo con favore il libro di Destro, che in Italia era stato preceduto solo da due articoli, molto antecedenti, di Elena Croce[26] e dal paragrafo che Magris[27] aveva dedicato a Nestroy nel suo *Mito asburgico*, Peter Klimm concludeva la sua recensione con questo auspicio:

> Alles in allem ermuntert diese gute Einführung zum Wagnis einer ersten Übersetzung Nestroys ins Italienische, wobei er sich wohl des Mailänders oder Neapolitaner Idioms anbequemen müßte.[28]

Knight: Adeventures in translation. In: American German Review 34, 1 (1967/68), pp. 24-29.

[24] Leonhard M. Fiedler: Nestroy analisé, présenté et traduit. In: Etudes germaniques 25 (1970), pp. 69-74. Ancora più negativo su questa e sulle successive traduzioni inglesi di Nestroy il giudizio di Kari Grimstad: Nestroy in English. In: Momentum Dramaticum. Festschrift for Eckehard Catholy. Ed. by Linda Dietrick and David G. John. Waterloo: Universty Press 1990, S. 439-449.

[25] Three Comedies by Johann Nestroy, cit. (nota 23), p. XI.

[26] Elena Croce: Prodigio e stile in Johann Nestroy. In: Lo spettatore italiano 2 (1955), pp. 57-73; Romantici tedeschi e altri saggi. Napoli 1962, pp. 195ss.

[27] Claudio Magris: Il Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna. Torino 1963, p. 94-100. Magris offre di Nestroy un'immagine piuttosto conciliante, che Destro confuta, sottolineandone invece l'aspetto fortemente trasgressivo.

[28] Peter Klimm: Recensione a Alberto Destro: L'intelligenza come struttura drammatica (nota 21) in: Studi Germanici 10 (1972), pp. 750-52; cit. p. 52; Trad.: «Nel com-

Perché Klimm pensasse proprio a questi due dialetti e non, per esempio, a una parlata intermedia come la romana, non è chiaro. Certo è invece che una prima versione di Nestroy in italiano si era già avuta nel 1842, dunque quando lo scrittore era ancora nel pieno della sua attività creativa. Il fascicolo n° 371 della «Biblioteca ebdomadaria teatrale» di Milano, una collana votata alla diffusione «delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Spagnuolo, Francese e Tedesco», contiene infatti «Pian Terreno e primo piano ossia I capricci della fortuna. Azione comica in tre atti di Giovanni Nestroy. Tradotta e lavorata per l'italica scena da Pietro Molin, Conegliese»[29]. L'eco del sensazionale successo ottenuto a Vienna da *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks* doveva essere arrivato fino alla capitale lombarda, allora austriaca, tanto che a sette anni dalla prima del 1835 era stata stampata a Milano una versione italiana del testo. Un'analisi di questo copione, dove oltre a quello dell'autore sono tradotti anche i nomi di tutti i personaggi – il capitalista senza scrupoli «Goldfuchs» diventa «Volpe d'oro», il povero rigattiere «Schlucker» diventa «Bietolone» – dimostra come le traduzioni siano prodotti della storia; questa versione, pur interessante e meritoria, risulta infatti molto datata e incline all'uso monocorde di un linguaggio colto e ricercato che male si adatta alle molteplici sfumature dell'originale. Ma non voglio qui certo fare la parte di chi, etichettandola con il nome di «Translation Studies», si dedica a una disciplina del tutto astratta, che tenta di scoprire, applicando al testo d'arrivo parametri preconcetti, spesso altisonanti ma non altrettanto trasparenti nelle loro finalità, fino a che punto un traduttore sia stato ligio al sacro quanto utopico principio dell'equivalenza. In questo sembra essersi specializzata l'Università di Innsbruck, dove, nello specifico, sono state redatte negli anni ottanta due tesi di traduttologia su Nestroy che, dopo non sempre convincenti argomentazioni teoriche, giungono con sicumera a dichiarare la loro piena insoddisfazione per l'operato dei traduttori[30]. Ma proprio Nestroy ci insegna, attraverso il giornalista Ultra, protagonista della farsa *Freiheit im Krähwinkel* che un censore è «ein menschgewordener Bleistift oder ein

plesso questa buona introduzione incoraggia all'audacia di una prima traduzione di Nestroy in italiano, nel qual caso egli si dovrebbe probabilmente adattare al dialetto milanese o napoletano». La stessa recensione anche in: Sprachkunst V (1974), S. 155f.

[29] L'editore è Placido Maria Visaj. Nei tre Re, S. Gio.<vanni> Laterano. Milano 1842.

[30] Carmen Fritsch: Sprachwissenschaftliche Beobachtungen zu Nestroy-Übersetzungen ins Englische. Innsbruck 1982; Renate Pöder: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zur Übersetzung von Nestroy-Texten ins Italienische. Innsbruck 1985.

bleistiftgewordener Mensch, ein fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes, ein Krokodil, das an den Ufern des Ideenstromes lagert und den darin schwimmenden Literaten den Kopf abbeißt»[31].

Vittima delle obiezioni e disapprovazioni di Renate Pöder, che si è occupata nello specifico delle versioni di Nestroy in italiano, sono i due eminenti traduttori Ervino Pocar e Italo Alighiero Chiusano[32] che nel 1974, quasi accogliendo l'invito di Klimm, e pure lui convinto che «L'ora di Nestroy» fosse scoccata, pubblicò un volume con cinque testi del drammaturgo austriaco, cui aggiunse la versione di *Lumpazivagabundus spirito malvagio ovvero Il terzetto degli scapestrati*[33] fatta per diporto da Ervino Pocar e fino allora mai pubblicata. Le cinque opere tradotte da Chiusano sono: *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna*, *Vuol prendersi uno spasso*, *Il Dilaniato*, *Libertà a Roccacannuccia* e *Giuditta e Oloferne*[34], parodia dell'omonima opera aulico-biblica di Freidrich Hebbel. Completa il volume la versione di Furio Jesi dello scritto di Kraus *Nestroy e la posterità*[35], nonché, sempre a cura di Chiusano, un saggio sullo scrittore, una sua breve biografia e una scheda bibliografica. I meriti di Chiusano per far conoscere Nestroy anche nel nostro paese sono dunque evidenti e innegabili. È vero che in queste traduzioni, che non scelgono un preciso dialetto, i dialoghi possono riuscire stilisticamente assai meno differenziati che nell'originale e possono suonare più aridi e meno coloriti. Ma non va dimenticato che a tutt'oggi in Italia chi non legge il tedesco ha quest'unica possibilità di accostarsi direttamente ai drammi di Nestroy. Già i titoli delle traduzioni permettono di individuare due criteri differenti; mentre Pocar lascia invariato Lumpazivagabundus, come poi non traduce nel testo i nomi dei personaggi del «Trifoglio», da lui tradotto «terzetto» Zwirn, Leim e Knieriem, pur essendo essi segnali indicatori dei loro relativi mestieri, Chiusano sce-

[31] HKA: Stücke 26/I, (I, 14), p. 26; trad. ital.: «una matita trasformata in un uomo o un uomo trasformato in matita, un tratto di penna sui prodotti dello spirito trasformatosi in carne, un coccodrillo fermo sulle rive del fiume delle idee che con un morso decapita il letterato che vi nuota dentro».

[32] Johann Nestroy: Teatro. A cura di Italo Alighiero Chiusano. Milano 1974; il saggio «L'ora di Nestroy» è alle pagg. 567-587.

[33] Ivi, pp. 9-71. [Traduzione di *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*].

[34] Ivi, rispettivamente alle pagg. 73-249 [Traduzione di *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glüks*]; pp. 251-348 [Traduzione di *Einen Jux will er sich machen*]; pp. 349-424 [Traduzione di: *Der Zerrissene*]; pp. 425-498 [Traduzione di: *Freiheit im Krähwinkel*]; pp. 499-537 [Traduzione di *Judith und Olofernes*].

[35] Ivi, pp. 539-566.

glie di trasformare Krähwinkel in una Roccacannuccia che suona altrettanto provinciale, ma più rassicurante a un orecchio italiano. Difficile dire quale sia la scelta migliore, perché il traduttore non si avvale mai di criteri che pretendono di avere validità scientifica assoluta. Fra traduttori e traduttologi c'è una differenza analoga a quella che intercorre fra un innamorato che ammira un cielo stellato e un astronomo. Anche se, per chi traduce, l'epoca delle versioni ricolme di licenze e di soppressioni arbitrarie, quelle che i francesi solevano definire «les belles infidèles», è finita, pur tuttavia, anche partendo dall'imprescindibile principio di fedeltà, il traduttore non può paradossalmente non essere traditore dell'originale in qualche misura, perché deve scegliere a che cosa restare fedele, e quindi, automaticamente, rinunciare a qualche aspetto di perfetta adesione al testo di partenza. Personalmente sono d'accordo con Chiusano, che sapeva bene che «rendere appieno o anche solo in gran parte il linguaggio di Nestroy è impresa disperata», ma non per questo rinunciava all'«azzardo di questo travasamento linguistico», convinto che «quando un ingegno raggiunge una certa forza e altezza, quello che di lui va perduto in una traduzione è sempre assai meno di quanto si salva e arriva al pubblico e al lettore straniero»[36].

Dopo Chiusano nessuno più a tentato di imitarlo nell'impresa.

Data la scarsità di tentativi fatti negli ultimi trent'anni anche altrove di proporre nuove traduzioni di Nestroy, a questo convegno di carattere «scientifico», ho pensato di affiancare il lavoro di traduzione di una pièce, accogliendo l'esortazione che soprattutto W. E. Yates non cessa di ripetere: «Let's translate Nestroy»[37]. Infatti, come questo studioso sosteneva già nel 1982, «If Nestroy is too complex a linguistic artist to be translated perfectly, he is yet too important and enjoyable a dramatist for us not to translate ihm at all»[38]. Nel suo libro del 1994 Yates ribadiva l'urgenza di nuove traduzioni, il più possibile fedeli agli originali[39].

Con questo spirito io e Susanne Schmid ci siamo messe all'opera: una germanista italiana con una lunga esperienza di traduttrice letteraria alle spalle e una viennese che, come tutti i suoi concittadini che amino anche

---

[36] Ivi, p. 574.

[37] W. E. Yates: Let's translate Nestroy. In: Forum for Modern Language Studies XVIII, 3 (1982), S. 247-257.

[38] Ivi, p. 248; trad.: «Se Nestroy è un artista del linguaggio troppo complesso per essere tradotto alla perfezione, è per noi anche un drammaturgo troppo importante e gradevole per rimanere del tutto non tradotto».

[39] W. E. Yates: Nestroy and Critics, cit. (nota 6), p. 71.

solo un po' il teatro e la musica, ha da sempre dimestichezza con Nestroy e la sua opera.

Abbiamo quindi deciso di tradurre a quattro mani *Höllenangst*, non tanto per evitare duplicati di copioni già disponibili, quanto perché proprio con questa farsa io mi ero confrontata di recente durante la preparazione del catalogo di una mostra itinerante dei tesori della «Biblioteca Bodmeria» di Cologny presso Ginevra, dove appunto è conservato il manoscritto della pièce. L'articolo preparato per il catalogo[40] mi aveva permesso di verificare, sulla base delle infinite correzioni e revisioni presenti sul manoscritto, che Nestroy – contrariamente a una diffusa leggenda sul suo conto[41] – era sì uno scrittore spontaneo e rapido, ma che anche a lui servivano riflessioni e ripensamenti, e benché fosse estremamente prolifico non sfuggiva alla tortura del «labor limae».

Höllenangst è inoltre un testo che, pur non appartenendo ai titoli più citati del repertorio nestroyano, è per più versi particolarmente interessante: perché venne composto dopo la rivoluzione del 1848 ed esprime l'amarezza di un liberale, anche se certo non di un rivoluzionario barricadiero con piena coscienza della dialettica di classe[42], che alle tante delusioni aveva accumulato anche quella di veder svanire i propri sogni di libertà, che per lui artista era soprattutto libertà di parola; perché, quando venne rappresentato per la prima volta il 17 novembre del 1849, con Nestroy

---

[40] Gabriella Rovagnati: Johann Nepomuk Nestroys Höllenangst. In: Spiegel der Welt. Handschriften und Bücher aus drei Jahrtausenden. Eine Ausstellung der Fondation Martin Bodmer Cologny in Verbindung mit dem Schiller-Nationalmuseum Marbach und der Stiftung Museum Bärengasse Zürich. Ausstellung und Katalog: Martin Bircher in Zusammenarbeit mit Elisabeth Macheret-van Daele und Hans-Albrecht Koch. Marbacher Kataloge 55. 1999, pp. 368-373.

[41] Senza ritornare a Sengle, che fu in fondo un detrattore di Nestroy, ci sia permesso di citare qui, solo a titolo di esempio quest'affermazione di Egon Fridell (Das Friedell Lesebuch, cit., nota 8, p. 104): «An der Posse "Zeitvertreib" [...] hat Nestroy sicher nicht länger als einen Tag gearbeitet; trotzdem ist sie voll liebenswürdiger und lustiger Einfälle»; trad.: «Alla farsa *Passatempo* [...] Nestroy non ha di certo lavorato più di una giornata, eppure essa è piena di idee amabili e divertenti».

[42] Josef Rattner: Nestroys Komödien. In: Österreichische Literatur und Psychoanalyse. Hrsg. von Josef Rattner und Gerhard Danzer. Würzburg 1997, pp. 9-35. Qui Rattner prende posizione contro il critico marxista Ernst Fischer (E. F: Von Grillparzer zu Kafka. Frankfurt a.M. 1975, pp. 145-243) che aveva voluto stilizzare Nestroy a rivoluzionario. Rattner è portavoce di una posizione ampiamente condivisa dalla critica, che per lo più considera Nestroy un libertario, ma non un rivoluzionario.

nella parte di Wendelin, fu un vero fiasco[43], seguito da ben poche repliche, salvo trasformarsi dopo il 1950 in una delle pièce più amate e più recitate del repertorio nestroyano – memorabile fu l'allestimento al «Theater in der Josefstadt» nel 1961 con l'anziano Hans Moser (pseud. Di Johann Julier 1880-1964) nel ruolo di Pfriem[44]; perché riprende l'eterno tema faustiano del patto con il diavolo, svuotandolo però di ogni vera dimensione sovrannaturale e riducendo il testo a uno «Zauberstück ohne Zauber»[45], a un testo magico vuotato di magia, privato di ogni verticalismo metafisico, in quanto «in Nestroys "Kosmologie" wacht kein gütiger Vater im Himmel über die Menschen, und wenn es einen Gott auf Erden gibt, dann ist dies bestenfalls der "Teufel", der sich oft genug als Wiener Spießbürger maskiert. [...] Nestroy malt das Dasein als einen Seiltanz über einem Abgrund, und er lässt seine Seiltänzer lieben und lachen, als ob "ihnen nichts geschehen könnte"»[46].

Fra le molte altre ragioni che si potrebbero addurre per spiegare la scelta di questo testo fra i moltissimi mai tradotti, si potrebbe aggiungere il fatto che con *Höllenangst* inizia l'ultima fase della produzione di Nestroy, o anche che quest'opera è emblematica per le riflessioni che contiene su un tema che costituisce un vero e proprio elemento strutturale dell'intera produzione dello scrittore: quello della superstizione, che egli, stemperando come sempre gli strali del suo acume critico in una melanconica ironia, affronta da lucido illuminista[47].

Il lavoro di traduzione è partito con questo unico criterio metodologico: proporre una versione integrale del copione sulla base del testo pre-

---

[43] HAK 27/II. Hrsg. v. Jürgen Hein. Qui: J. H: Aufnahme, pp. 121-154.

[44] Johann Nestroy: Höllenangst. Inszenierung: Axel von Ambesser. Pfriem: Hans Moser; Wendelin: Hans Putz. Bildregie: Erich Neuberg. Ora disponibile su cassetta: Aufzeichnung einer Aufführung des Theaters in der Josefstadt Wien 1961. Impressum: ORF 1961. ZDEF Thea; Sendedatum: 17.8.2000.

[45] Hans Weigel: Nestroy, cit. (nota 17), p. 56.

[46] Josef Rattner: Nestroys Komödien, cit. (nota 39), p. 32; trad.: «[...] nella "Cosmologia" di Nestroy non c'è un padre benevolo in cielo che vegli sopra gli uomini, e se c'è un Dio sulla terra, allora quello nel miglior dei casi è il "diavolo", che assai di sovente si maschera da piccolo borghese viennese. [...] Nestroy dipinge l'esistenza come una danza sulla fune al di sopra di un abisso, e lascia che i suoi funamboli amino e ridano, come se "non potesse loro succedere nulla"».

[47] Cfr. Karlheinz Auckenthaler: «Betrachten wir, wie's vor so viel Jahr' / In Punkto des Aberglaub'ns war». Johann Nestroy und der Aberglaube. In: Jahrbuch des Goethe-Vereins 97/98 (1993/94), pp. 133-149.

sentato nel volume dell'edizione storico-critica curato da Jürgen Hein[48]. L'intento è stato quello di mantenere differenziati, per quanto possibile, i vari piani linguistici dei dialoghi e di riprodurre il ritmo e la rima dei couplet originali, in modo che questi, in una eventuale messinscena, fossero riproponibili sulla musica originale, scritta per la pièce da Michael Hebenstreit[49].

Nei dialoghi di livello alto si è tentato di riprodurre il tono canzonatorio di Nestroy nei confronti di certa dizione aulica, cercando parole che evocassero il melodramma, soprattutto quello di Gioacchino Rossini, che ci è stato di grande aiuto anche per alcune soluzioni nei couplets. Qui, dato l'intento di fedeltà alle note, si è ovviamente rinunciato a priori a una traduzione parola per parola – l'italiano non permette mai la concentrazione e compressione di senso del tedesco in una singola parola – e si è optato per una restituzione del messaggio originale del testo nel suo complesso, seguendo anche in questo caso i suggerimenti di Yates ai traduttori[50]. A opera finita non ci sentiamo tuttavia di condividere la sua opinione, secondo la quale i couplets «are relatively easy to translate»[51]; a noi essi hanno richiesto il massimo in termini di tempo, ma questo forse si spiega con la differenza fra il lessico italiano e quello inglese: noi siamo favoriti nelle rime, ma i nostri vocaboli sono sempre plurisillabici e, se sono mono- o bisallibici, sono accentuati in modo da non combinarsi più con il ritmo. Stando sempre a Yates, in italiano sarebbe più semplice riprodurre i moltissimi diminutivi di cui Nestroy fa uso e che sono una delle peculiarità della parlata viennese. Anche questo è vero solo fino a un certo punto, perché anche la più mamma delle mamme italiane non chiama un figlio adulto «figlioletto», il corrispettivo di «Sohnerl», né questi, a sua volta, per rispettoso che sia, si rivolge a lei chiamandola «Signora Madre», ossia «Frau Mutter», soprattutto in un contesto sociale come quello di casa Pfriem.

Dopo aver discusso a lungo, noi abbiamo deciso – contro il parere di Yates – di tradurre questo nome con il corrispettivo italiano Lesina, pur temendo che questo attrezzo da calzolaio sia oggi ignoto alla maggioranza

[48] HAK 27/II, cit. (nota 40), pp. 5-90.

[49] Ivi: Dagmar Zumbusch: Musik, p. 341-343; partitura pp. 343-352.

[50] E. W. Yates: Let's translate Nestroy, cit. (nota 34), p. 254: «not the word-for-word sense but the general gist of the argument while also suggesting something of the stylistic verve of the original»; trad.: «non il senso parola per parola, ma l'intento generale dell'argomentazione, suggerendo cioè qualcosa della verve stilistica dell'originale».

[51] Ivi, trad.: «sono relativamente facili da tradurre».

di un eventuale pubblico; una resa del nome Pfriem con «calzolaio» ci pareva tuttavia troppo diretta e contraria alle intenzioni solo allusive di Nestroy. Quanto agli altri nomi, abbiamo soltanto adattato Leni, trasformandola in una Lena, e Sali, facendone una Lia, in modo da conservare i giochi di parole fatti da Nestroy su questi due personaggi femminili, quasi due prototipi di «dolci fanciulle» del teatro schnitzleriano.

Mille sono state le difficoltà che abbiamo incontrato e che hanno stimolato la nostra creatività. Mi limito a indicare un paio di significativi esempi. Alludendo a un vecchio che rincorre giovani donzelle – un'altra pièce scritta nel 1849, ma mai rappresentata quando l'autore era in vita, è intitolata *Der alte Mann mit der jungen Frau* –, Nestroy lo paragona a un vecchio albero che abbraccia «eine junge Pappe» (I, 9); ma «pioppo» è di genere maschile e quindi, partendo dal presupposto che, nonostante la ben nota misoginia dell'autore, non venissero chiamati in causa amori omosessuali, abbiamo sostituto di forza il pioppo con una «canna slanciata»: una delle tante coatte violazioni che il testo ha di fatto preteso. In un altro punto, verso la fine di questa storia improbabile che si conclude in maniera ancor più improbabile, quando padre e figlio sono in pellegrinaggio sulla via verso Roma, dove sperano di liberarsi per indulgenza vaticana dal melefizio del presunto patto con il diavolo, essi si trovano a parlare delle Alpi. C'è qui un gioco di parole fra «Sireninnen» e «Sennerinnen» (III, 17) che abbiamo risolto con il binomio «Maliarde» e «malgare», mantenendo l'assonanza e cercando di avvicinarci all'anagramma originale. È evidente che gli esempi potrebbero continuare, perché ogni riga del testo è una provocazione per il traduttore.

È stata una sfida, un tentativo di approccio che in qualche caso ha persino conservato i voluti errori lessico-grammaticali dell'originale (come nel caso della confusione fra «lernen» e «lehren») e ha ricalcato neologismi come ad esempio il termine «ruba-pensioni». Naturalmente le obiezioni possibili restano mille, perché ogni traduzione è un azzardo o, se si vuole, un peccato di hybris, ma insieme un gesto di accoglienza, segno del desiderio di ammettere l'altro, il diverso, nella dimora della propria lingua madre. L'adattamento non è né automatico né garantito. Perciò, facendo mie le parole di un grande poeta e traduttore, insieme a Susanne Schmid, ripeto l'invito che Leopardi rivolse al suo pubblico proponendo la propria versione del secondo libro dell'Eneide:

> Lettor mio, dà un'occhiata alla mia traduzione, e se non ti piace, sì bestemmia il deturpatore della pièce, che sel merita, e gettala via; se

> t'appaga, danne lode a Nestroy, la cui anima hammi ispirato, anzi ha parlato solo per bocca mia.[52]

Naturalmente un pubblico di lettori esiste solo se il testo viene stampato; e anche questo è un punctum dolens dell'editoria italiana, che, se già è poco disponibile a tradurre dal tedesco testi di prosa, ancor meno lo è per la poesia e il teatro, il cui destinatario naturale non è un pubblico di lettori, ma di spettatori. Una pièce, per essere valutata nella sua efficacia scenica, va trasferita in un teatro, dove, se è una traduzione, subisce, attraverso attori, scenografi e registi un'ulteriore trasposizione. Con la lettura scenica fatta dagli allievi della Scuola del Piccolo teatro di Milano, si è potuta avere solo un'idea riduttiva dell'eventuale impatto di un testo con Nestroy su un palcoscenico italiano. L'unico allestimento ufficiale di Nestroy in Italia ebbe luogo nella stagione teatrale 1974-75 per opera e merito di Franco Parenti[53], che nel teatro Milanese che oggi porta il suo nome mise in scena uno spettacolo unendo due atti unici di Nestroy e infarcendoli di citazioni teatrali e facendosi accompagnare da un'orchestrina d'avanspettacolo. «Willibald e Oloferne» fu il titolo d'insieme scelto da Parenti che unì il protagonista di *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847), basandosi su una traduzione di Gianni Valle[54], e l'eroe della parodia *Giuditta e Oloferne* (1849), già tradotta da Chiusano. Da allora è passato più di mezzo secolo e Nestroy – eccezion fatta per qualche saggio scolastico di qualche scuola teatrale – continua a essere assente dalle librerie e dai teatri italiani. Un peccato, perché in fondo Nestroy, come già sosteneva Chiusano, ha qualcosa di noi, «sa di Machiavelli e di Ruzzante, di Commedia dell'Arte e di Petrolini»[55]; e poi perché, come sosteneva uno dei suoi grandi ammiratori, il critico Alfred Polgar, nelle sue opere c'è «ein unvergleichlicher Reichtum an Sauerstoff», una ricchezza d'ossigeno senza paragoni, e se si trascorre

---

[52] Giacomo Leopardi: Libro II dell'Eneide. Traduzione. In: G. L.: Opere in 3 voll. A cura di Giuseppe De Robertis. Milano 1965, vol. 2, p. 125.

[53] Accanto a Franco Parenti recitava Giorgio Melazzi; l'orchestrina Mediolanum era diretta dal maestro Angelo Paolillo.

[54] Johann Nestroy: I monellacci a scuola. Trad. di Gianni Valle; pubblicata in volume insieme a: Giuditta e Oloferne. Trad. di Italo Alighiero Chiusano. Verona 1975. La traduzione integrale del testo *La classe dei monellacci* è ora disponibile nel volume: Johann Nestroy: Il mondo è la vera scuola. Due atti unici introdotti e tradotti da Gabriella Rovagnati. La Spezia 2002, pp. 15-82.

[55] Johann Nestroy: Teatro, cit. (n. 31), p. 573.

qualche ora in loro compagnia, si diventa «frischer, heller, gesünder förmlich»[56], più freschi, più limpidi, letteralmente più sani.

[56] Alfred Polgar: Johann Nestroy. Freiheit im Krähwinkel. In: A. P. : Kleine Schriften. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek bei Hamburg 1985, Bd. 5. Theater, p. 22.

Per una lettura scenica da «Terrore infernale»

Unisco agli atti del convegno l'antologia di passi, tratti dalla pièce *Terrore infernale* (traduzione italiana di *Höllenangst*), scelti per la lettura scenica che si è svolta la sera del 30 novembre 2001 nell'Aula Coppeaux della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, diretta da Luca Ronconi. Nell'organizzazione della manifestazione ha avuto un ruolo decisivo la signora Ornella Cavazzini che qui desidero ringraziare. La mia riconoscenza va anche agli interpreti Luca Carboni, Marco Mattiuzzo, Erika Renai Cappelli e Laura Gambarin, nonché al maestro Maurizio Zippoli che li accompagnava al pianoforte. A conclusione dello spettacolo Luca Carboni, cui era affidato il ruolo di Wendelin, ha cantato il couplet sul dubbio (I, 14) sulle note della musica originale del maestro di cappella Michael Hebenstreit, a cui è stata adattata la traduzione italiana, come si deduce dalla partitura in appendice.

G.R.

JOHANN NESTROY

Terrore infernale

Farsa in tre atti
con musica

Traduzione dal tedesco
di
Gabriella Rovagnati e Susanne Schmid

Personaggi:

Baronessa ADELE von STROMBERG, un'orfana
Barone von STROMBEG, fratello del defunto padre di lei
Barone von REICHTHAL, fratello della defunta madre di lei
von ARNSTETT, segretario di stato
von THURMING, giudice supremo
LESINA, un vecchio calzolaio
EVA, sua moglie
WENDELIN, il loro figlio
ROSALIA, domestica della baronessa Adele
JOHANN, domestico di Stromberg
GOTTRFRIED, IGNAZ, domestici di Thurming
Un COMMISSARIO
Un SECONDINO
Il PORTIERE di Arnstett
LENA, la figlia del portiere
Un ARMIERE di Stromberg
Un FABBRO
Un CARBONAIO
Uno SPAZZACAMINO
UFFICIALE e SERGENTE della gendarmeria
Primo GENDARME
Secondo GENDARME
Inservienti, lavoranti, gendarmi.

(L'azione si basa in parte sul testo francese di Epagny e Dupin)

Première 1849
Musica del maestro di cappella Michael Hebenstreit

I ATTO

8 Scena

EVA: Laura Gambarin*, WENDELIN*: Luca Carboni

EVA *(Esce dalla porta della stanzetta)* Mio marito dorme, se almeno il mio povero ragazzo fosse già a casa, sta arrivando il temporale, lo sento nella ossa e mio figlio sta ancora per strada.

WENDELIN No, è casa, e augura il buon giorno alla sua signora madre.

EVA Figliolo ...!

WENDELIN Ma la signora madre non avrebbe dovuto alzarsi tanto presto; non abbiamo niente da perdere, e dormire sulla propria miseria un'ora di più, è un guadagno evidente, che i poveri non dovrebbero proprio buttare al vento.

EVA Hai rimediato qualcosa stanotte, che ti possa preparare una colazione?

WENDELIN Niente, un bel niente.

EVA E' terribile, adesso non ho niente per colazione per te.

WENDELIN Questo sarebbe il male minore, preferirei avere io qualcosa per pranzo per la signora madre.

EVA Ma, non hai trovato nessun lavoretto?

WENDELIN Niente. Il lampionaio, per il quale vado sempre a spegnere le lanterne, è in rotta con sua moglie ed è contento se può uscire lui la notte, e il vecchio capitalista, che portavo sempre a casa alle due, trascinandolo su per le scale insieme alla sua sbornia, si è sposato con una donna giovane e ormai torna a casa già alle otto di sera. In poche parole: gli affari stagnano.

EVA Se almeno avessi ancora il piccolo mensile di beneficenza della defunta baronessa, ma anche quello il suo orrendo cognato lo ha soppresso.

WENDELIN Accidenti! Quello tratta all'ingrosso le sue malvagie azioni; e un tipo così nuota nei milioni. Ahimè, non conto più nemmeno sull'altro mondo.

EVA Non bestemmiare, figliolo, l'altro mondo, si sa, è il mondo migliore.

WENDELIN Mio Dio, sarà anche dieci volte migliore, ma non sarà comunque un gran ché.

EVA Guarda, ragazzo, non puoi dare la colpa che a te stesso. Che tu abbia lasciato il posto in fabbrica per diventare aiuto secondino in una prigione di stato non è stata una buona idea. E … che dal

nuovo posto – non avertene a male figliolo – te ne sia andato da vagabondo, è stata un'idea anche peggiore.

WENDELIN Se la signora madre sapesse ... *(ammonendo se stesso al silenzio.)* Ma no, nemmeno la signora madre deve sapere proprio tutto.

EVA Credi che mi servano altre spiegazioni? Tu sei innamorato della cameriera personale della mia baronessina, l'altezzosa signorina Rosalia. Accanto a lei avevi un peso sul cuore, per ciò te ne sei andato; da lontano il peso è diventato anche maggiore e quindi sei di nuovo qui.

WENDELIN Signora madre, io non parlo volentieri, per questo lascio che sia la signora madre a parlare; se però la signora madre parla così, allora ... sono innamorato, follemente innamorato, sì; ma che io a spese del mio amore le procuri ancor più preoccupazioni di quelle che già ha ... questo proprio non va.

EVA Ma allora dimmi ...

WENDELIN Bene, adesso devo dire molte cose, quindi signora madre, mi ascolti; mi sono fatto aiuto secondino solo perché il nostro benefattore, il bravo e nobile barone Reichthal era prigioniero e attendeva aiuto invano; e ora sono uno che all'apparenza ha tagliato la corda come un criminale, solo perché il nostro benefattore, grazie al mio aiuto, è uno che è felicemente evaso.

EVA E' possibile ... Tu hai fatto questo? Oh figlio mio, Wendelin mio, angelo mio! Dunque è libero il barone, libero?

WENDELIN Sì, è davvero fuori, un fuorilegge.

EVA E me lo dici solo adesso?

WENDELIN Le sue ultime parole, prima che lo calassi giù dal muro, sono state: "Fuggo in Inghilterra, ma non dirlo ad uomo alcuno. Ora, se già non devo dirlo a uomo alcuno, di certo non vorrebbe che lo raccontassi a una donna anziana.

EVA Smettila, e guarda quello che avrebbe potuto causare il tuo silenzio; ho qui carte importantissime per lui. *(Apre un armadio.)*

WENDELIN Da parte di chi?

EVA Dalla defunta baronessa, con le sue ultime forze le ha scritte in quel giorno tremendo ...

WENDELIN A che pro?

EVA Sperava fermamente che suo fratello venisse liberato, e allora gliele avrei dovute dare, ora è libero, ora bisogna invece spedirgliele. *(Ha preso un plico sigillato dall'armadio.)*

WENDELIN Non saprei scriverci sopra altro indirizzo che questo: "A uno che si nasconde in Inghilterra sotto falso nome; da consegnare in Gran Bretagna, probabilmente in una casetta" ... E ci scommetto, il postino inglese non lo trova. Ma come mai le ha la signora madre ...?

9 Scena

LESINA: Marco Mattiuzzo, *EVA*: Laura Gambarin
WENDELIN: Luca Carboni

LESINA *(uscendo dalla stanzetta con una vestaglia stracciata)* Ma cos'è questo baccano? Non potete parlar piano?

EVA C'è forse un lattante nelle vicinanze?

LESINA C'è un vecchio padre, che vale più di un lattante; un venerabile vecchio che ha un mucchio di sonno da recuperare.

WENDELIN La signora madre stava appunto raccontandomi la storia delle carte.

EVA *(a Wendelin)* Tuo padre non ne sa nulla.

LESINA Che carte?

EVA La baronessa buon'anima nella sua ultima ora mi ha ...

LESINA Non vuoi piantarla? Una simile storia da defunta storia da capezzale di moribonda, dove comunque non ci si vede chiaro dalla disperazione.

EVA *(vuole rimettere il plico nell'armadio)* Beh, lo rimetto a posto.

LESINA Che alla fin fine ce ne si appioppi la responsabilità ... Qua le carte, le brucio.

(Un lampo illumina la scena.)

EVA *(indignata)* Cosa?

LESINA C'è stato un lampo, hai visto. Persino il cielo dice "bruciare"!

WENDELIN *(togliendo di mano il plico alla madre)* Le carte me le prendo io. *(Se le infila nella tasca interna della giacca.)*

LESINA Come ti permetti ...?

WENDELIN La responsabilità non deve essere di nessuno se non mia.

LESINA Cosa? Le potenze celesti e un venerabile vecchio dicono "bruciare" ... e un ragazzino del genere vuol fare opposizione?! Ma che razza ...

EVA *(a Lesina)* Non sgridarlo! E' un figlio di cui puoi andare fiero.

LESINA Perché, ha denaro?

EVA Si è sacrificato per nobiltà d'animo ...

WENDELIN Questo è dire troppo, signora madre. *(A Lesina)* Sono una brava persona, niente più ... E tanto basta già per non aver fortuna al mondo.

EVA Ragazzo, non bestemmiare. *(Altro lampo)* Vedi, quel fulmine è per te.

LESINA Lascialo stare, adesso mi ha tolto le parole di bocca. *(A Wendelin)* Hai ragione, lo vedo su di me; io sarei forse l'uomo più corretto del mondo se le circostanze lo permettessero; di un altro si potrebbe dire che è furfanteria, nel mio caso è destino che io mi trovi sempre in cattiva luce. Credimi, figliolo, noi due siamo troppo nobili per questo mondo.

WENDELIN La provvidenza ha troppo da fare con i ricchi e i fortunati, per i poveri non le resta tempo. Solo a guardare quello là *(indicando il palazzo)* che ha rubato alla signora madre la piccola pensione da balia, come per lui tutto vada secondo i suoi desideri, mentre noi moriamo di fame ...

LESINA E io riesco a placare la mia sete appena per metà.

WEBDELIN E questo senza eccezione. Mi chiedo, perché quello porta il frac ricamato d'oro, mentre si meriterebbe i pantaloni fermati da cerchi di ferro? Perché il ricco usuraio sta seduto in carrozza, mentre le sue vittime spingono la carriola? Perché quella riccona che fa da mamma ai cani copre i suoi pupilli con giacchette di raso imbottito, mentre la mamma povera non ha nulla da mettere addosso ai suoi bambini? Perché l'uomo onesto si becca le corna, mentre la fedele moglie del mascalzone sta a casa e si dispera a morte? Perché parlar tanto? E' più che evidente che la provvidenza è andata in fallimento, si è lasciata beffare il capodanno dal maligno.

EVA Figliolo, c'è un lampo ...

LESINA Hai ragione, il corso del mondo è solo del dia ... *(Si sente un colpo di tuono. Lesina ammutolisce spaventato.)*

WENDELIN Diciamola tutta! "Del diavolo" voleva dire mio padre – e quindi anche noi dobbiamo essere del diavolo, altrimenti si va evidentemente contro il corso del mondo.

EVA Ma Wendelin! Qualcuno ti deve aver pagato da bere.

WENDELIN *(Continuando sempre più eccitato senza ascoltarla)* Il diavolo in fondo non è affatto la peggior compagnia, io preferisco mettermi con lui che con certa gente. Lui ha rispetto dei suoi pari, li tiene tutti in alta considerazione, questo è un bel carattere. Lui sta ai patti. Si vede che ha avuto molto a che fare con i cavalieri, lui

onora i suoi impegni assi più prontamente di tante canaglie qui in terra; certo, anche il giorno della scadenza lui arriva puntuale al secondo, alle 12 in punto, si prende la sua anima e se ne torna bel bello a casa sua, all'inferno; insomma, è un uomo d'affari come Dio comanda.

LESINA Io sono troppo vecchio, per me non vale più la pena di fare un patto con il diavolo, ma se fossi giovane come te, figlio mio, non so che cosa farei della mia anima.

EVA *(sottovoce a Lesina)* Ma per carità, vuoi anche convincerlo!

WENDELIN Non c'è bisogno di convincermi, se solo sapessi per certo che ce ne è uno e come si fa a chiamarlo.

LESINA Che ce ne sia uno, di dia ... *(Tuoni più forti)* Quegli stupidi tuoni bloccano le parole in bocca per la paura.

WENDELIN Il signor padre vuol dire che c'è un diavolo ...

LESINA Vedi, se lo dici tu, si lascia correre; eh sì, la gioventù ...

WENDELIN Non ha paura del diavolo; ce n'è uno, ci deve essere!

LESINA Il fratello di mio nonno era un usuraio del grano; a lui è comparso, fuori nero, dentro rosso, con un sacchetto pieno d'oro.

WENDELIN Ah, non si sarà mica tirato indietro?

LESINA L'usuraio no, ma il diavolo non ha abboccato, si è detto, quello me lo becco comunque.

WENDELIN Questo è un altro suo aspetto che mi piace.

LESINA Personalmente io non l'ho mai visto, ma di strani fenomeni di notte ne ho visti a sufficienza. Quando stavamo ancora in paese c'era un'osteria vicina al bosco; quando uscivo di là a mezzanotte per andare a casa ... sai, fa venire i brividi vedere gli alberi che si mettono a ballare.

WENDELIN Questo me l'ha raccontato più d'una volta il vecchio Martin, il bracconiere.

EVA Dalla sua bocca è sempre la grappa a far uscire le parole.

WENDELIN E' tremendo, si dice, quando un vecchio salice, piegato dal vento, avvolge la vita a una giovane, esile betulla, quando faggi settantenni si contendono una canna slanciata, quando gli alberi cavi raccontano novità e i giovani cipressi se ne vanno fieri su e giù.

LESINA Mi ci sono trovato in mezzo molto spesso, tanto che le rocce scuotevano la testa mentre passavo.

EVA Marito mio sei terribile.

LESINA Te ne accorgi solo adesso? C'è stato un tempo *(facendo lo smargiasso)* in cui io ho visto in persona il dia ... *(tuoni fortissimi, Lesina si spaventa e parla in tono più dimesso)* Il fragore dei tuoni mi mette fifa. – Ci sarebbe un incendio se lo chiamassi io.

WENDELIN *(in stato di massima agitazione ed entusiasmo)* E se anche crolla il firmamento io supererò urlando mille tuoni ...

EVA *(tremando)* Wendelin, figlio mio ...

WENDELIN *(senza ascoltarla)* Satana, Diavolo, Mefistofele, Maligno, Lucifero, Belzebù – credo di non aver dimenticato nessuno dei suoi titoli onorifici – appari, appari, appari!!!

(Rimbombo terrificante di tuoni, una raffica di vento spalanca frantumandola la finestra, tanto che i cocci finiscono per terra.)

LESINA e EVA *(urlando a squarciagola)* Ah!!! *(Si coprono la faccia in preda a un'enorme paura e riparano correndo nella stanzetta.)*

(Con i tuoni l'orchestra ha iniziato a suonare una musica che caratterizza la scena seguente.)

10 Scena

WENDELIN*: Luca Carboni*, THURMING*: Marco Mattiuzzo*

THURMING *(Si libra da fuori come da un tetto pendente, fino ad arrivare sul davanzale della finestra e ad appoggiare un piede sul tavolo accanto alla finestra, dove si ferma per un istante per dare uno sguardo d'insieme all'appartamento. Indossa, come prima quando si è calato dalla finestra, un paletot nero con una fodera rosso chiaro a quadrettino neri e un berretto di velluto nero.)*

WENDELIN *(Dallo spavento va a sbattere contro la parete laterale a sinistra.)*

THURMING *(fra sé e sé)* Che fare – devo provarci, tentar la fortuna. *(Salta dal davanzale dentro la stanza.)* I lampi mi abbagliavano, non riuscivo quasi più a tenermi saldo su quel tetto scivoloso. *(Ad alta voce rivolto a Wendelin.)* Non temere, vengo a te come amico – ecco, prendi, a compenso della mia inconsueta comparsa. *(Estrae di tasca una borsa di seta rossa lavorata a rete.)* Contiene trenta ducati, sono tuoi – *(depone la borsa sul tavolo.)* Ma ... *(fra sé e sé)* Gli sgherri di Stromberg stanno senza dubbio all'erta ad ogni angolo di strada ... *(a Wendelin)* Devi scambiare la tua giacca e il tuo cappello con il mio berretto e il mio soprabito e lasciarmi uscire per strada da casa tua. *(Si avvicina a Wendelin che se ne sta lì irrigidito e muto per lo stupore e gli toglie la giacca.)*

WENDELIN *(lasciando che tutto accada senza opporsi, balbetta come in sogno queste parole)* La mia giubba ... il mio cappello ... il berretto ... il soprabito ... le monete d'oro ...!

THURMING Appartiene tutto a te, affare fatto.
WENDELIN *(prendendo fiato)* Affare fatto.
THURMING Ne va della felicità terrena ...
WENDELIN Ahssì ... *(non lo ascolta più, sprofondandosi nelle proprie riflessioni.)*
THURMING Anzi, ancora di più ... *(da parte)* La povera Adele finirebbe per disperarsi ... *(a voce alta)* Ne va ...
WENDELIN *(in stato di massima angoscia)* E il prezzo ...?
THURMING *(completando il suo discorso senza badare a quest'ultima parola)* La salvezza dell'anima di una persona.
WENDELIN *(ripiegandosi su se stesso con voce quasi atona)* E' mai possibile ... Sto per vendermi l'anima ...!? *(si lascia cadere sulla sedia vicina al tavolo.)*
THURMING *(che nel frattempo ha appoggiato sul tavolo berretto e soprabito e ha indossato la giubba e il cappello di Wendelin.)* Da questo momento tu hai in me un amico fedele. *(Indicando la porta centrale)* Quella è l'uscita, vero? Pensa a me e non dimenticare che mi hai legato a te per l'eternità. *(Gli tende la mano.)*
WENDELIN *(Lascia cadere la propria mano nella destra che Thurming gli ha porto)* Legato ...
THURMING Arrivederci! *(esce dalla porta centrale.)*
(Il temporale si è calmato durante questa scena e verso la fine è cessato del tutto.)
(L'accompagnamento musicale si conclude qui.)

II ATTO

15 Scena

ADELE: Laura Gambarin, *THURMING*: Marco Mattiuzzo

THURMING *(andando incontro alla sua consorte, che entra dalla porta centrale)* Mia cara ed amata Adele, così rapidamente non avrei immaginato potesse giungermi questa felicità.
ADELE Ah, mio caro sposo, soccombo quasi allo sgomento.
THURMING Coraggio, qui sei al sicuro.
ADELE Questa mattina il mio tutore mi ha di nuovo dichiarato che avrei dovuto prendere il velo, ed ora temo che, se verrà a conoscenza di tutto, farà dichiarare nullo il nostro matrimonio.
THURMING Questo non gli riuscirà. E ora, mia cara Adele, scaccia ogni preoccupazione, ti attende una lieta sorpresa. *(Esce con Adele dalla porta sul retro a destra.)*

16 Scena

WENDELIN: Luca Carboni*, ROSALIA*: Erika Renai Cappelli

ROSALIA *(entrando dalla porta sul davanti a destra)* Il Wendelin me lo devono aver scambiato con un altro, non è più lo stesso; tutto a un tratto è così abbattuto, mentre prima riuscivo a mala pena a salvarmi da lui.

WENDELIN *(entrando pure dalla porta sul davanti a destra, raccolto in sé)* La velocità con cui ho fatto fuori la colazione è favolosa; quello non era un appetito naturale – era fame ardente. E quando bevo, anche lì è come una goccia su una pietra che scotta – ci devono già essere delle fiamme dentro me, potrei giurarci.

ROSALIA *(Gli si avvicina)* Adesso mi devi fare una confessione. Perché tanta tristezza? Sei libero ...

WENDELI *(indifferente)* Lo sapevo da prima che non mi poteva capitare niente.

ROSALIA Sei amato ...

WENDELIN *(freddo)* Ah sì? Dovevi dirmelo ieri.

ROSALIA Beh, giorno più, giorno meno, la felicità è pur sempre grande a sufficienza.

WENDELIN Ieri eri ancora preziosissima, oggi sei senza valore.

ROSALIA Cosa?

WENDELIN Sì, se fosse la tua volontà a farti parlare e agire così, allora ...

ROSALIA E chi mi ha costretto secondo te?

WENDELIN Lia ... *(sottolineando le parole)* ti consideri davvero una volontaria? Non senti proprio niente di una forza misteriosa dentro di te?

ROSALIA Intendi dire la forza dell'amore?

WENDELIN Magari, amore ...! Certo, allora sarei felice ...

ROSALIA E allora sii felice, chi te lo impedisce? *(gli si butta fra le braccia.)*

WENDELIN Ti prego, Lia, per amor di Dio ... Lia, cosa fai? Lia che cosa ti salta in mente, Lia ... Dai ...

ROSALIA *(teneramente)* Wendelin ...!

WENDELIN *(severo)* Vattene! *(riflettendo, a lato)* Ma, come mai sono così? Mi tratto male da solo – in fondo sono un asino ...

ROSALIA Dì un po', ti ha chiamato qualcuno ...

WENDELIN Non saprei chi.

ROSALIA Mi pareva però chiaramente ...

WENDELIN Il mio nome non è poi così famoso qui, e anche se lo fosse ... Ma no ...! *(liberandosi d'un tratto di tutti i suoi grilli)* Da qui adesso non mi porta più via nessuno; non vedo perché ... Un giorno comunque mi porterà via, quindi ... *(tenta di abbracciarla impetuosamente, lei gli si sottrae veloce.)*

ROSALIA Beh, beh, che ti sta capitando tutto a un tratto?

WENDELIN Mi scivoli via? Un comportamento così scivoloso da te non me lo aspettavo. *(Le si avvicina.)*

ROSALIA *(indietreggiando)* Indietro!

WENDELIN Lia, attenta, Wendelin ti prega, mentre potrebbe comandare.

ROSALIA Comandare? Ci mancherebbe altro.

WENDELIN Non costringermi a usare metodi soprannaturali.

ROSALIA Metodi soprannaturali?

WENDELIN Fai piuttosto di testa tua quello che credi giusto.

ROSALIA *(cocciuta)* Niente da fare! Ora tocca a me, ora lo dico io *(imitandolo)* "Vattene!"

WENDELIN Assì? Sono già finiti i fuochi d'artificio della misera commedia dell'amore? Già ti conosco cuore di pietra, duro come il marmo! *(Fra sé)* Per me non c'è amore, non c'è felicità – sono un giovanotto sfortunato. *(Si è gettato sulla sedia, e si copre il viso con entrambe le mani, appoggiando i gomiti sul tavolo.)*

ROSALIA *(sorpresa, fra sé)* Ma com'è strano oggi ...!

WENDELIN Certo, se mi ci impunto, è costretta a farlo – mi basterebbe caso mai mormorare fra me e me questo desiderio – "Belzebù, fa che venga da me" Però ...

ROSALIA *(fra sé)* Devo pur calmarlo. *(Avvicinandosi e dicendo ad alta voce)* Guarda, caro Wendelin ...

WENDELIN *(fra sé)* Ecco, cosa ho detto?! Esegue sulla parola, cioè sulla parola magica.

ROSALIA Magari posso dimostrartelo con un bacio ...

WENDELIN Grazie, non per forza subito.

ROSALIA *(con stupore quasi turbato)* Mah, è un altro! Una cosa del genere prima lo faceva andare in visibilio ...

WENDELIN *(di lato)* Di magie d'amore me ne intendo, questo è a posto. Adesso devo imparare una magia opposta, quando di una non ne puoi più, come si fa a liberarsene con il potere del diavolo, perché questo è sempre molto più difficile della forza di attrazione.

ROSALIA E' questo il tuo grazie perché ci ho messo una buona parola in tuo favore con il giudice supremo?

WENDELIN Dunque, quello lo prendi per il giudice supremo?

ROSALIA Per chi altro?

WENDELIN Bel giudice supremo, venuto dal là sotto. *(Con boria misteriosa.)* Il guardaroba di Lucifero è fatto di figure, lui ci entra dentro e fuori a suo piacere per imbrogliare i mortali.

ROSALIA *(stupita)* Wendelin, dieci vecchie non sono niente al tuo confronto quanto a superstizione. Il buon signor von Thurming lo considera uno spirito maligno! Al meglio lo saprebbe certo la mia padrona, che è sposata in segreto con lui già da tre settimane.

WENDELIN Assì? Beh, ha fatto un buon partito; se una baronessina non trova di meglio ...

ROSALIA E' assai felice con lui, lui la ama con un ardore ...

WENDELIN Con ardore, lo credo bene. A quello non gli mancherà tanto in fretta il fuoco; a me capita la stessa cosa, me mi troverai in fuoco per bene fra dieci anni.

ROSALIA Allora sono felice; non voglio altro che il tuo amore, e che, magari, in più diventi un po' ragionevole.

WENDELIN *(fra sé)* Torna a essere invadente e indiscreta – ecco, è arrivato il momento. *(Con piglio solenne)* Rosalia, non voglio trascinarti nel mio destino.

ROSALIA Se io voglio dividere con te ogni sorte, che te ne importa?

WENDELIN Vuoi proprio che ti metta davanti agli occhi l'immagine del terrore? Bene, allora – figurati, veniamo accoppiati ...

ROSALIA Beh, che di terrorizzante?

WENDELIN Dalla mia parte si spengono le luci ...

ROSALIA Ci sono abituata al fatto che tu non sei proprio illuminato.

WENDELIN Il banchetto nuziale ha inizio, si mangia, si beve ...

ROSALIA Magari si mangia e si beve in maniera terribile, non fa niente.

WENDELIN Io per parte mi annebbio nel vino ...

ROSALIA Ci penso io a non farlo capitare.

WENDELIN Suona mezzanotte ...

ROSALIA Nemmeno di questo avrò paura.

WENDELIN Beh, se non trovi terribile proprio niente, non ti racconto altro, ti dico soltanto questo, al mio fianco ti aspetta l'inferno.

ROSALIA *(arrabbiandosi)* Ah, questo è troppo! Gli altri almeno promettono il paradiso, anche se non è vero, e quello lì invece si permette

di parlare così, mentre io sviluppo in me l'amore più infinito – quel che è troppo, è troppo! Quando te ne pentirai sarà troppo tardi, tu ce l'hai avuta una Rosalia. *(Esce dalla porta sinistra sullo sfondo.)*

III ATTO

(Strada elegante in città. A sinistra c'è la casa del Segretario di Stato von ARNSTETT, davanti alla quale c'è un portiere.)

1 Scena

Il PORTIERE: Marco Mattiuzzo, *LENA*: Erika Renai Cappelli

(Mentre si alza il sipario il Portiere resta immobile per qualche istante con il grosso bastone in mano, dopodiché Lena esce di casa)

LENA Ah, padre, è un dolore da far spezzare il cuore! La signora che hanno appena portato qui, le si vedevano le lacrime anche attraverso il velo.

PORTIERE *(freddo e contegnoso)* Sì, proprio così.

LENA Anche l'altra piangeva, quella con il velo verde, ma non era così commuovente; naturalmente, quella piangeva solo perché è la cameriera.

PORTIERE Sì, proprio così.

LENA A me un velo verde mi starebbe molto bene.

PORTIERE Anche a me il verde è sempre stato bene.

LENA Me ne comprerei uno, ma la cosa fatale è che non appena hai un velo verde è come se stessi seduta dietro sulla panca esterna della carrozza, si capisce subito che sei una cameriera.

PORTIERE Tu non ne hai bisogno. In generale: le cose vistose vanno evitate.

LENA E lei, padre mio, sa chi sia quella signora ...?

PORTIERE Non mi riguarda.

LENA E come mai è qui?

PORTIERE Per me è tout mémm.

LENA La cameriera se l'è fatto scappare, mentre piangeva.

PORTIERE Sì, proprio così.

LENA Si è sposata in segreto.

PORTIERE Ahssì? Prendi esempio ...

LENA Devo forse sposarmi anch'io in segreto?

PORTIERE *(Agitandosi un momento, ma tornando poi immediatamente a una fredda calma)* E' al di sotto della mia dignità mettermi a discutere con una ragazzina come te ... Se dico esempio, intendo un cattivo esempio. Quello che dico è da evitare.

LENA Il signor padre però sa ...

PORTIERE Non so niente; questa è la tua fortuna; perché se un giorno saprò qualcosa, a quel punto il tenero papà non ci sarà più e io sarò solo un portiere irritato.

LENA Ahimè! Mi vien la pelle d'oca.

PORTIERE Questo l'hai preso da tua madre, quella aveva in tutto e per tutto la pelle d'oca. Su, entra in casa!

LENA Il signor padre però è molto cattivo. *(Entra in casa.)*

PORTIERE Sì, proprio così.

15 Scena

LENA*: Erika Renai Cappelli*, WENDELIN*: Luca Carboni*

LENA (*entrando dalla porta centrale*) E' permesso? (*fra sé*) Chi tace acconsente. (*Si avvicina a lui*) Cosa vedo? Una fronte corrucciata – pensieri cupi? L'ha tradito la sua innamorata?

WENDELIN Che cosa mi fa tornare in mente? Ma lei è una creatura femminile ...

LENA Per servirla.

WENDELIN Lei saprà meglio di me come stanno le cose. Una mi può essere ancora fedele dopo la morte?

LENA Questo lo deve chiedere a una che ha ne ha già perso uno, e non a una fanciulla che solo domani o dopo proverà che cosa è il primo amore.

WENDELIN Ah, è così? Non se la prenda ...

LENA Prendermela? Prendermela con lei? Non ce la farei mai.

WENDELIN Questi sospiri, questo sguardo ... Mi sembra proprio ...

LENA Che le succede?

WENDELIN Posso pregarla di dirmi il suo nome?

LENA Lena mi chiamo.

WENDELIN Lena? Lei non mi dice tutta la verità, lei si chiama Elena ...!

LENA No, Maddalena.

WENDELIN (*scotendo il capo*) No, no, Maddalena era una penitente.

LENA Posso ancora diventarlo anch'io.

WENDELIN E, che cos'è questo? (*annusando*) Ahimè, sento un odore di zolfo, un violento odore di zolfo – i conti tornano. Prima ho parlato della mia innocenza, e guarda un po', ecco la tentatrice. – Via da me! Tu non sei una creatura, tu sei un fantasma di vapore infernale. Non c'è dubbio, mi vogliono sedurre ...! E' un'idea infernale!

Wendelin: Luca Carboni

Canzone

1.

"La mia domestica Rosa" –
Dice un vecchio "è gran cosa;
Se tossire mi sente
Lo sciroppo mi prende;
La sera c'è la tisana
Con uno scialle di lana;
Se lo stomaco duole
Il cumino ci vuole.
Tredici anni son già
Che lei cura di me ha
E vantaggi non ha
Da sua grande bontà.
I parenti malpensanti
Ci ritengono amanti
E scandalo fanno,
Il mondo è un malanno,
Cha la Rosa si offenda
E una seria faccenda,
Offende anche me, su ciò sono fissato"
Qui il dubbio mi sembra assai giustificato.

2.

Un canuto scienziato
Con una bionda sposato
"Questa sposa" asserisce,
Solo per me impazzisce.

Per altri non ha sguardi
Se la notte faccio tardi
Osservando le stelle
Di cui scopro le più belle
Mentre lei casta e pia
Brama solo esser mia.
E mi prende per il naso
Se inatteso rincaso.
  Bussare al portone
  Una maledizione
  Compar la smorfiosa
  Con una cuffietta vezzosa,
  I ricci ben acconciati
  Per la notte sprecati
In mio onore un negligé ha indossato"
Qui il dubbio mi sembra assai giustificato.

3.

"All'Europa, è generale"
Dice il pubblico ufficiale,
"A lotta ormai finita
Pace sarà restituita.
L'impudenza prussiana
Ormai sembra lontana
Roma ha nuovo statuto,
Benché poco temuto,
A Napoli al putiferio
Subentra un governo serio,
E chi li vuol contrastare
In America deve andare."
  Ma la repubblica francese
  Con squilibri è alle prese
  Lo Schleswig-Holstein è danese,
  L'islam questione inglese.
  A Londra le coppe in mano
  Si canta "Dio salvi il sultano" –
Se tutto davvero sarà pacificato
Qui il dubbio mi sembra assai giustificato.

4.

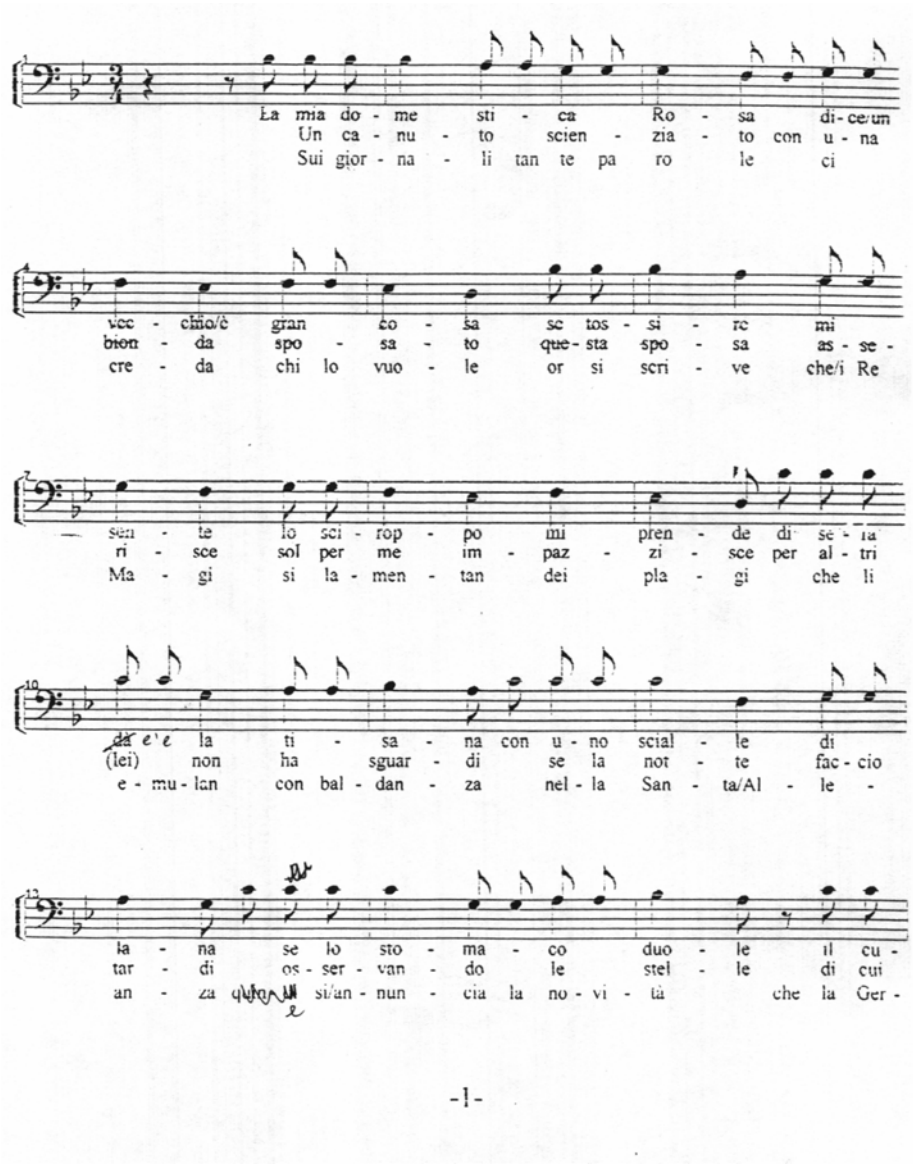
Uno tuona "Ora basta!
La libertà ci devasta!
Uno statuto, libera stampa
E con questo forse si campa?
Perché armi alle masse?
Quasi ne necessitasse.
La mia unica aspirazione
E' del quarantotto l'abolizione.
Ora il vento è cambiato
E la rivolta ha smorzato
La censura ha estirpato
Di ribellione ogni afflato." –
Egli stesso l'anno prima
Agli Asburgo negava stima
Il berretto sventolava
Ai tedeschi osannava,
Era tutto terrorismo
Contro l'assolutismo -
E' seria tanta fedeltà allo stato?
Qui il dubbio mi sembra assai giustificato.

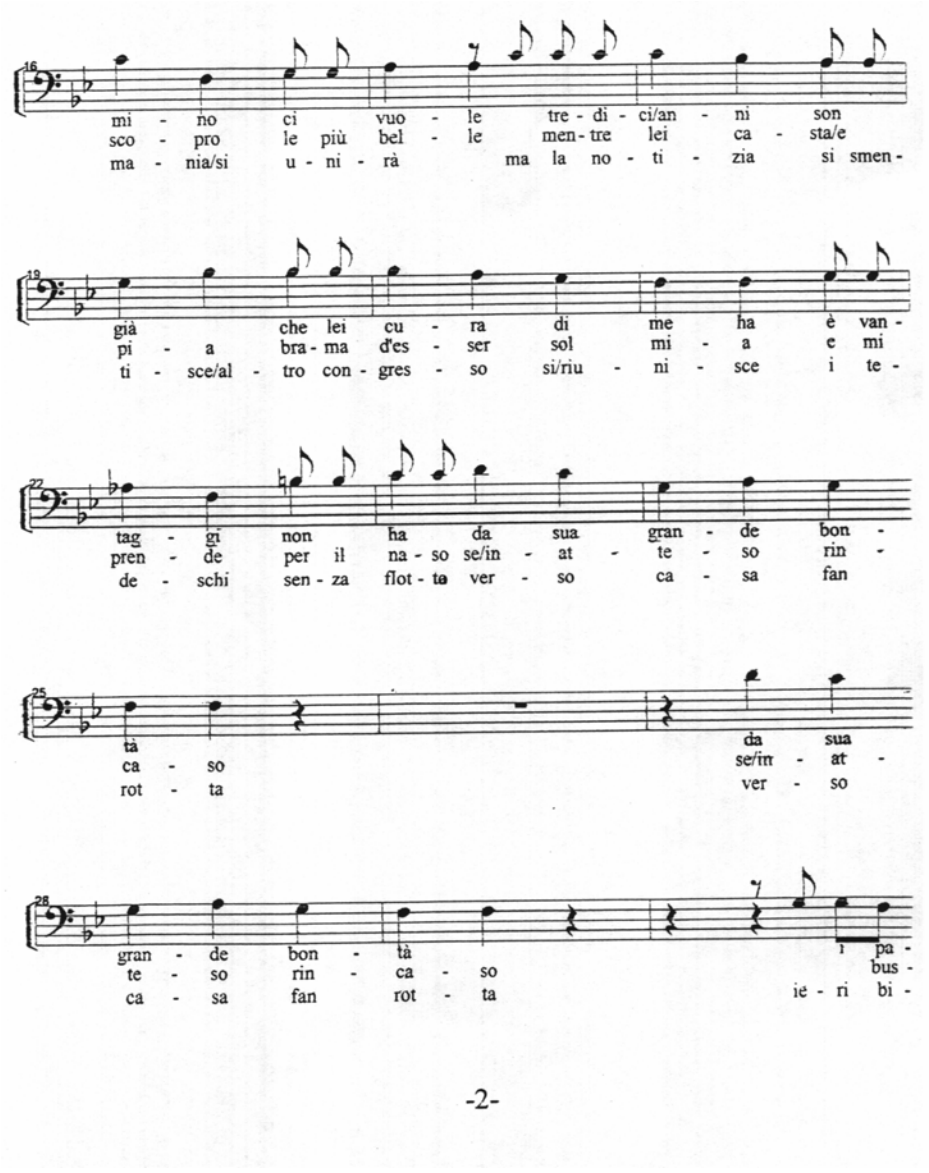
5.

Sui giornali tante parole
Ci creda chi lo vuole.
Or si scrive che i Re Magi
Si lamentano dei plagi
Ché li emulan con baldanza
Nella Santa Alleanza;
Quindi si annuncia la novità
Che la Germania si unirà.
Ma la notizia si smentisce
Un congresso si riunisce
I Tedeschi senza flotta
Verso casa fanno rotta
Ieri bilanci in attivo
Oggi crollo in arrivo
Prima tanto parlare

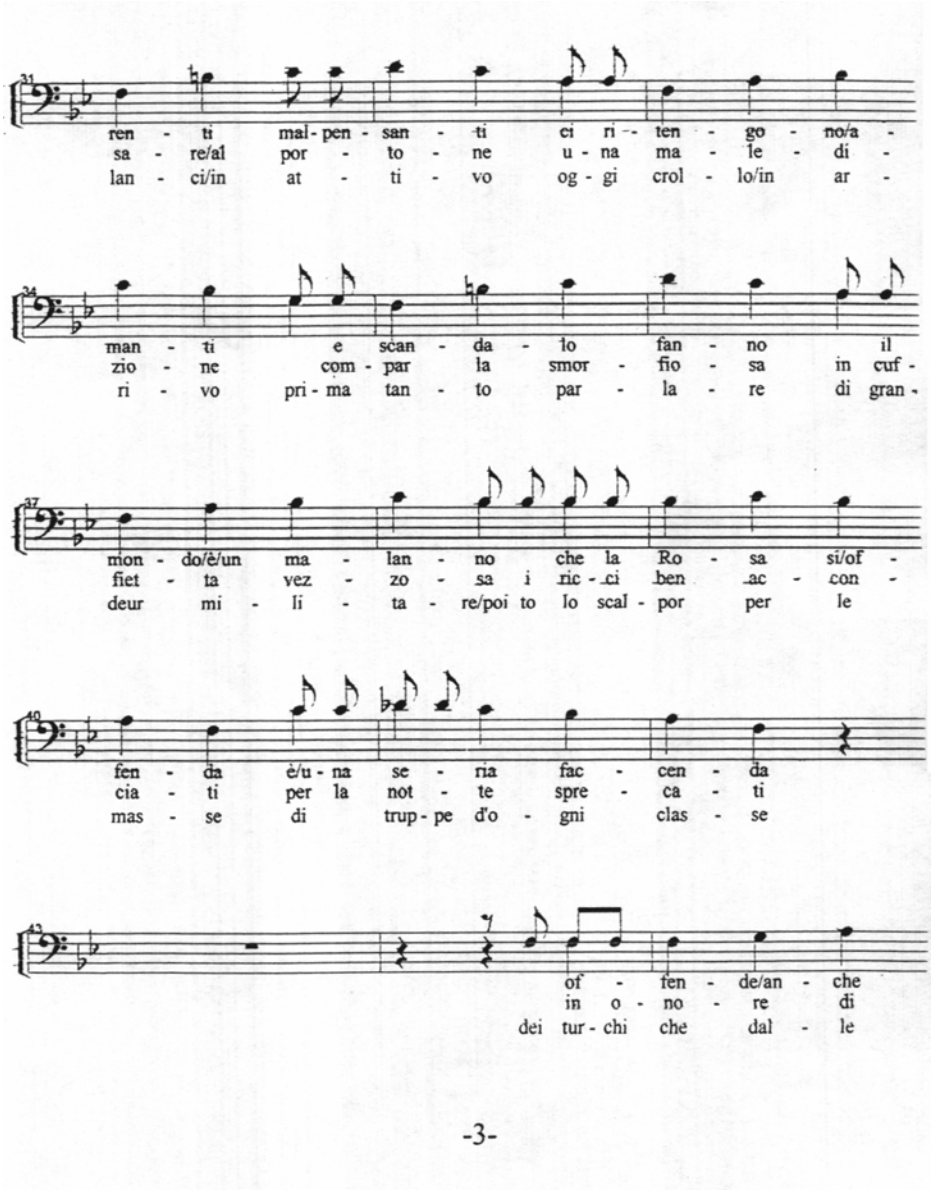
Di superiorità militare
Poi lo scalpor per le masse
Di truppe d'ogni classe
Dei Turchi che dalle mura ormai distano un fiato.
Qui il dubbio mi sembra assai giustificato.

Partitura

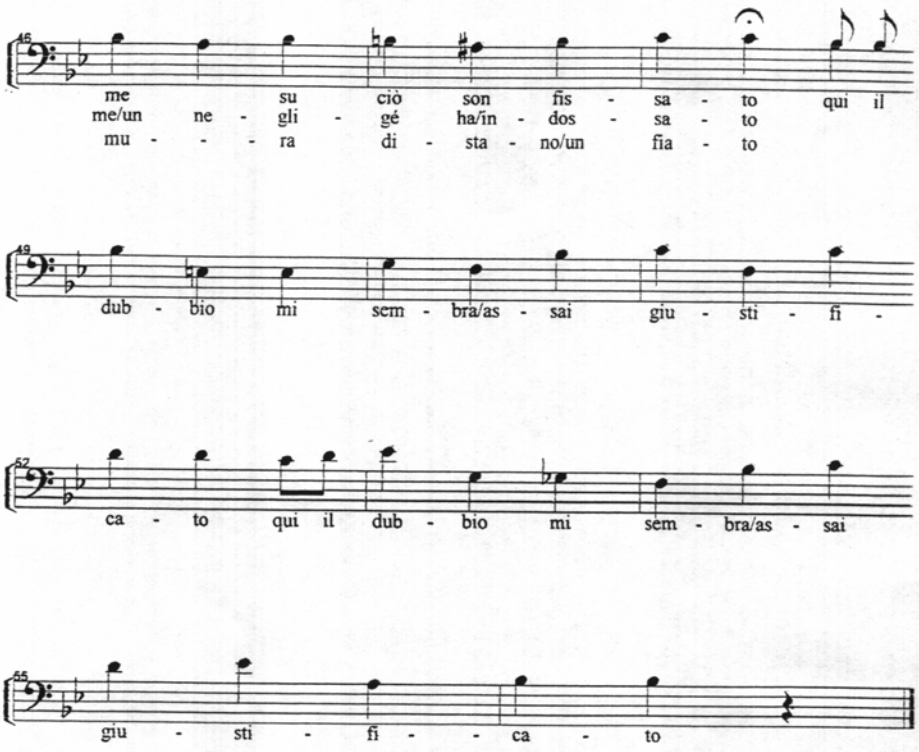

La mia do - me sti - ca Ro - sa di - ce/un
Un ca - nu - to scien - zia - to con u - na
Sui gior - na - li tan te pa ro le ci
vec - chio/è gran co - sa se tos - si - re mi
bion - da spo - sa - to que - sta spo - sa as - se -
cre - da chi lo vuo - le or si scri - ve che/i Re
sen - te lo sci - rop - po mi pren - de di se - ra
ri - sce sol per me im - paz - zi - sce per al - tri
Ma - gi si la - men - tan dei pla - gi che li
da e'e la ti - sa - na con u - no scial - le di
(lei) non ha sguar - di se la not - te fac - cio
e - mu - lan con bal - dan - za nel - la San - ta/Al - le -
la - na se lo sto - ma - co duo - le il cu -
tar - di os - ser - van - do le stel - le di cui
an - za si/an - nun - cia la no - vi - tà che la Ger -
-1-


16
mi - no ci vuo - le tre - di - ci/an - ni son
sco - pro le più bel - le men - tre lei ca - sta/e
ma - nia/si u - ni - rà ma la no - ti - zia si smen -
19
già che lei cu - ra di me ha è van -
pi - a bra - ma d'es - ser sol mi - a e mi
ti - sce/al - tro con - gres - so si/riu - ni - sce i te -
22
tag - gi non ha da sua gran - de bon -
pren - de per il na - so se/in - at - te - so rin -
de - schi sen - za flot - ta ver - so ca - sa fan
25
tà da sua
ca - so se/in - at -
rot - ta ver - so
28
gran - de bon - tà i pa -
te - so rin - ca - so bus -
ca - sa fan rot - ta ie - ri bi -

-2-


31
ren - ti mal - pen - san - ti ci ri - ten - go - no/a -
sa - re/al por - to - ne u - na ma - le - di -
lan - ci/in at - ti - vo og - gi crol - lo/in ar -
34
man - ti e scan - da - lo fan - no il
zio - ne com - par la smor - fio - sa in cuf -
ri - vo pri - ma tan - to par - la - re di gran -
37
mon - do/è/un ma - lan - no che la Ro - sa si/of -
fiet - ta vez - zo - sa i ric - ci ben ac - con -
deur mi - li - ta - re/poi to lo scal - por per le
40
fen - da è/u - na se - ria fac - cen - da
cia - ti per la not - te spre - ca - ti
mas - se di trup - pe d'o - gni clas - se
43
of - fen - de/an - che
in o - no - re di
dei tur - chi che dal - le

-3-


me su ciò son fis - sa - to qui il
me/un ne - gli - gé ha/in - dos - sa - to
mu - - - ra di - sta - no/un fia - to
dub - bio mi sem - bra/as - sai giu - sti - fi -
ca - to qui il dub - bio mi sem - bra/as - sai
giu - sti - fi - - ca - to

Volumi pubblicati dalla Sezione di Germanistica del DI.LI.LE.FI
(Istituto di Germanistica fino al 1999)
Università degli Studi di Milano

Per eventuali ordinazioni: Libreria CUEM – Milano (fax 02/76.01.58.40)

I – Volumi collettanei aperti a studiosi italiani e stranieri

Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini, a cura di F. Cercignani, Milano, 1987.
In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen, a cura di F. Cercignani e M. Giordano Lokrantz, Milano, 1987.
Studia trakliana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1989.
Sulla traduzione letteraria, a cura di Maria Grazia Saibene, Milano, 1989.
Studia büchneriana, a cura di F. Cercignani, Milano, 1990.
Studia schnitzleriana, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1991.
Vincenzo Errante. La traduzione di poesia ieri e oggi, a cura di F. Cercignani ed E. Mariano, Milano, 1993.
Adalbert Stifter. Tra filologia e studi culturali, a cura di M. L. Roli, Milano, 2001.
J. N. Nestroy – Tradizione e trasgressione, a cura di G. Rovagnati, Milano, 2002.

II – *Studia austriaca*
dal 1995 in collaborazione con l'Istituto Austriaco di Cultura (ora: Forum Austriaco di Cultura) a Milano

Voll. I-II (1992-1993), a cura di F. Cercignani
Voll. III-X (1995-2002), a cura di F. Cercignani

Volumi speciali

Studia austriaca – Ilse Aichinger (F. Cercignani – E. Agazzi), Milano, 1996.
Studia austriaca – Claudia Razza*, Musil fenomenologo*, Milano, 1999.
Studia austriaca – Friederike Mayröcker (F. Cercignani – S. Barni), Milano, 2001.

III – *Studia theodisca*

Voll. I-VIII (1994-2001), a cura di F. Cercignani

Volumi speciali

Studia theodisca – Dal giornale al testo poetico. I «Berliner Abendblätter» di Heinrich von Kleist (F. Cercignani, E. Agazzi, R. Reuß, P. Staengle), Milano, 2001.
Studia theodisca – Novalis (F. Cercignani), Milano, 2002.

IV – Filologia Germanica

Marco Scovazzi, *Scritti di filologia germanica*, a cura di F. Cercignani, Alessandria, 1992.
Fausto Cercignani, *Saggi linguistici e filologici. Germanico, gotico, inglese e tedesco*, Alessandria, 1992.
Paola Spazzali, *Il «Merigarto». Edizione e commento*, Milano, 1995.
Elena Di Venosa, *Il Lapidario di Sankt Florian. Edizione sinottica*, Milano, 2001.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2002
C.U.E.M. s.c.r.l. – Milano

ISBN 88-7090-538-1

€ 21,00