



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Shakespeare oder Schickmirsbier – das ist hier die
Nestroy-Frage.
Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy“

verfasst von / submitted by

Clemens Schörghuber

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Geschichte,
Sozialkunde & Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ich habe allen Grund, an dieser Stelle danke zu sagen: denn viele Menschen, die mich unterstützten, wo es nur ging, allen voran meine Familie, machten die vorliegende Arbeit überhaupt erst möglich.

Ganz besonders dankbar bin ich Prof. Wynfrid Kriegleder. Er ermutigte mich von Anfang an, diesem Thema mehr nachzugehen, und stand mir mit seiner Expertise stets zur Seite. Trotz vieler Verpflichtungen hatte er immer ein offenes Ohr.

Ihm verdanke ich die Bekanntschaft mit einem wahren Nestroy-Experten, Walter Obermaier. Seine zugängliche Art machte es mir leicht, viele Fragen zu stellen und an seinem enormen Fachwissen teilzuhaben. Er gab mir in Gesprächen und auf schriftlichem Weg Orientierung und zahlreiche wertvolle Ratschläge. Vielen Dank dafür.

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung.....	1
2	Shakespeare und der deutschsprachige Raum	4
2.1	Deutsche Shakespeare-Übersetzungen	4
2.2	Shakespeare im Burgtheater	5
2.3	Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater	8
2.3.1	Shakespeare-Parodien.....	8
2.3.2	Parallelen zum elisabethanischen Theater	9
3	Shakespeare und Nestroy	13
3.1	Nestroys Selbstbild.....	13
3.2	Nestroy spielt Shakespeare.....	14
3.3	Aussagen der Zeitgenossen.....	16
4	Bemerkungen zur Methode.....	18
4.1	Transtextualität nach Gérard Genette	18
4.2	Zum Begriff der Parodie	21
5	Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy	23
5.1	„da, wo der Hamlet gegen die Ophelia ausart't“: Nestroy als Arrangeur	23
5.1.1	Der Name Shakespeare	23
5.1.2	Die Aussagen einzelner Dramenfiguren	25
5.1.3	Einzelne Dramenfiguren.....	32
5.2	„Ein Königreich als Trinkgeld“: Nestroy als Parodist	43
5.2.1	Die Namen Shakespeare und Hamlet	43
5.2.2	Die Aussagen einzelner Dramenfiguren	44
5.2.3	Einzelne Dramenfiguren.....	52
6	Nestroys Verhältnis zu Shakespeare	56
6.1	Shakespeare in mündlichen Überlieferungen und im Briefwechsel Nestroys.....	56
6.2	Shakespeare in den Werken Nestroys	57
6.2.1	Shakespeare als ein großer Autor	57
6.2.2	Shakespeares Werke als Magazin für Nestroy	58
6.2.3	Shakespeares Werke und der Arrangeur Nestroy	59
6.2.4	Shakespeares Werke und der Parodist Nestroy	61
6.2.5	Shakespeares Werke, Nestroy und das Volkstheaterpublikum.....	63
6.2.6	Shakespeares Werke und Nestroys Vorlagen	67
6.2.7	Die Klassiker und Nestroy	68
7	Resümee	72
8	Literaturverzeichnis	74
8.1	Primärliteratur.....	74
8.2	Sekundärliteratur	74
9	Abstract	78

1 Einführung

Graz, am 19. Juli 1826: der 24-jährige Schauspieler Johann Nestroy betritt im Ständischen Schauspielhaus als Geist in *Hamlet, Prinz von Dänemark* die Bühne. Es ist das erste Mal, dass der Wiener eine Rolle in einem Drama William Shakespeares gibt. Der Einfluss dieses britischen Dichters auf die Literatur im Allgemeinen und auf die deutschsprachige im Besonderen ist unumstritten, er zählt zu den bedeutendsten Schriftstellern überhaupt. Vor und nach diesem ersten Auftritt Nestroys in *Hamlet* liegen Jahrhunderte intensiver Shakespeare-Rezeption, da es dem britischen Dichter gelang, mit seiner Persönlichkeit und seinen Werken unzählige Schriftsteller, Theaterbesucher und Leser zu begeistern. Er hielt Einzug in andere Kulturkreise und so kam auch Johann Nestroy, später ein Star der Wiener Vorstadttheaterbühnen – auch Volkstheater¹ genannt –, schon mit Shakespeare in Kontakt, als ihm noch tausende Theaterabende, hunderte Rollen und das Abfassen dutzender Dramen bevorstehen sollten: der Einfluss Shakespeares auf Nestroy, das ist das Kernthema der Diplomarbeit.

Nestroys Wien ist ein Schauplatz, der zeitlich und örtlich fern der Heimat des britischen Klassikers liegt. Wie also begegnet Nestroy dem britischen Dichter? Nehmen Shakespeare-Zitate und -Anspielungen eine wichtige Rolle in Nestroys Dramen ein? Was macht er aus dessen Stücken? Welche konkreten Einflüsse im Werk und Stil Nestroys lassen sich tatsächlich nachweisen? Das herauszufinden ist die Aufgabe dieser Diplomarbeit. Die Forschungsfrage lautet also: **Welche Belege für die Shakespeare-Rezeption lassen sich bei Johann Nestroy finden und welcher Natur sind sie?** Oder anders gesagt lautet die Nestroy-Frage: rezipiert der Wiener Dichter den britischen Klassiker eher als zu bewundernden „Shakespeare“ oder als zu parodierenden „Schickmirsbier“?

Es ist nicht das erste Mal, dass Nestroys Werke hier mit Shakespeare in Verbindung gebracht werden, die Forschung hat sich bereits mehrmals mit Einflüssen zwischen den beiden Dramatikern beschäftigt, jedoch vordergründig immer unter dem Aspekt der beiden Theatertraditionen, in denen sich die Dichter befanden: dem elisabethanischen Public Theatre Shakespeares und dem Wiener Volkstheater Nestroys. Die vergleichenden Untersuchungen konnten viele Gemeinsamkeiten aufzeigen, die erst bei genauerem Hinsehen ersichtlich werden, sie ließen aber die direkten Bezüge zwischen den beiden im Werk des österreichischen Dramatikers meines Erachtens zu sehr außer Acht. Eine Analyse

¹ Vgl. u.a. Renk, Herta-Elisabeth: Wiener Volkstheater. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 831a-b, hier S. 831a.

dieser Bezüge möchte die folgende Diplomarbeit liefern und sowohl den offensichtlichen als auch den vermutlichen Spuren Shakespeares Schritt für Schritt nachgehen.

Die Struktur der Arbeit soll einer systematischen Beantwortung der Forschungsfrage natürlich entgegenkommen. Deshalb machen zwei Kapitel den Anfang, die das Ziel haben, in die Thematik einzuführen. Im Kapitel *Shakespeare und der deutschsprachige Raum* werden wir von deutschen Übersetzungen hören sowie von Shakespeares Einbürgerung auf dem Burgtheater und weshalb dort aufgeführte Stücke auch für Vorstadttheaterdichter wie Nestroy von großer Bedeutung waren. Nestroy hat die Volkstheaterbühnen nicht erfunden, sondern reiht sich ein in eine traditionsreiche Theaterpraxis. Hier ist also der geeignete Platz, um auf die bereits erwähnten Parallelen zwischen dem Londoner Public Theatre des 16. Jahrhunderts und dem Wiener Volkstheater des 19. Jahrhunderts hinzuweisen. Der zweite einführende Abschnitt, Kapitel 3, führt an die beiden Protagonisten Shakespeare und Nestroy heran, zunächst anhand von erwähnenswerten biographischen Daten, dann auch anhand von unterschiedlichen Aussagen damaliger Theaterrezensenten und anderer Zeitgenossen.

Daraufhin wird die literaturwissenschaftliche Methode näher erklärt, die der Untersuchung der Shakespeare-Rezeption zugrundeliegen soll: es handelt sich um den Begriff der Intertextualität nach Gérard Genette, der Bestandteil seines Transtextualität-Konzeptes ist.

In Kapitel 5 folgt die Analyse aller bei Nestroy auszumachenden Zitate und Anspielungen, die auf Shakespeare sowie auf die Schicksale und Aussagen seiner Dramenfiguren verweisen. Sie stützt sich in erster Linie auf die kürzlich fertiggestellte Historisch-kritische Ausgabe (HKA) der Werke Nestroys, die eine wahrlich sorgfältig ausgearbeitete Werkausgabe darstellt. Bei der Besprechung der Belege wird dabei primär nicht auf eine Kategorisierung in „Zitate“ und „Anspielungen“ geachtet, sondern darauf, auf welche Weise Nestroy im konkreten Fall den Namen „Shakespeare“, die Aussagen einzelner Dramenfiguren beziehungsweise die Dramenfiguren selbst aufgreift. Wenn wörtliche Entlehnungen aus einer Vorlage ausfindig gemacht wurden, wird natürlich darauf hingewiesen: da Nestroys Stücke häufig auf der Basis von Vorlagen entstanden – auf sie wurde auf den damaligen Theaterzetteln zumeist explizit hingewiesen² –, spielt auch die indirekte Shakespeare-Rezeption eine wichtige Rolle. Außerdem wird auf den jeweiligen Kontext in Nestroys Stücken eingegangen, aus dem die einzelnen Shakespeare-Belege für die Analyse herausgerissen werden, damit zumindest ein ungefähres Bild des Umfelds entsteht, in welches Nestroy die Belege versetzt.

² Vgl. u.a. Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]* von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. München, Wien: Jugend und Volk / Deuticke 1977-2010, hier Stücke 26/II, S. 163 und 483.

Kapitel 5 dient als Grundlage zur Interpretation der aufgefundenen Shakespeare-Belege im darauffolgenden Kapitel. Hier sollen nun Fragen rund um das Verhältnis Nestroys zu Shakespeare geklärt werden: Welches Shakespeare-Bild lassen die Belege entstehen und welche Funktion sollen sie erfüllen? Was sagen die Kontexte aus, in welchen Nestroy Shakespeare mit Vorliebe wiedergibt? Inwieweit zeigt sich Nestroy als Arrangeur, inwieweit als Parodist? Was verrät uns ein Blick auf andere Klassiker wie Schiller und Goethe, die in Nestroys Stücken ebenfalls auftauchen? Eines ist sicher: Nestroy lässt sich nicht leicht in einfache Schemen pressen. Doch genau deshalb lohnt es sich ja, seine Rezeption William Shakespeares zu untersuchen.

2 Shakespeare und der deutschsprachige Raum

2.1 Deutsche Shakespeare-Übersetzungen

Die Geschichte der Shakespeare-Übersetzungen zeigt auf beeindruckende Weise, dass man sich im deutschsprachigen Raum besonders ab dem Ende des 18. Jahrhunderts intensiv mit Shakespeare und seinen Werken auseinandersetzte und sie für sich entdeckte.

Shakespeare wurde fortan nicht nur vermehrt auf den deutschsprachigen Theaterbühnen gespielt, sondern auch bei Zusammenkünften rezitiert.³ Ein Hinweis auf diese Übersetzungen ist für die folgende Untersuchung von Bedeutung: dann ist es leichter möglich zu klären, in welcher Form Shakespeare Nestroy vorgelegen haben könnte, wenngleich nicht bewiesen werden kann, dass Nestroy tatsächlich Shakespeare-Übersetzungen gelesen hat. Dass er den britischen Dichter im englischen Original rezipierte, ist äußerst unwahrscheinlich, da Nestroy zwar Unterricht in Latein und Altgriechisch genossen hatte, allem Anschein nach jedoch nicht in Englisch oder anderen Fremdsprachen.⁴

Johann Joachim Eschenburg, ein Braunschweiger Professor, hatte bereits 1782 in Zürich die erste vollständige Übersetzung der Dramen Shakespeares ins Deutsche vorgelegt, die zwar wie diejenige Wielands größtenteils in Prosa gehalten war, jedoch großen Erfolg hatte und für Theateraufführungen herangezogen wurde.⁵ 1797-1801 folgte dann August Wilhelm Schlegels Übersetzung von 16 Dramen, 1810 kam noch König Richard III. dazu, wobei seine Frau Caroline eine wichtige Rolle spielte. Diese Übersetzung war die erste, die nicht nur im Inhalt sondern auch in der Form Shakespeares Stücken entsprechen wollte.⁶

In Wien erschien dann 1811-1812 im Pichler-Verlag eine 20-bändige Ausgabe *Dramatische Werke* mit Übersetzungen von Schlegel und Eschenburg, wobei auch Heinrich Voß und Ludwig Tieck sowie drei weitere Übersetzer daran beteiligt waren. Alle 17 von Schlegel übersetzten Stücke wurden in diese Ausgabe aufgenommen: darunter waren Dramen wie *Hamlet*, *Romeo und Julia*, *Julius Cäsar*, *König Richard III.* und *Der Kaufmann von Venedig*. Heinrich Voß' Übertragung folgten *Othello*, *König Lear* und *Macbeth*, die er mit vier weiteren Stücken gemeinsam mit seinem Bruder Abraham Voß bis 1815 im Cotta-Verlag eigens veröffentlichte.⁷ Nachdem sich deren Vater Johann Heinrich am Übersetzungsprojekt

³ Vgl. u.a. ein Zeugnis Karl von Holteis in: HKA, Stücke 8/II, S. 404.

⁴ Vgl. Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]* von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. München, Wien: Jugend und Volk / Deuticke 1977-2010, hier: Dokumente, S. 9-25.

⁵ Vgl. Blinn, Hansjürgen und Wolf G. Schmidt: *Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar*. Berlin: Schmidt 2003, S. 10 und 25.

⁶ Vgl. ebd., S. 28.

⁷ Vgl. ebd., S. 29.

beteiligte, konnten sie bis 1829 eine neunbändige Ausgabe der Dramen von Shakespeare vorlegen.

Ein Blick auf die Neuinszenierungen im Hofburgtheater, dem späteren Burgtheater, zu Nestroys Zeiten lässt erkennen, auf welche Übersetzungen bei den Aufführungen in den 1820er- und 1830er-Jahren tatsächlich zurückgegriffen wurde: auf Schiller bei *Macbeth* – sein Stück ist jedoch ein eigenständiges Werk, weniger eine Übersetzung⁸ –, auf Voß – gemeint ist höchstwahrscheinlich Heinrich – bei *König Lear* und *Othello*, auf Schlegel bei *Hamlet* und auf Baudissin bei *Der Widerspenstigen Zähmung*, Eschenburg scheint als Übersetzer nie auf.⁹ Auch Nestroy hatte bei Auftritten in Graz *Macbeth* in Schillers Fassung und *Hamlet* in Schlegels Fassung kennengelernt.¹⁰

Als unter Heinrich Laube 1850 bis 1856 neun Shakespeare-Stücke neuinszeniert wurden, waren – teilweise bearbeitet – fünf davon in Schlegels Version zu sehen und zwei in Voß', an den zwei übrigen hatte Dorothea Tieck mitgewirkt.¹¹ Das ist ein klarer Hinweis darauf, dass sich die 1833 fertiggestellte Schlegel-Tieck-Ausgabe durchzusetzen begann: sie bestand aus den Übertragungen Schlegels, ergänzt durch Übersetzungen von Ludwig Tieck, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin.¹²

Klarerweise existierten neben den mehrbändigen Ausgaben auch Einzelausgaben: bedeutend war unter anderem Friedrich Ludwig Schröders *Hamlet*, erstmals 1777 veröffentlicht.¹³ Hermann Herzenskrons Hamlet-Passage in *Heirat durch die Pferdekomoödie* etwa, die später von Nestroy übernommen wurde, folgte dieser Fassung, wie in der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe zu lesen ist.¹⁴

2.2 Shakespeare im Burgtheater

Wann war William Shakespeare eigentlich ans Burgtheater gekommen? Der Dramatiker Franz Heufeld hatte 1773 eine *Hamlet*-Bearbeitung zur Aufführung gebracht, die somit zu

⁸ Vgl. Erken, Günther: Die deutschen Übersetzungen. In: Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 832-854, hier S. 843.

⁹ Vgl. Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Bd 1. Wien: Ueberreuter 1977, S. 142-153 und 188-191.

¹⁰ Vgl. HKA, Dokumente, S. 609 und 614.

¹¹ Vgl. Bundestheaterverband, Burgtheater 1776-1976, S. 234-264.

¹² Vgl. Blinn, Schmidt, Shakespeare – deutsch, S. 32-33.

¹³ Vgl. ebd., S. 109.

¹⁴ Vgl. HKA, Stücke 1, S. 411.

den allerersten originalgetreueren Aufführungen in deutscher Sprache überhaupt zählt.¹⁵ Hier liegt der Ursprung von Schröders *Hamlet*, denn der hatte Heufelds Fassung in Prag gesehen, daraufhin beschlossen, Shakespeare auch auf dem renommierten Hamburger Theater zu geben, und später selbst einen *Hamlet* veröffentlicht. Sowohl Heufelds als auch Schröders Version verzichteten jedoch auf ein originalgetreues tragisches Ende und wenden es ins Positive. Ein derartiges Vorgehen – auch bei anderen Shakespeare-Stücken – wurde zwar immer wieder kritisiert, war jedoch keine Seltenheit, da das Publikum behutsam an werkgetreue Inszenierungen herangeführt werden musste.¹⁶ Noch 1816 ist in *Der Sammler* über eine Shakespeare-Aufführung zu lesen, dass es zahlreiche Zuschauer gegeben habe, „die lieber gewünscht hätten, daß das Paar am Leben bleibe. Möglich, daß in diesem Fall ‚Romeo und Julia‘ mehr Zuschauer angezogen hätten.“¹⁷ Im Laufe der Zeit gewann Shakespeare aber immer mehr an Beliebtheit und Wertschätzung: aus den zahlreichen Zeugnissen¹⁸ seien im Folgenden zwei herausgegriffen, die von einer Inszenierung von Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* handeln: in der *Theaterzeitung* vom 21. April 1827 ist darüber zu lesen:

Das Ganze erfreute sich eines theilnehmenden und lebhaft genießenden Publicums bey der ersten Aufführung sowohl als bey den seither stattgefundenen Wiederholungen, so daß der ‚Kaufmann von Venedig‘ mit ‚Lear‘ und ‚Hamlet‘ und ‚Othello‘ und ‚Macbeth‘ zu den ersten Zierden des Repertoires gezählt werden wird.¹⁹

Über die gleiche Inszenierung schrieb die *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* vier Tage früher, am 17. April 1827, Folgendes:

Das Publicum widmete dem Genusse dieses Shakespeareschen Meisterwerkes die gespannteste Aufmerksamkeit. Es ist ein erfreuliches Zeichen *des mit jedem Jahre siegreicher werdenden Verständnisses der Werke des unsterblichen Briten*, daß die Theilnahme an denselben sich mit jeder erneuerten Darstellung sichtlicher darthut.²⁰

¹⁵ Vgl. Neumann, Eduard: Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater 1769-1814. Dissertation (masch.). Univ. Wien: 1930, S. 1. Vgl. auch Erken, Günther: Das Werk auf der Bühne. In: Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 706-764, hier S. 743.

¹⁶ Vgl. Blinn, Schmidt, Shakespeare – deutsch, S. 10. Vgl. auch Erken, Shakespeare-Handbuch, S. 743.

¹⁷ *Der Sammler* (1816, Nr. 156). Zit. nach Kindermann, Heinz: Joseph Schreyvogel und sein Publikum. In: Dietrich, Margret (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum. Bd 1. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976 (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 3), S. 185-333, hier S. 327.

¹⁸ Vgl. u.a. Kindermann, Schreyvogel, S. 188, 243 und 299.

¹⁹ *Theaterzeitung* (21.04.1827, Nr. 48). Zit. nach Kindermann, Schreyvogel, S. 288.

²⁰ *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Mode* (17.04.1827, Nr. 46). Zit. nach Kindermann, Schreyvogel, S. 287-288.

Die zunehmende Rezeption im deutschsprachigen Raum ließ nach Susan Doering Shakespeare die anderen britischen Dichter derartig überragen, dass letztere auf dem Kontinent kaum wahrgenommen wurden.²¹

Die genannten Entwicklungen am Burgtheater sind für unsere Untersuchung deshalb von Bedeutung, weil es zum einen Bürgern aus allen Gesellschaftsschichten als wichtiger kultureller Treffpunkt im sonst sehr eingeschränkten öffentlichen Leben diente.²² Zum anderen stellte es einen Gegenpol zu den Wiener Vorstadttheaterbühnen dar, denn der Spielplan des Burgtheaters legte den Schwerpunkt auf Hochliteratur:²³ neben Shakespeare wurden Goethe, Schiller, Lessing, Stücke aus der französischen Klassik und Aufklärung sowie Lustspiele der unterschiedlichsten Autoren gegeben.²⁴ Dabei war dieser Gegensatz, der zwischen den beiden Theatertraditionen auszumachen war,²⁵ ein durchaus fruchtbarer, denn wie W. Edgar Yates in einer Monographie schreibt: „in Vienna people from every level of society went to all the theatres“.²⁶ Klarerweise wurde das Hoftheater vorrangig von wohlhabenderen Menschen besucht – schließlich spielten auch Faktoren wie die Eintrittspreise eine Rolle –, doch konnten die Volkstheaterdichter davon ausgehen, dass auch ihr Publikum die letzte Inszenierung im Burgtheater kannte.²⁷ Stücke, die im Burgtheater gegeben wurden, boten sich für Volkstheaterdichter wie Nestroy vor diesem Hintergrund immer für Bearbeitungen und Parodien an, da „die ‚Fallhöhe‘ der theatralischen Parodie als Gattung des niederen Stils gegenüber dem Theater des hohen Stils“²⁸ effektiv genutzt werden konnte. Nicht ohne Grund nennt Nestroy, als er in einem Brief auf seine Auffassung von Parodie zu sprechen kommt, die komische Bearbeitung „eines eben im Hoftheater Sensation erringenden Trauerspieles“²⁹ explizit als mögliches Charakteristikum.

²¹ Vgl. Doering, Susan: Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke. München: W. Ludwig 1992 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien 5), S. 50-51.

²² Vgl. Yates, W. Edgar: Johann Nestroy. Sein Leben – sein Werk – seine Zeit. In: Pargner, Birgit und W. Edgar Yates: Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums 28. September 2001 bis 6. Januar 2002. Wien: Lehner 2001, S. 9-94, hier S. 18. Vgl. auch Yates, W. Edgar: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge: Cambridge University Press 1972, S. 6.

²³ Vgl. Moennighoff, Burkhard: Hochliteratur. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 321a.

²⁴ Vgl. Doering, Der wienerische Europäer, S. 22.

²⁵ Vgl. Yates, Satire and Parody, S. 13.

²⁶ Ebd., S. 43.

²⁷ Vgl. Yates, W. Edgar: Elizabethan Comedy and the Alt-Wiener Volkstheater. In: Forum for Modern Language Studies. Oxford: Oxford University Press 1967, S. 27-35, hier S. 31. Dort ist zu lesen: „the popular parodists could rely on their audience to have seen the latest production in the Burgtheater“.

²⁸ Hein, Jürgen: Nestroy und die Parodie auf dem Wiener Volkstheater. Mit einem unveröffentlichten Brief Nestroys. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 1/2] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 41-51, hier S. 44.

²⁹ Nestroy, Brief Nr. 111 (1856). Zit. nach ebd., S. 44. Der Brief wurde in Heins Beitrag erstmals veröffentlicht und ist daher im *Briefe*-Band der Historisch-kritischen Ausgabe von 1977 noch nicht enthalten.

Dass ein Begegnen auf Augenhöhe aber durchaus möglich war, zeigen Theaterrezensionen der 1840er-Jahre, in denen Nestroy „mit seinem Schützling (1847) von einigen Wiener Kritikern sogar über die Hofburgtheaterautoren gestellt [wird].“³⁰

2.3 Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater

2.3.1 Shakespeare-Parodien

Die Wiener Vorstadttheaterbühnen galten wie das Burgtheater als wichtiger kultureller Treffpunkt und Bestandteil des eingeschränkten öffentlichen Lebens. Aus diesem Grund waren Theaterbesuche als Freizeitaktivität derart beliebt wie nirgends sonst im deutschen Sprachraum und stellten die Bühne für einen intensiven Gedankenaustausch dar zwischen dem Publikum und den Schauspielern, die wie Nestroy oftmals auch die Autoren der Stücke waren.³¹ Die Theateraufführungen begleiteten oft ausführliche Kritiken und Rezensionen in Publikationsorganen wie beispielsweise Adolf Bäuerles *Theaterzeitung*. Das zeigt, welche Bedeutung dem Theaterbetrieb gerade in Zeiten der Zensur und des Metternichschen Polizeistaats zukam.³²

Bemerkenswerterweise wurden aber auch die Vorstadttheater wie vorhin erwähnt von Menschen aller Gesellschaftsschichten besucht, natürlich überwiegend von den Bewohnern aus der unmittelbaren Umgebung.³³ Diese Theaterbühnen kamen mit einem komödiantischen Stil und der komischen Nachahmung bekannter Stoffe in erster Linie dem Wunsch des Publikums nach Unterhaltung und Belustigung entgegen.³⁴ So ist es wenig verwunderlich, dass, nachdem mit Heufelds *Hamlet* die Shakespeare-Rezeption im Burgtheater begonnen hatte, Shakespeare-Bearbeitungen und -Parodien auf den Vorstadttheaterbühnen nicht lange auf sich warten ließen. Bearbeitungen richteten sich

³⁰ Friedrich, Regine: Beiträge zu einer Geschichte und Theorie der Satire am Wiener Theater des Vormärz: Bauernfeld und Nestroy. Diplomarbeit. Univ. Wien: 2004, S. 4.

³¹ Vgl. Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 26. Vgl. auch Tanzer, Ulrike und W. Edgar Yates: Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung. In: Tanzer, Ulrike und W. Edgar Yates (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien: Lehner 2006 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 8), S. 7-18, hier S. 7.

³² Vgl. Yates, W. Edgar: „Bin Dichter nur der Posse“. Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Zum 150. Todestag des Dichters. Wien: Lehner 2012 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 11), S. 38. Vgl. auch Tanzer, Yates, Theater und Gesellschaft, S. 10.

³³ Vgl. Yates, Elizabethan Comedy, S. 31. Vgl. auch Yates, Nestroy in München, S. 20.

³⁴ Vgl. Yates, Elizabethan Comedy, S. 31. Vgl. auch Renk, Herta-Elisabeth: Wiener Volkstheater, S. 831a, sowie Hein, Jürgen: *Hab' ich euch auf echt Hamletisch nieder'prackt!* Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater bis zu Nestroy. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 1/2] 12 (1992). Wien: Lehner 1992, S. 3-10, hier S. 7.

meistens nach dem Geschmack des Wiener Publikums.³⁵ Viele Parodien wiederum verlagerten den Schauplatz nach Wien, „verwienerten“ Dramenfiguren und nahmen Bezug auf das Tagesgeschehen in der Hauptstadt.³⁶ Johann Hüttner weist jedoch an einer Stelle darauf hin, dass bei Shakespeare den Bearbeitungen ohne parodistische Absicht größere Bedeutung zukäme als bei den anderen der parodierten Dramatiker.³⁷ Besonders beliebt waren folgende Parodien: *Der travestirte Hamlet* (1794) von Karl Ludwig Giesecke, *Othello, der Mohr in Wien* (1806) und *Romeo und Julie* (1808) von Ferdinand Kringsteiner, *Hamlet* von Joachim Perinet (1807) sowie die Kringsteiner-Bearbeitung *Othellerl, der Mohr von Wien oder Die geheilte Eifersucht* (1829) von Karl Meisl.³⁸ Letztere wurde noch bis ins Jahr 1858 auf allen drei Vorstadttheaterbühnen aufgeführt.³⁹ Auch Shakespeare-Übertragungen wie beispielsweise Gioacchino Rossinis Oper *Otello ossia il moro di Venezia* (1816) waren populär. Daneben gab es aber bereits Anfang des 19. Jahrhunderts Versuche, Shakespeares Stücke möglichst unverfälscht und niveauvoll aufzuführen,⁴⁰ und auch spätere Inszenierungen wie diejenigen 1853 mit dem afroamerikanischen Schauspieler Ira Aldridge am Carl-Theater wird man hier dazurechnen können.⁴¹

Diese zahlreichen Aufführungen, von denen hier nur einige beispielhaft genannt wurden, verdeutlichen, welch große Bedeutung Shakespeare nicht nur für die Entwicklung des Burgtheaters, sondern auch des Volkstheaters hatte. Sie zeigen, dass viele Werke Shakespeares dem Vorstadttheaterpublikum zweifelsohne geläufig waren⁴² und bereits vor Nestroy häufig parodiert wurden. So liegt es nahe, dass Nestroy, der in den 1830er-Jahren in diesen Theaterbetrieb hineinwuchs, wohl auch anhand dieser Inszenierungen mit Shakespeare bekannter wurde.

2.3.2 Parallelen zum elisabethanischen Theater

Das Wiener Volkstheater konnte auf eine lange Tradition zurückgreifen – schöpfte es doch in den Possen, Parodien, Zauberspielen und Volksstücken aus der Bühnentradition des Barocktheaters.⁴³ Figuren wie Hanswurst, Kasperl und Staberl⁴⁴ referierten außerdem auf

³⁵ Vgl. Hein, Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater, S. 6. Vgl. auch Schrott, Margarethe: Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater. In: Maske und Kothurn 10 (1964), S. 282-300, hier S. 287.

³⁶ Vgl. u.a. Schrott, Shakespeare, S. 296.

³⁷ Vgl. Hüttner, Johann: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn 18 (1972), S. 99-139, hier S. 116.

³⁸ Vgl. Hein, Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater, S. 7. Vgl. auch Schrott, Shakespeare, S. 293-297.

³⁹ Vgl. Schrott, Shakespeare, S. 296.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 288.

⁴¹ Vgl. HKA, Dokumente, S. 721-722 und 724.

⁴² Vgl. u.a. Hein, Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater, S. 8.

⁴³ Vgl. Renk, Wiener Volkstheater, S. 831a.

⁴⁴ Vgl. Yates, Satire and Parody, S. 16-17.

die italienische Commedia dell'arte, wenngleich die Figuren der Wiener Volkskomödie anders als diejenigen der Commedia dell'arte erkennbar als ‚echte‘ zeitgenössische Personen der Stadt und des Landes waren.⁴⁵ Eine Darstellung Nestroys als Hanswurst ist erhalten.⁴⁶ Diese Figur, so wird in der wissenschaftlichen Literatur wiederholt angemerkt, stammt im Letzten vom elisabethanischen Fool ab⁴⁷ – gibt es hier also tatsächlich direkte Bezüge zwischen den beiden Theatertraditionen oder sogar zwischen Nestroy und Shakespeare? Im Folgenden wollen wir einige Ergebnisse der Nestroy-Forschung, die sich bereits intensiver mit diesem Thema beschäftigt hat, zusammengefasst darstellen.

W. Edgar Yates geht an einer Stelle so weit zu sagen: „[T]he thriving theatrical life of Vienna in the late eighteenth and early nineteenth centuries represents the nearest equivalent in the history of the German-speaking countries to the conditions obtaining in Shakespeare's London.“⁴⁸ Welche Verhältnisse sind damit genau gemeint und welche Parallelen zwischen diesen beiden Theatertraditionen lassen sich tatsächlich finden? In seinem Aufsatz *‚Der unzusammenhängende Zusammenhang‘: Johann Nestroy und William Shakespeare. Dramatische Konventionen im Wiener Volkstheater und im elisabethanischen Public Theatre* geht Manfred Draudt diesen Fragen intensiver nach. Die herrschende Theaterzensur etwa sorgte dafür, dass sich Volkstheater und Public Theatre in ihren äußeren Bedingungen sehr ähnelten.⁴⁹ Schließlich kam es im 16. Jahrhundert in London wie in Nestroys Wien bei Übertretungen der Zensurbestimmungen zu Vergeltungen.⁵⁰ In Bezug auf die Theaterbesucher im elisabethanischen London schreibt Helmut Castrop im *Shakespeare-Handbuch*: „Ehe die privaten Theater das vornehmere Publikum ganz für sich in Anspruch nahmen, war die Mischung der Stände, etwa im Globe, nahezu vollkommen gewesen. Sogar Angehörige des Hochadels waren gelegentlich mit ihrem Gefolge zu sehen.“⁵¹ Die Wiener Vorstadttheaterbühnen standen ebenfalls Menschen aus allen Gesellschaftsschichten offen. Shakespeare hatte seine Stücke auf eine Schauspielertruppe zuzuschneiden, die meistens aus sechzehn Mitgliedern bestand.⁵² Von Nestroy, der wie der britische Dramatiker sowohl Dichter als auch Schauspieler war,⁵³ wissen wir ebenfalls, dass er bei der Konzeption einzelner Figuren sein Ensemble vor Augen hatte und für manche Schauspieler bisweilen

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁶ Vgl. Yates, Nestroy in München, S. 30.

⁴⁷ Vgl. Yates, Satire and Parody, S. 16.

⁴⁸ Ebd., S. 10.

⁴⁹ Vgl. Draudt, Manfred: *‚Der unzusammenhängende Zusammenhang‘: Johann Nestroy und William Shakespeare. Dramatische Konventionen im Wiener Volkstheater und im elisabethanischen Public Theatre*. In: Maske und Kothurn 26 (1980), S. 16-58, hier S. 18.

⁵⁰ Vgl. Castrop, Helmut: *Das elisabethanische Theater*. In: Schabert, Ina (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 72-117, hier S. 116.

⁵¹ Ebd., S. 114.

⁵² Vgl. ebd., hier S. 109.

⁵³ Vgl. Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 16.

sogar eigens Rollen erfand. Da das Schicksal des Public Theatre sowie des Volkstheaters vom kommerziellen Erfolg der einzelnen Stücke abhing, mussten die Schauspieler über ein sehr breites Repertoire verfügen: alle zwei Wochen war in Shakespeares Theaterbetrieb eine neue Rolle einzustudieren, in etwa dreißig Stücke sollten die Schauspieler parat haben.⁵⁴ Nestroy stand dem wohl in nichts nach: insgesamt gab er beinahe 900 unterschiedliche Rollen.⁵⁵ Einzelne Theaterkonventionen stellen weitere Berührungspunkte zwischen den beiden Dramatikern dar: sowohl Shakespeare als auch Nestroy verwenden in ihren Werken zahlreiche Liedeinlagen. Immer wieder werden in Nestroys Dramen außerdem Stücke inszeniert, die somit für eine Theateraufführung in der Theateraufführung sorgen und sich für Reflexionen über gängige Theaterpraktiken anbieten. Eine derartige Vorgehensweise findet sich aber auch schon in Shakespeares *Hamlet* oder *A Midsummer Night's Dream*.⁵⁶ Nestroy nützte überdies häufig das Beiseite, ein vertrauliches Sich-Wenden einzelner Dramenfiguren direkt an das Theaterpublikum, um die unterschiedlichsten Effekte zu erzeugen: diese Figuren scheinen dann – wie bisweilen auch Shakespeares Räsoneure – für einen Moment aus ihrer Rolle zu fallen. Draudt spricht von einer unrealistischen Konvention, da das Beiseite voraussetzt, andere Figuren auf der Bühne würden die an das Publikum gerichteten Worte nicht hören. Sie wurde aber bemerkenswerterweise vom Volkstheaterpublikum neben den realistischen Konventionen akzeptiert.⁵⁷ Bis in die Figurenkonstellationen reichen die Parallelen hinein: denn sowohl für Shakespeares als auch für Nestroys Komödien gilt, dass sie von Intrigen, Verwechslungen und zufälligen Ereignissen bestimmt sind.⁵⁸ Die bildhafte Sprache und gekonnte Verwendung gewisser Stilfiguren (Antithese, Paradoxa, u.a.) kennzeichnen ebenfalls beide Dichter.⁵⁹ Zur Charakterisierung einzelner Figuren verliehen sie den Rollen sprechende Namen oder legten ihnen Phrasen in den Mund, die häufig wiederkehrten, meistens, um zu parodieren.⁶⁰ Auf Parallelen in den Handlungsmotiven weist Draudt ebenfalls hin: gemeint sind etwa das Verhalten der Geister in *A Midsummer Night's Dream* und *Lumpazivagabundus*, die ihre Probleme auf dem Rücken der Menschen austragen, sowie Jagos Intrige in *Othello* und Nebels in *Liebesgeschichten und Heiratssachen*.⁶¹ Eine besondere Bedeutung kommt schlussendlich auch der Rolle des weisen Narren zu, die Yates einmal als entscheidenden Berührungspunkt zwischen den beiden Dramatikern bezeichnete⁶² und auf die Draudt in

⁵⁴ Vgl. Castrop, Das elisabethanische Theater, S. 113.

⁵⁵ Vgl. HKA, Johann Nestroy im Bild, S. 30.

⁵⁶ Vgl. Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 33 und 35.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 29. Vgl. auch Yates, Satire and Parody, S. 44.

⁵⁸ Vgl. Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 23-25.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 42-45.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 35 und 40.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 17 und 19.

⁶² Yates, W. Edgar: Nestroy und der englische Sprachraum. Vortrag bei den Nestroy-Gesprächen 1976. Zit. nach Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 17.

seiner Abhandlung ebenfalls hinweist.⁶³ Allerdings ist bei Nestroy das Beiseite oft Kennzeichen dieser Rolle – die dann kritisch kommentiert oder etwaige Einwände seitens des Publikums selbst anspricht –, wohingegen es bei Shakespeare nur selten zu einem Bruch der Theaterillusion kommt.⁶⁴ Genau dieser Unterschied ist für manche Literaturwissenschaftler ein Beweggrund dafür zu betonen, dass sich die weisen Narren Nestroys und Shakespeares in wichtigen Aspekten nicht gleichen. Nach Johannes Braun etwa lassen sich weitere Unterschiede anführen: Shakespeares Narren etwa sind Nebengestalten, während sie in Nestroys Stücken als Hauptfiguren eine viel bedeutendere Rolle spielen. Außerdem sind die Narren in Shakespeares Stücken von Grund auf weise Menschen, die dem Gegenüber mit närrisch-witzigen Bemerkungen schmerzliche Erkenntnisse näherbringen möchten. Die Räsoneure bei Nestroy hingegen sind nur dem Publikum gegenüber zu weisen Aussagen fähig, in der Dramenhandlung aber zeigt sich ihr tatsächliches – närrisches – Wesen.⁶⁵

Der Vergleich der beiden Theatertraditionen liefert ein wichtiges Ergebnis: das elisabethanische Theater und das Wiener Volkstheater kennzeichnet eine Fülle an Gemeinsamkeiten, die eine Wesensverwandtschaft der beiden Theatertraditionen erkennen lässt und die auffällig ähnlichen Verhältnisse aufzeigt, in denen die beiden Dichter Shakespeare und Nestroy wirkten.⁶⁶ Es wäre jedoch nicht richtig, die Gemeinsamkeiten auf direkte Einflüsse des Londoner Public Theatre auf die Wiener Vorstadttheater oder Shakespeares auf Nestroy zurückzuführen, da sich die Berührungspunkte entweder auf äußere Rahmenbedingungen beziehen oder auf Konventionen, die durchaus der allgemeinen Komödientradition angehören.

⁶³ Vgl. Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 33.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 31.

⁶⁵ Vgl. Braun, Johannes: Das Närrische bei Nestroy. Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 47-50.

⁶⁶ Vgl. Draudt, Nestroy und Shakespeare, S. 18.

3 Shakespeare und Nestroy

3.1 Nestroys Selbstbild

Im Folgenden blicken wir auf das Selbstbild des Wiener Dramatikers, da sich so besser auf seine Sicht auf Shakespeare schließen lässt. Über Nestroys Persönlichkeit ist jedoch verhältnismäßig wenig bekannt.⁶⁷ Sein Briefwechsel ist zwar größtenteils erhalten, gibt aber nur wenig Aufschluss darüber, wie Nestroy zu den Stücken bekannter Schriftsteller oder zu verschiedenen Fragen des Lebens stand.

Wichtig für Nestroys Selbstbild ist sicher die Tatsache, dass er seine Laufbahn bewusst einschlug: schließlich „standen seine Erziehung und Bildung im Kontrast zu denen des durchschnittlichen ‚Volksdichters‘.“⁶⁸ Er stammte aus einer wohlhabenden Familie – sein Vater war von Beruf Rechtsanwalt – und genoss eine gute Schulbildung, später begann er selbst das Jus-Studium.⁶⁹ Über die Jahre verschrieb er sich aber immer mehr der Volkstheatertradition. Aus diesem Grund wirkt der Standpunkt, von dem aus sich Nestroy der „hohen Literatur“ Shakespeares näherte, ziemlich einzigartig. Nestroy sah sich in gewisser Weise als Gegenspieler des Burgtheaters, an dem regelmäßig Stücke von Klassikern wie Shakespeare aufgeführt wurden: hier sei an einen Brief an Eduard von Bauernfeld erinnert, in dem er von der Gattung der Parodie, die er auch selbst verwendete, als Bearbeitung „eines eben im Hoftheater Sensation erringenden Trauerspieles“⁷⁰ spricht. Immer wieder wurden auch Aussagen von Dramenfiguren, die Nestroy selber gab, als Selbstzeugnisse des Autors gesehen. Besondere Aufmerksamkeit fand folgende Feststellung Leichts, eines Dichters, in der Posse *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*:

Bis zum Lorbeer versteig' 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 is der ganze Zweck: G'spaßige Sachen schreiben, und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das is eine Mischung von Dummheit und Arroganz [...].⁷¹

Ist hier Nestroys resigniert-neidischer Unterton auf die Berühmtheit klassischer Stücke herauszuhören, die Werke von Volkstheaterdichtern nicht erreichen können? Vieles spricht dagegen, da bei einer Gleichsetzung einer dramatischen Figur mit dem realen Autor immer Vorsicht geboten ist. Im vorliegenden Beispiel würde der Historisch-kritischen Ausgabe zufolge eine Gleichsetzung den konkreten Kontext der Aussage missachten, die eine Attacke

⁶⁷ Vgl. u.a. Yates, Nestroy in München, S. 29.

⁶⁸ Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 20.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁰ Nestroy, Brief Nr. 111 (1856). Zit. nach Hein, Nestroy und die Parodie, S. 44.

⁷¹ HKA, Stücke 8/II, S. 38-39.

auf die Selbstüberschätzung Karl von Holteis, den Dichter der Vorlage, wahrscheinlicher erscheinen lässt – Nestroy hätte seine Dichterkunst wohl kaum derartig niedrig eingestuft.⁷²

3.2 Nestroy spielt Shakespeare

Wie bereits in Kapitel 2.1 erwähnt, lagen Nestroy unterschiedliche Ausgaben von Shakespeares Stücken vor, wenngleich nicht bewiesen werden kann, dass er den britischen Dramatiker tatsächlich in einer deutschen Übersetzung las.

Anders verhält es sich bei der Frage nach Auftritten des Schauspielers in Shakespeareschen Stücken: anhand unterschiedlicher Quellen lässt sich gut nachvollziehen, wann Nestroy das erste Mal in einem Stück Shakespeares auftrat, in welchen Stücken er mehrmals zu sehen war und welche Rollen er verkörperte. Es sind die ersten direkten Kontakte mit dem britischen Dramatiker, die nachweisbar sind. Nestroys erste Auftritte in Shakespeareschen Dramen fallen in die Zeit seiner Schauspielertätigkeit in der Theaterprovinz. W. Edgar Yates bezeichnet diese Jahre als „das Werden des Komödianten“⁷³, schließlich begann Nestroys Karriere ursprünglich als Sänger und nicht als Komiker: der Nestroy-Experte misst dieser Tatsache hohe Bedeutung bei, weil dessen spätere Stücke immer von Liedeinlagen durchzogen waren.⁷⁴ Über Datum, Ort und weitere Details zu den einzelnen Auftritten geben Aufzeichnungen Nestroys eindrucksvoll genau Bescheid: für den Zeitraum zwischen 1822 und 1831 liegen gleich mehrere vom Autor selbst geführte Rollenverzeichnisse vor.⁷⁵

In welchen Dramen Shakespeares war der spätere Star in jungen Jahren nun zu sehen gewesen? Den Anfang machten Auftritte in Gioacchino Rossinis Oper *Otello ossia il moro di Venezia*, denn bereits 1823 spielte der jugendliche Nestroy im Kärntnertortheater fünfzehn Mal den Dogen.⁷⁶ Die Oper wird hier deshalb angeführt, weil sie auf Shakespeare weiterverweist und Nestroy aufgrund der zahlreichen Auftritte wohlbekannt gewesen sein muss. Zwischen November 1823 und Mai 1824, als er bereits am Deutschen Theater in Amsterdam engagiert war, folgten sieben weitere Auftritte, diesmal als Brabantio.⁷⁷ 1825 trat er dort noch vier Mal in *Scenen aus Otello* auf.⁷⁸ Gelegentlich gab er auch den Doctor

⁷² Vgl. ebd., S. 409. Vgl. auch Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 59.

⁷³ Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 22.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁵ Vgl. Böhm, Hermann: Zwischen Brünn, Graz und Preßburg: Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz. Aspekte und Probleme einer möglichen Nestroy-Biographie. In: Yates, W. Edgar (Hg.): Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse: Nestroys Alltag und dessen Dokumentation. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 19.-20. März 1997 (Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien 10), S. 46-81, hier S. 55.

⁷⁶ Vgl. HKA, Dokumente, S. 448-451 und 457-458.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 449-451.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 457-458.

Dolfinck und Crispin in *Liebe kann alles oder die bezähmte Widerspenstige*:⁷⁹ dieses Stück, von Johann Friedrich von Schink bearbeitet und von Franz von Holbein weiterverarbeitet,⁸⁰ referiert auf Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung*, wie Nestroy in einem der erhaltenen Rollenverzeichnisse vermerkt.⁸¹ Nach einer kürzeren Anstellung am Stadttheater in Brünn wechselte Nestroy anschließend an das Ständische Schauspielhaus nach Graz und nach einiger Zeit kamen auch regelmäßige Auftritte im Städtischen Theater in Pressburg dazu. In dieser Zeit, von Mai 1826 bis März 1831, trat Nestroy noch sehr häufig in Opern auf,⁸² spielte aber auch in mehreren Dramen Shakespeares mit: als Geist in *Hamlet*,⁸³ als Pförtner in *Macbeth*,⁸⁴ als Lancelot Gobbo in *Der Kaufmann von Venedig*,⁸⁵ als Sir James Tyrrell in *König Richard III.*⁸⁶ Mit Shakespeares *Othello* wurde Nestroy nur indirekt über Karl Meisls Posse *Othellerl, der Mohr von Wien* bekannt, in der er als Othellerl zu sehen war⁸⁷ und auch Jahre später noch auftrat.⁸⁸

Berichte über Nestroy aus dieser Zeit sind zwar vorhanden, etwa in der *Theaterzeitung* und im Grazer Blatt *Der Aufmerksame*, ein besonders klares Bild über seine schauspielerischen Leistungen erhält der Leser aber nicht.⁸⁹ Positive Kritiken bezogen sich häufig auf komische Rollen, wie beispielsweise auf die Figur des Sansquartier aus *Zwölf Mädchen in Uniform*.⁹⁰ Die Grazer Premiere dieses Stückes sieht Yates als einschneidendes Ereignis, da „Nestroy, der noch in allen möglichen dramatischen Genres auftrat, hier einen vielleicht entscheidenden Erfolg in einer grotesk-komischen Rolle genoss.“⁹¹ An anderer Stelle wird aber neben den Erfolgen Nestroys als Komiker auch ein „Nachlassen der stimmlichen Fähigkeiten“⁹² als Grund für seine abnehmenden Opernauftritte genannt. Die Zeit in Graz und Pressburg stellt in jedem Fall jene Phase dar, in der sich Nestroy immer mehr von einem Opersänger zu einem Lustspielschauspieler entwickelte, in der er gleichzeitig über ein breites Rollenrepertoire verfügte, was sich noch Jahre später in seinen Dramen anhand zahlreicher Zitate und Anspielungen (unter anderem auf Shakespeare) zeigen sollte.⁹³

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 450, 455 und 456.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 450 [Fußnote 20].

⁸¹ Vgl. ebd., S. 601 und 604.

⁸² Vgl. u.a. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 28.

⁸³ Vgl. HKA, Dokumente, S. 463 und 486.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 472 und 492.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 480-481.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 497.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 510, 542 und 545.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 656.

⁸⁹ Vgl. Böhm, Zwischen Brünn, Graz und Preßburg, S. 67.

⁹⁰ Vgl. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 29.

⁹¹ Ebd., S. 31.

⁹² Hein, Jürgen und Claudia Meyer: *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Lehner 2001 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 3)*, S. 12.

⁹³ Vgl. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 36.

3.3 Aussagen der Zeitgenossen

Als Nestroy aufgrund seiner schauspielerischen Fähigkeiten in den 1830er-Jahren immer berühmter wurde, häuften sich auch die Berichte der Theaterrezensenten. Diese Zeugnisse enthalten zahlreiche Aussagen der Kritiker und Zeitgenossen über Nestroys Auftreten und seine Dramenstücke sowie Vergleiche mit Shakespeare und stellen deshalb eine wichtige Quelle dar.

Die erwähnten Vergleiche Nestroys mit Shakespeare wurden aus den unterschiedlichsten Gründen gezogen. Erstens fühlten sich Rezensenten bei Nestroys Stücken tatsächlich immer wieder direkt an Shakespeare erinnert: ein Kritiker der *Wiener Zeitschrift* etwa vergleicht 1837 Nestroys ferne Schauplätze in *Moppels Abenteuer im Viertel unter dem Wienerwald, in Neuseeland und Marokko* mit denen in Shakespeares *Das Wintermärchen*.⁹⁴ In derselben Zeitschrift heißt es an anderer Stelle, das letzte Duett in *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gips* (1832) zwischen Zampa und Camilla sei dem in *Othello* nachgebildet.⁹⁵ Emil Kuh schreibt 1860 in einem Essay über Knieriem aus *Lumpazivagabundus*: „Diese Gestalt mahnte mich in Einer Beziehung immer – so barock es klingen dürfte – an Shakespeare’s Richard III.“⁹⁶

Zweitens sahen sie in Nestroy etwas von Shakespeares Größe: hier muss allerdings angemerkt werden, dass sich die Bemerkungen der Zeitgenossen häufig nicht auf konkret auszumachende Parallelen beziehen, sondern auf persönlichen Eindrücken beruhen: sehr bekannt ist folgendes schriftliches Zeugnis Fürst Friedrich Schwarzenbergs nach einer Aufführung von Nestroys *Der Talisman*: „Raimund paßt für den eigentlichen Mittelstand, er ist ein philosophischer aber weinerlicher Hanswurst, in Nestroy aber lebt ein wirklich Shakespeare’scher Geist, – Humor und Witz.“⁹⁷ In *Der Spiegel* wiederum wird Nestroy 1848 als Autor „des Shakespeare’sch-groß dastehenden ‚Lumpazivagabundus‘“⁹⁸ bezeichnet. Bemerkenswert ist auch ein Zeitungsartikel, demzufolge Nestroy „der Shakespeare’sche Narr des Volkes“⁹⁹ sei. Hier wird der Wiener Dramatiker anerkennend mit dem Shakespeareschen Typus des weisen Narren verglichen, der in den Stücken des britischen Dramatikers oft eine zentrale Rolle spielt, wie bereits aus Kapitel 2.3.2 hervorgegangen ist. Shakespeare wird also vielfach in den Mund genommen, um Bewunderung für Nestroy oder

⁹⁴ Vgl. HKA, Stücke 12, S. 190.

⁹⁵ Vgl. HKA, Stücke 3, S. 217.

⁹⁶ Kuh, Emil: Nestroy. Eine Künstler-Silhouette. In: Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik (07.11.1860, Nr. 45). Zit. nach HKA, Dokumente, S. 285.

⁹⁷ Schwarzenberg, Friedrich Fürst von: Aus dem Wanderbuche eines verabschiedeten Lanzknechts. Wien: 1844. Zit. nach HKA, Stücke 17/I, S. 138. Vgl. außerdem: Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 278-279.

⁹⁸ ffm [Kürzel]: Lokal-Zeitung. Theater. Ofner Sommertheater. In: Der Spiegel (12.08.1848, Nr. 65). Zit. nach HKA, Stücke 26/I, S. 233.

⁹⁹ Silberstein, August: Nestroy. In: Constitutionelle Oesterreichische Zeitung (21.02.1861, Nr. 46). Zit. nach HKA, Dokumente, S. 303.

eines seiner Werke auszudrücken: höchstes Lob war mit einem wohlgemeinten Vergleich mit Shakespeare gleichzusetzen.

Drittens stellten Rezensenten Nestroy und Shakespeare aber auch deshalb einander gegenüber, um zu zeigen, dass die Stücke der beiden Dramatiker ihrer Meinung nach auf unterschiedlichen Niveaus angesiedelt waren. Besonders hart geht der bekannte Rezensent Moritz Gottlieb Saphir mit Nestroy ins Gericht, wenn er ihm vorwirft, dass der Dichter seine komisch-derbe Bildersprache immer wieder auch „auf eine sentimentale, wie er glaubt, poetische Diktion anwenden will.“¹⁰⁰ Das misslinge Saphir zufolge Nestroy total, denn „nur ein Hirnverbrannter wird in seinem partiellen Wahnsinn so weit gehen, diese Diktion ,Shakespearisch‘ zu nennen!“¹⁰¹ Einer Anschuldigung, Nestroy habe in *Der Schützling* (1847) unlauter auf Stellen aus anderen Werken zurückgegriffen, lässt Saphir im selben Aufsatz die spöttische Aussage folgen: „Ich will hiemit gar nicht gesagt haben, daß Herrn N. entlehnt.“¹⁰² Die folgende Stellungnahme eines Kritikers der *Theaterzeitung* bringt in gewisser Weise zum Ausdruck, dass er Nestroy – im konkreten Fall dessen Posse *Der Tritschtratsch* (1833) – Shakespeare gegenüber geringachtete: als möglichen Grund dafür, dass auf einem Theaterzettel das Werk, nicht aber dessen Autor Shakespeare genannt wird gibt er nämlich an: „[V]ielleicht sah man ein, daß auf einer Ankündigung, wo ganz oben die bedeutsamen Witz- und Kernworte ‚der Tritschtratsch‘ figurirten, ein Stück mit dem Namen ‚Shakespeare‘ einen sonderbaren Contrast machen dürfte.“¹⁰³

Hier sei noch erwähnt, dass lobende Vergleiche mit Shakespeare nicht nur Nestroy vorbehalten waren: auch Ferdinand Raimund beispielsweise wurde als „Shakespeare“ bezeichnet, wie unter anderem ein Bericht 1858 im *Morgenblatt für gebildete Stände* zum Ausdruck bringt.¹⁰⁴ Noch weitere Zeugnisse ließen sich anführen, doch verdeutlichte hoffentlich auch diese Auswahl bereits die unterschiedlichen Urteile, die – unabhängig davon, ob sie Lob oder Kritik für Nestroy fanden – aufgrund der Vergleiche Zeugnis davon geben, dass beide Dramatiker in aller Munde waren.

¹⁰⁰ Saphir, Moritz G.: Des Wiener Volkstücks Glück und Ende. In: *Der Humorist* (17.05.1847, Nr. 117). Zit. nach HKA, 23/II, S. 155.

¹⁰¹ Ebd., S. 156.

¹⁰² Ebd., S. 207.

¹⁰³ *Theaterzeitung* (05.04.1834). Zit. nach HKA, Stücke 7/II, S. 154.

¹⁰⁴ Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände* (15.01.1858, Nr. 13). Zit. nach HKA, Nachträge I, S. 190.

4 Bemerkungen zur Methode

4.1 Transtextualität nach Gérard Genette

Schon seit langem beschäftigt sich der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette (* 1930) mit dem Verhältnis zwischen Poetik und Transtextualität. Letztere definiert er als Eigenschaft eines Textes, die ihn „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“.¹⁰⁵ Mit seiner Publikation *Palimpsestes. La littérature au second degré* aus dem Jahr 1982 – in deutscher Sprache unter dem Titel *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* 1993 erschienen – lieferte er einen zentralen Beitrag zur Entwicklung dieses literaturtheoretischen Feldes. Für die Untersuchung der Shakespeare-Rezeption bei Nestroy bildet sein theoretisches Instrumentarium, das er im erwähnten Werk entwickelt, die Grundlage. Im Folgenden wird das Instrumentarium noch genauer beschrieben.

Wie eben erwähnt, geht es Genette um die Beziehungen von Texten untereinander, bereits der Titel seiner Monographie, *Palimpseste*, referiert darauf: Palimpseste sind nämlich mittelalterliche Schriftstücke, deren ursprünglicher Text abgeschabt oder abgewaschen wurde, damit sie danach erneut vollgeschrieben werden konnten.¹⁰⁶ Mithilfe seines textdeskriptiven Konzepts lassen sich Textzeugnisse aller Epochen und Gattungen untersuchen¹⁰⁷ und alle literarischen Werke umfassend analysieren.¹⁰⁸ Wie lässt sich sein Konzept nun beschreiben?

Genettes Konzept transtextueller Beziehungen besteht aus fünf Typen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.

Intertextualität: Als Intertextualität bezeichnet er die „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“¹⁰⁹, oder anders gesagt: die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“¹¹⁰ Für unsere Untersuchung wird diese Beziehung, die Genette als die konkreteste und expliziteste der fünf transtextuellen Beziehungen sieht, die weitaus größte

¹⁰⁵ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp 1683), S. 9.

¹⁰⁶ Vgl. Duden: *Palimpsest*. In: Duden: *Das Fremdwörterbuch*. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bd 5. 11., vollständig überarb. und aktual. Aufl. Berlin: Dudenverlag 2015 (Der Duden in zwölf Bänden), S. 778c.

¹⁰⁷ Vgl. Berndt, Frauke und Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2013 (Grundlagen der Germanistik 53), S. 114. Vgl. auch Schwarz, Gottfried: Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. In: Jens, Walter (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Bd 6 GA-GR. München: Kindler 1989, S. 212b-214a, hier S. 213a.

¹⁰⁸ Vgl. Schwarz, Genette. *Palimpsestes*, 214a.

¹⁰⁹ Genette, *Palimpseste*, S. 10.

¹¹⁰ Ebd. Auch der Literaturwissenschaftler Ulrich Broich formuliert eine enger gefasste Definition des Begriffs „Intertextualität“: vgl. Broich, Ulrich: *Intertextualität*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd 2 H-O. 3., neubearb. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 175b-179b, hier S. 175b-176a.

Rolle spielen. Den Begriff „Intertextualität“ übernimmt Genette von der Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, er schränkt den Begriff aber in seiner Bedeutung ein,¹¹¹ da sich für ihn Intertextualität nur anhand folgender drei Arten der Präsenz ausdrückt: erstens als Zitat, als wörtliche Wiedergabe eines Textausschnitts in einem anderen Text, „unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe“,¹¹² zweitens als Anspielung, als „Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre“,¹¹³ oder drittens als Plagiat, als wörtliche, jedoch nicht deklarierte Entlehnung.¹¹⁴

Paratextualität: Die Paratextualität bezeichnet er als Beziehung zwischen dem Werk und seinem Paratext (Titel, Vorwort, Fußnoten etc.), also den Inhalten, die nicht eigentlich zum Werk dazugehören.¹¹⁵

Metatextualität: Spricht ein Text über einen anderen Text – etwa bei Literaturkritiken oder Textinterpretationen – oder auch über sich selbst, nennt er die Beziehung zwischen derartigen Texten und ihrem Ausgangstext Metatextualität.¹¹⁶

Hypertextualität: Von einer hypertextuellen Beziehung zwischen zwei Texten spricht Genette dann, wenn ersichtlich ist, dass ein Text B von einem Text A abgeleitet wurde: dabei handelt es sich nicht um eine effektive Präsenz von Text A in Text B (wie beim Typ der Intertextualität), sondern um eine mehr oder weniger offensichtliche Beziehung, die auch ohne eine Erwähnung von Text A in Text B auskommt.¹¹⁷ Bei Text A handelt es sich ihm zufolge um einen Hypotext, bei Text B um einen Hypertext. Den Begriff „Hypotext“ übernimmt er von Mieke Bal.¹¹⁸ Als Beispiel für einen Hypotext dient Genette Homers *Odyssee*, als Beispiele für Hypertexte dienen Vergils *Aeneis* und Joyce' *Ulysses*.¹¹⁹ Auf diesen Typ transtextueller Beziehungen, der bei anderen Forschern der Intertextualität entspricht,¹²⁰ legt Genette nun sein Augenmerk und so unterscheidet er bei der angesprochenen Ableitung von Text A zu Text B mehrere Arten: von einem Kommentar spricht er, wenn Text B Text A erwähnt und näher beschreibt, von einer Transformation, wenn Text B den Inhalt beziehungsweise Plot von Text A beibehält, jedoch eine andere Form wählt (Beispiel: Joyce' *Ulysses*) – darunter zählt Genette Parodie, Travestie und

¹¹¹ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 10.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 11.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 13.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 15. Vgl. auch Berndt, Tonger-Erk, *Intertextualität*, S. 120.

¹¹⁸ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 14 [Fußnote 1].

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 15.

¹²⁰ Vgl. Berndt, Tonger-Erk, *Intertextualität*, S. 119.

Transposition – und von einer Nachahmung, wenn Text B über einen anderen Inhalt beziehungsweise Plot als Text A verfügt, die formalen und thematischen Gattungsmerkmale von Text A aber imitiert (Beispiel: Vergils *Aeneis*) – darunter zählt Genette Pastiche, Persiflage und Nachbildung.¹²¹ In der Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy spielt die Parodie eine zentrale Rolle, weshalb diese Art der Hypertextualität an anderer Stelle wieder thematisiert wird.

Architextualität: Die Architextualität stellt Genette zufolge die abstrakteste, impliziteste intertextuelle Beziehung dar, weil sie der Einschreibung eines Textes in Gattungskategorien entspricht. Es ist eine Beziehung, die höchstens durch einen paratextuellen Hinweis (z.B. durch Titel wie *Gedichte*, *Ein Essay*,...) ersichtlich wird, aber auch unausgesprochen bleiben kann.¹²²

Um Genettes Konzept der Transtextualität zu verstehen, schien es mir angebracht, alle fünf Typen zu beschreiben, wenngleich wir uns bei unserer Untersuchung im Wesentlichen nur mit dem ersten Typ, der Intertextualität, sowie im nachfolgenden Kapitel über den Begriff der Parodie mit dem vierten Typ, der Hypertextualität, beschäftigen werden. Wenngleich Genette betont, dass die fünf Typen der Transtextualität nicht voneinander getrennte, sondern im Gegenteil oft eng miteinander verbundene Klassen sind,¹²³ beschreiben Paratextualität, Metatextualität und Architextualität doch abstraktere intertextuelle Bezüge, die zwischen Shakespeare und Nestroy nicht hergestellt werden können.

Trotz der recht klaren Definition der unterschiedlichen Termini ist es auch innerhalb des Typs der Intertextualität nicht einfach, die Kategorien Zitat, Plagiat und Anspielung voneinander zu trennen, sowie über deren Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein zu entscheiden.

Zunächst zu den Kategorien Zitat, Plagiat und Anspielung: Genette sieht Zitate als wörtliche Entlehnungen, die in einem Text einen anderen Text effektiv präsent sein lassen. Meines Erachtens liegen nach dieser Definition Genettes daher auch beim wörtlichen Übernehmen von Figurennamen bereits Zitate vor. Tatsächlich zitiert Nestroy wörtlich aus Shakespeares Werk nur konkrete Figuren, keine ganzen Sätze. Da Nestroys Zitate jedoch weder durch Anführungsstriche noch durch Quellenangaben gekennzeichnet sind, scheinen die orthografischen Voraussetzungen für ein Zitat doch zu fehlen. Müssen wir Nestroys Zitate also als Plagiate sehen? Meiner Meinung nach dürfen wir nicht vergessen, dass es sich bei Nestroys Stücken um Theatertexte handelt, Texte, die der Dichter auf eine Aufführungssituation im Beisein eines ausgewählten Theaterpublikums hin konzipierte: die tatsächliche Aufführung des Stückes durch die Schauspieler ist für das Verständnis und die

¹²¹ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 287.

¹²² Vgl. ebd., S. 13-14.

¹²³ Vgl. ebd., S. 18.

Wirkung des jeweiligen Theaterstückes also mindestens so wichtig wie das gedruckte Dramenstück. Indem Nestroy damit rechnete, dass das Publikum seine Zitate (und Anspielungen) erkannte, weil sie sonst ohne Wirkung blieben, liegen meines Erachtens bei Nestroys wörtlichen Entlehnungen trotz fehlender orthografischer Kennzeichnungen keine Plagiate vor.

Ob in einem konkreten Fall nun eine Anspielung (beziehungsweise ein Zitat) vorliegt oder nicht, ist ebenfalls nicht immer klar. Ein Beispiel: In Nestroys *Genius, Schuster und Marqueur* meint der Genius Lulu: „ich bin aus edlerem Stoff“.¹²⁴ Handelt es sich hier um eine Anspielung auf den Ausspruch des Marcus Antonius in Shakespeares *Julius Caesar*¹²⁵ oder nicht? Wir können es nicht mit Sicherheit sagen.

Klarerweise gibt es auch eine Grauzone von (Zitaten und) Anspielungen, die nicht ganz geklärt sind, eben weil sie auf konkrete Szenen oder Geschehnisse anspielen, deren Kenntnis im Laufe der Zeit verloren ging. Dementsprechend sind manche Nestroy-Forscher der Überzeugung, dass viele Anspielungen gar nicht erforscht sind beziehungsweise heute nicht mehr erforscht werden können, weil sie nur im Kontext der damaligen Zeit verständlich waren. Wenngleich die Zahl der klar nachvollziehbaren Anspielungen bei weitem überwiegt, ist es dennoch wichtig, vor Augen zu haben, dass Anspielungen zu Unrecht in unserer Analyse zur Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy fehlen könnten.

Dass Nestroy wie erwähnt nie ganze Sätze aus Shakespeares Werken wörtlich durch eine Figur in seinen eigenen Werken wiedergeben ließ, liegt wohl ganz einfach daran, dass es zumeist nicht seine Absicht war, bloß zu zitieren, sondern bekannte Passagen für eigene Zwecke zu verwenden. Er war ein Meister im parodistischen Umformen, was meistens bedeutete, dass er wichtige Worte eines Shakespeare-Zitats mit anderen ersetzte. Daher wird Genettes Kategorie der Anspielung für die Untersuchung Shakespearescher Spuren im Werk Nestroys die weitaus wichtigste Rolle spielen.

4.2 Zum Begriff der Parodie

Wer sich mit Nestroy und seinem Schaffen beschäftigt, wird sehr schnell auf seine bereits erwähnte Kunstfertigkeit im Parodieren stoßen.¹²⁶ Denn schon die Zeitgenossen genossen seine zahlreichen Zitate und Anspielungen und erkannten, dass sie nicht immer, aber sehr häufig parodistischen Charakter hatten. Der Nestroy-Experte Jürgen Hein unterstreicht

¹²⁴ HKA, Stücke 4, S. 133.

¹²⁵ Vgl. Shakespeare, William: Tragödien. Herausgegeben von Günther Klotz. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Berlin: Aufbau 2009, S. 229.

¹²⁶ Vgl. u.a. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 278-279.

ebenfalls die Bedeutung der Parodie im Schaffen Nestroys: sie sei Ausdruck der scharfsichtigen Beobachtungen des Dichters, denn „[n]icht nur in den eigentlichen Parodien, sondern in der durchgängig als parodistisch zu bezeichnenden Spiel- und Bearbeitungspraxis exponiert er sich als Zeitgenosse, der die dargestellte Realität ‚zitiert‘ und spielerisch wie kritisch distanziert.“¹²⁷ Wie Nestroy selbst wohl den Begriff der Parodie auffasste, ist uns nur durch ein einziges Zeugnis – anhand eines bereits zitierten Briefs an Eduard Bauernfeld – überliefert: Nestroy kommt darin auf die komische Bearbeitung von Schauspielen im Hoftheater als mögliches Charakteristikum zu sprechen und spielt damit an auf „die ‚Fallhöhe‘ der theatralischen Parodie als Gattung des niederen Stils gegenüber dem Theater des hohen Stils.“¹²⁸

Gerade weil die Parodie laut Hein vor, aber auch bei Nestroy „eine äußerst komplexe Erscheinung“¹²⁹ darstellte, sollen vor der Analyse der Shakespeare-Belege beim Wiener Dramatiker noch einige Gedanken Gérard Genettes zu diesem Phänomen zur Sprache kommen. Was bezeichnet dieser Begriff bei ihm konkret? Wir stießen bei seiner Theorie der Transtextualität bereits auf die Gattung der Parodie, die spielerische Herabsetzung eines anderen Textes. Genette spricht dann auch von „Parodie im engeren Sinn“: sie setzt den Ausgangstext herab, indem er zwar „so wörtlich wie möglich“ übernommen und der Stil somit beibehalten, aber „dessen wörtliche Bedeutung auf einen Gegenstand angewandt wird, der sie verdreht und herabsetzt“.¹³⁰ Die Parodie im engeren Sinn wird damit von der Travestie, bei der die Herabsetzung des Stils im Vordergrund steht, sowie von der Persiflage, für die die Überzeichnung des Stils ausschlaggebend ist, abgegrenzt.

Genette scheint die Parodie – wie auch die verwandten Gattungen – in erster Linie auf der Ebene des Textes angesiedelt zu sehen, weitet diese Sichtweise aber an anderer Stelle aus, wenn er meint, jede kurze, allgemein bekannte und charakteristische Aussage sei der Parodie ausgeliefert: ein Parodieren derartiger Aussagen sei schließlich sehr humorvoll und außerdem von großer Wirkung.¹³¹ Diese Auffassung von Parodie als spielerischer Umformung nicht nur von ganzen Texten, sondern auch von kleineren Einheiten, von bekannten Aussagen und Theaterszenen, wird im Folgenden der Untersuchung der Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy zugrundegelegt.

¹²⁷ Hein, Jürgen: 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. In: Hein, Jürgen und Karl Zimmer (Hg.): *„Dum i schau mir den Fortschritt ruhig an...“*. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Mit einem Neudruck. Friedrich von Radler. *Auf der Nestroy-Insel* (1901). Wien: Lehner 2004 (Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und des Internationalen Nestroy-Zentrums Schwechat), S. 11-75, hier S. 31.

¹²⁸ Hein, Nestroy und die Parodie, S. 44.

¹²⁹ Ebd., S. 42.

¹³⁰ Genette, Palimpseste, S. 40. Vgl. auch Kuester, Martin: Parodie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 585a-586a, hier 585b.

¹³¹ Vgl. Genette, Palimpseste, S. 51 und 54-55.

5 Shakespeare-Rezeption bei Johann Nestroy

5.1 „da, wo der Hamlet gegen die Ophelia ausart't“: Nestroy als Arrangeur

5.1.1 Der Name Shakespeare

Ein Arrangeur ist jemand, der für eine künstlerische Anordnung und Gestaltung sorgt.¹³² Nestroy zeigt sich als ein solcher, wenn er – wie die folgenden Belege zeigen werden – Shakespeare-Zitate und -Anspielungen einbaut, um einer Szene beziehungsweise einem Auftritt noch mehr Wirkung zu verleihen.

Die folgenden vier Belege zeigen, dass der Name „Shakespeare“ in Nestroys Werken einige Male wörtlich auftaucht, der Autor wird explizit zitiert. Dabei wird Shakespeare aber, wie der Kontext zeigt, ohne parodistische Absicht als bekannter Schriftsteller erwähnt. Das erste hier angeführte Zitat stammt aus Nestroys *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854): Damisch verleiht in einem Couplet im ersten Akt (1. Akt, 12. Szene) seinem Unmut Ausdruck, dass sein Vormund Stössl ihm schon im Voraus keinen Erfolg am Theater zutraut. Strophe für Strophe führt Damisch aus, dass man im Gegensatz zu Tieren und Gegenständen von Menschen im Vorhinein aber gar nicht wissen kann, was alles aus ihnen wird, wenn man sie in ihrer Entwicklung nur nicht behindert. In der sechsten Strophe singt er von einem afrikanischen Künstler, dem Literaturhistoriker Otto Rommel zufolge handelt es sich hier um Ira Aldridge¹³³, Folgendes:

(1)

[DAMISCH, C.S.] Ein Afrika-Mohr hat ein'n kohlschwarzen Buabn, / Nach Europa verschlagt ihn des Schicksals Stuum; / Dort bleicht er sich, doch was'r an Schwärze verliert, / An Kunstsinn und Weisheit er reich profitiert; / Völlig blaß hat er'n Shaquespeare einstudiert, / Bis ein lichter dramatischer Künstl'r aus ihm wird. / Ein'n Schimmel, dem sieht man's, doch ein'n Mohren nicht an, / Auf was er sich Alles hinauswachsen kann.¹³⁴

Im selben Theaterstück, *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854), zitiert Nestroy den Namen „Shakespeare“ erneut explizit. Die Hauptfigur Damisch

¹³² Vgl. Duden: Arrangement. In: Duden: Das Fremdwörterbuch. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bd 5. 11., vollständig überarb. und aktual. Aufl. Berlin: Dudenverlag 2015 (Der Duden in zwölf Bänden), S. 114b.

¹³³ Vgl. HKA, Stücke 33, S. 341.

¹³⁴ Ebd., S. 27.

kommt diesmal ins Gespräch mit zwei Schauspielerinnen, Lisi und Mali. Er sagt den beiden dabei ziemlich direkt, dass er deren Mundartsprache nicht sehr schätzt, die gepflegte Sprache seiner Angebeteten, Rosaura, hingegen sehr. Lisi und Mali reagieren dennoch schlagfertig auf Damischs freche Aussagen. Als er wieder alleine ist (2. Akt, 5. Szene), sagt er zu sich:

(2)

[DAMISCH.] Jetzt muß ich gleich in ‚Schiller’s Wercke‘ nachschlagen, was sie [Lisi, C.S.] meint, was ich für Einer bin; nacher schlag’ ich den Shaquespear auf; i glaub, da, wo der Hamlet gegen die Ophelia ausart’t, da werd’ ich a Paar Sottisen finden, die paßen auf die. Ah, Antwort bleib i keine schuldig!¹³⁵

Von den Figuren Hamlet und Ophelia wird später noch die Rede sein.

In einem ganz anderen Zusammenhang stoßen wir auf eine dritte Erwähnung des britischen Autors. Den Kontext bildet eine Beschuldigung des Schriftstellers Otto von Schorn, der behauptete, Friedrich Halm habe mit seinem *Fechter von Ravenna* (1854) ein Plagiat an einem bayrischen Schullehrer namens Bacherl begangen.¹³⁶ Diesen Vorfall behandelt Nestroy in der sechsten von sieben Strophen eines Couplets, verfasst für Theodor Flamms Posse mit Gesang in drei Akten *Die Hetzjagd nach einem Menschen* (1856).¹³⁷

(3)

Zu Bacherl dem Schullehrer gieng Herr von Schorn, / Und setzt ihm den Floh weg’n
sein’n ‚Fechter‘ in d’Ohr’n; / Sagt,: Ich bin überzeugt, mög’n d’Leut sag’n, was sie
woll’n, / Selbst Shaquespeare hat Sie, Bacherl, schon geistig bestohl’n. / Das verwirrt
den Herrn Bacherl sein’n einfachen Sinn, / Er wird grimmig vor lauter poëtischen
Spleen; / Da gieng hin Paar und Paar, d’Großen hint, d’Kleinen vorn, / In corpore
gingen s’ zum weis’n Herrn von Schorn.¹³⁸

Daran anschließend folgt ein kurzer Prosaabsatz, der nochmals betont, Otto von Schorn habe Herrn Bacherl mit seinem überzogenen Hinweis nur geschadet. Die Strophe wird

¹³⁵ Ebd., S. 51.

¹³⁶ Vgl. HKA, Nachträge II, S. 286.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 281.

¹³⁸ Ebd., S. 286.

beendet mit folgendem Refrain, der in diesem Zusammenhang natürlich sehr satirisch wirkt: „Quäle nie ein Thier zum Scherz, / Denn es fühlt, wie du, den Schmerz.“¹³⁹

Die vierte und letzte wörtliche Erwähnung des Namens „Shakespeare“ findet sich im erhaltenen Briefwechsel Nestroy, und zwar in einem Brief des Dichters vom 16. Jänner 1858 an Moriz Bermann, dem damaligen Herausgeber des *Wiener Courir*. Gegenstand der Korrespondenz ist jedoch keine tiefere Auseinandersetzung mit Shakespeare, sondern das Gastspiel der Tragödin Adelaide Ristori Marchese Capranica del Grillo:

(4)

Hochgeehrter Herr!

Donnerstag den 18. oder längstens den 20. Febr[uar] I[aufenden] J[ahres] wird Signora Adelaide Ristori dell Grillo [...] einen Cyclus von 12 Gastvorstellungen in italienischer Sprache, auf dem Carl-Theater eröffnen, wobei folgende dramatische Werke zur Aufführung kommen:

Maria Stuart von Schiller, Medea von Legouv , Ph dra von Racine, Lady Macbeth von Shakespeare [...].

Mit der Bitte, dieser Notiz einen kleinen Raum, in Ihrem hochgeschätzten Blatte zu schenken.¹⁴⁰

Erstaunlicherweise nennt Nestroy hier Shakespeares Werk „Lady Macbeth“, anstatt von „Macbeth“ zu sprechen.

5.1.2 Die Aussagen einzelner Dramenfiguren

Im Folgenden blicken wir auf Zitate und Anspielungen, die über einen nicht-parodistischen Charakter verfügen, zunächst auf klar eruierbare Anspielungen und gegen Ende dieses Abschnitts auf diejenigen, bei denen sich eine Verbindung zu Shakespeares Stücken zumindest vermuten lässt.

Wörtliche Zitate (im Sinne Genettes) von Aussagen aus Shakespeares Dramen begegnen uns in Nestroys Werken an keiner Stelle, da auch die beiden folgenden Belege im Vergleich zu den deutschen Shakespeare-Übersetzungen zumindest leicht abgeändert wurden und deshalb Anspielungen sind.

¹³⁹ Ebd., S. 287.

¹⁴⁰ HKA, Briefe, S. 161.

In Nestroys Posse *Verwickelte Geschichte!* (1850) ist Franz, ein Kellner im Bräuhaus Kessels, verliebt in Pauline, die Mündel des letzteren, die ihm aber vor kurzem sagte, sie wolle nicht mehr von ihm belästigt werden. Agnes, ebenfalls angestellt im Bräuhaus, schlägt ihm einen Plan vor, wie er Pauline wieder für sich gewinnen könnte, und verkündet dann (1. Akt, 8. Szene):

(5)

AGNES. Sie reisen ihr nach, eine Red' giebt die andere, Zeit und Weil' is ungleich,
Schwäche dein Name ist Weib, mit ein Wort Alles macht sich von selbst.

FRANZ. Sie wird mein! Agnes, du kriegst ein Königreich als Trinkgeld!¹⁴¹

Agnes ist vom Gelingen ihres Plans überzeugt, ihre knappe Antwort wirkt dabei wie eine lose zusammengestellte Folge intelligent wirkender Sinnsprüche, unter denen sich auch eine traurige Erkenntnis Hamlets befindet: zu Beginn von Shakespeares Drama (1. Aufzug, 2. Szene), als er enttäuscht feststellen muss, wie die Königin, seine Mutter, wenige Wochen nach dem Tod ihres Mannes bereits dessen Bruder, dem gegenwärtigen König, um den Hals gefallen ist, stößt Hamlet nämlich den Ruf aus: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib“.¹⁴² Bei Nestroy treffen wir ihn leicht abgeändert an: aus „Schwachheit“ wird „Schwäche“, „Nam“ wird ungekürzt mit „Name“ wiedergegeben. Mit Franz' Ausruf „Agnes, du kriegst ein Königreich als Trinkgeld!“ steckt in der Unterhaltung zwischen Agnes und Franz noch ein zweiter Shakespeare-Beleg, der uns später noch beschäftigen wird.

Die zweite zitatähnliche Anspielung finden wir gegen Ende der Posse *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) – sie ist uns bei den Belegen (1) und (2) bereits begegnet –, als Conrad stürmisch Rosaura, eine Schauspielerin, aufsucht. Damisch ahnt wie die anderen Dabeistehenden Schlimmes, und als ein entsetzlicher Schrei Rosauras hörbar wird, ruft er unglücklich aus (2. Akt, 32. Szene):

(6)

DAMISCH. Er hat sie umgebracht, daß ich s' nit heurathen kann!!

SCHOFEL. ‚Ein Mord, in unserem Haus!‘ sagt Lady Macbeth – Rettung!¹⁴³

Bemerkenswert ist Schofels Antwort nicht nur deshalb, weil sie ein beinahe wörtliches Zitat aus Shakespeares Stücken ist. Nestroy markiert das Zitat darüber hinaus auch als solches durch den Zusatz „sagt Lady Macbeth“. Es stammt aus Shakespeares *Macbeth*, aus der

¹⁴¹ HKA, Stücke 29, S. 120-121.

¹⁴² Shakespeare, Tragödien, S. 274.

¹⁴³ HKA, Stücke 33, S. 78.

Szene, in welcher der Edelmann Macduff anderen Vertrauten aufgeregt den eben entdeckten Mord an König Duncan offenbart. In der Übersetzung Dorothea Tiecks lautet die entsprechende Stelle: „MACDUFF: [...] Der König, unser Herr, ermordet! / LADY MACBETH: Wehe! In unserm Haus?“. ¹⁴⁴ Schiller, der Shakespeares *Macbeth* ebenfalls ins Deutsche übertragen hat, schreibt: „MACDUFF [...] Unser König ist ermordet! / LADY Hilf Himmel, was! In unserm Haus!“. ¹⁴⁵

Bei der nächsten Anspielung hören wir von Treuhold, dem Diener des Herrn von Falsch, der in Nestroys *Der Treulose oder Saat und Erndte* (1836) zu Beginn des Stückes angesichts eines Missverständnisses mit seiner Geliebten Nannett verzweifelt ausruft (1. Akt, 6. Szene):

(7)

TREUHOLD [...] Nannett! – es ist umsonst, sie halt mich für schlecht, mein guter Ruf ist verloren – o Gott, wer giebt mir meinen Ruf zurück! ¹⁴⁶

Die Worte Treuholds sind eine Anspielung auf Shakespeares Tragödie *Othello* (2. Akt, 3. Szene): Leutnant Cassio, der sich zu einem Streit hinreißen ließ und so das Vertrauen seines Generals Othello verlor, ruft hier Jago gegenüber aus: „Guter Name! Guter Name! Guter Name! Oh, ich habe meinen guten Namen verloren.“ ¹⁴⁷

Folgende Anspielung findet sich in Nestroys *Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib* (1832), bei der Einkerkierung Adelheids. Sputzifurino, der Vertraute eines bösen Zauberers, ist bei diesem Geschehen ebenfalls anwesend (1. Akt, 10. Szene):

(8)

SPUTZIFURINO (zu Adelheid). Diß ist der Lohn für Eur Einverständniß mit dem Sternenkönig.

ADELHEID. O wär ich nie gebohren! ¹⁴⁸

¹⁴⁴ Shakespeare, Tragödien, S. 632.

¹⁴⁵ Schiller, Friedrich: Übersetzungen und Bearbeitungen. Herausgegeben von Heinz Gerd Ingenkamp. In: Dann, Otto und Heinz Gerd Ingenkamp u.a. (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd 9. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995 (Bibliothek deutscher Klassiker 120), S. 198.

¹⁴⁶ HKA, Stücke 10, S. 15.

¹⁴⁷ Shakespeare, Tragödien, S. 431.

¹⁴⁸ HKA, Stücke 2, S. 21.

Auf die entsprechende Passage bei Shakespeare stoßen wir in der Tragödie *Hamlet* – zu Beginn des dritten Aufzuges spricht Hamlet nämlich erregt zu Ophelia (3. Aufzug, 1. Szene): „Ich bin selbst leidlich tugendhaft; dennoch könnt’ ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren.“¹⁴⁹ (Nestroy verändert den Kontext, in dem die Aussage stattfindet, also sehr stark.)

Ebenfalls aus Shakespeares *Hamlet* stammt eine Anspielung in Nestroys „*Nur keck!*“ (1855): Federkleks, ein Rentschreiber, ist im Gespräch mit seiner Frau Philippine, die ziemlich bestimmt auftritt (1. Akt, 11. Szene):

(9)

FEDERKLEKS. Und g’rad heut sollen wir so freveln – weißt Du was heut für ein Tag is nach’n Kalender.

PHILIPPINE. Kreutz-Erfindungstag.

FEDERKLEKS. Der wahre Loostag für’n Ehstand.

PHILIPPINE. Ich weiß nix als daß an den Tag auf d’Nacht abergläubische Leut’ auf’n Kirchhof geh’n, und dort seh’n, was sie sich g’rad einbilden.

FEDERKLEKS. Philippine, es giebt Dinge –

PHILIPPINE. Hör’ auf, so lang’ ich nicht wirklich a Erscheinung seh’, glaub’ ich nix.¹⁵⁰

Die „es giebt Dinge“-Passage, die Federkleks zitiert, taucht in *Hamlet* am Ende des ersten Aufzuges auf (1. Aufzug, 5. Szene): Nachdem seine Freunde Horatio und Marcellus Zeugen der Erscheinung des Geistes von Hamlets Vater wurden, befiehlt er ihnen zu schwören, dass sie niemandem von diesem Geschehnis erzählen. In diesem Augenblick meldet sich auch der Geist von Ferne und ruft: „Schwört auf sein Schwert!“¹⁵¹ Auf einen Kommentar seines Freundes antwortet dann Hamlet: „Es gibt mehr Ding’ im Himmel und auf Erden, / Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.“¹⁵² Federkleks’ Worte „es giebt Dinge“ bilden zwar eine dünne Grundlage, um schon von einer Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* sprechen zu können, Philipppines Aussagen unmittelbar davor und danach, die von Einbildung und Erscheinung handeln, rücken den Kontext aber doch recht klar in Richtung *Hamlet*.

¹⁴⁹ Shakespeare, Tragödien, S. 317-318.

¹⁵⁰ HKA, Stücke 34, S. 22.

¹⁵¹ Shakespeare, Tragödien, S. 290.

¹⁵² Ebd.

Nun folgen sieben Anspielungen, die nur mit Vorbehalten den Belegen für Nestroys Shakespeare-Rezeption zugerechnet werden dürfen, aber doch Erwähnung finden sollen.

In Nestroys *Kampl* (1852) soll sich Ludwig, der Baron von Auenheim, gegen seinen Willen um eine Heirat mit Pauline, der Baronesse von Kellburg, bemühen, weil sich seine Mutter durch diese Verbindung mit der reichen Erbin selber großes Ansehen erhofft. Als er während eines Balls (3. Akt, 17. Szene) mit Pauline ins Gespräch kommt, bringt er seine Bedenken zum Ausdruck:

(10)

LUDWIG [...] So ward der Handel – ich kann's nicht anders nennen – abgemacht. Und meine Mutter ist gewiß eine sehr ehrenwerthe Dame, aber übergroße mütterliche Zärtlichkeit und des Geldes unheilvoller Einfluß – (*spricht immer leise weiter.*)¹⁵³

Dass uns hier eine Anspielung auf die Leichenrede des Marcus Antonius (3. Aufzug, 2. Szene) in Shakespeares Stück *Julius Cäsar* vorliegt, ist sehr wahrscheinlich: denn den ironischen Unterton („Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann“¹⁵⁴) hört man auch aus Ludwigs Aussage heraus, der seine Mutter zwar als „ehrenwerth“ bezeichnet, dann jedoch ein großes Aber anhängt – wenn auch mit weit weniger boshafter Absicht (als Marcus Antonius). Damit ist auch klar, dass Nestroy die Leichenrede nicht parodieren, sondern das ironische Motiv für eigene Zwecke nutzen möchte.

Nestroy erzeugt in der Posse *Genius, Schuster und Marqueur oder Die Pyramiden der Verzauberung* (1832) eine humorvolle Verbindung, da Lulu, ein königlicher Genius und Diener, im Wirtshaus auf den Schuster Pechberger und den Marqueur Kipfel trifft und deren Gespräch folgendermaßen endet (1. Akt, 21. Szene):

(11)

KIPFL. Alles eins! fahren wier nur g'schwind ab eh' noch der Wirth kommt, schencken wir ihm die Zech.

LULU. Pfui Teufel.

PECHBERGER. Ei was, er hat uns oft g'nug prellt, heut prellen wier ihn.

LULU. Thut was ihr wollt, gemeine Kreaturen, ich bin aus edlerem Stoff, ich zahl' mein Seidl Bier.¹⁵⁵

¹⁵³ HKA, Stücke 31, S. 113.

¹⁵⁴ Shakespeare, Tragödien, S. 229.

¹⁵⁵ HKA, Stücke 4, S. 133.

Es ist dies möglicherweise ebenfalls eine Anspielung auf die Leichenrede des Marcus Antonius in Shakespeares *Julius Cäsar* (3. Aufzug, 2. Szene), denn an einer Stelle ruft er aus: „Wenn Arme zu ihm schrien, so weinte Cäsar: / Die Herrschsucht sollt' aus härterm Stoff bestehn. / Doch Brutus sagt, daß er voll Herrschsucht war, / Und Brutus ist ein ehrenwerter Mann.“¹⁵⁶ Lulus Ausdrucksweise im Schlusssatz, etwa die Anrede „gemeine Kreaturen“, passt nicht zu der Kipfls und Pechbergers und wirkt komisch, was meiner Meinung nach die Behauptung unterstützt, dass „aus edlerem Stoff“ eine von Nestroy eingebaute Anspielung auf Shakespeares *Julius Caesar* ist.

Auffallend ist in Nestroys ebenfalls früher Posse *Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack* (1835), wie schon bei der vorigen Anspielung, Beleg (11), angedeutet, die auffällig konstruierte Redensart, die die Aussage begleitet: in diesem Fall handelt es sich um den Vagabunden Eulenspiegel, der sich beim Aufeinandertreffen mit Cordula, einer Witwe, als Marquis ausgibt (1. Akt, 16. Szene), um zu prüfen, ob sie sich mit pathetischen Redensarten gewinnen lässt:

(12)

CORDULA. Will er wirklich Arbeit nehmen bey uns?

EULENSPIEGEL. Ich wünsche es, oder – (*sich verlegen stellend*) sollte ich mich verrathen haben.

CORDULA. Verrathen!?

EULENSPIEGEL. Du hättest mich erkannt liebenswürdigste deines Geschlechts?

CORDULA (*äußerst verlegen*). Gerechter Himmel,! Was will Er von mir?

EULENSPIEGEL. Leben oder Tod aus deinem Munde. – Hinweg mit jeder Verstellung. Dieses Kleid war ein Vorwand in's Haus zu kommen; ich bin – Marquis –¹⁵⁷

In einer gänzlichen anderen Situation treffen wir die Protagonisten in Shakespeares Drama *König Richard III.* an, auf das sich Eulenspiegels Antwort „Leben oder Tod aus deinem Munde“ möglicherweise bezieht: in einem dramatischen Dialog (1. Aufzug, 2. Szene) zwischen Anna, der Witwe Eduards V., mit dem Herzog von Gloster, dem späteren Richard III., gesteht letzterer ihr seine Liebe. Doch Anna macht ihn für den Mord an Prinz Eduard und König Heinrich VI. verantwortlich und traut ihm nicht. Um seine Liebe zu beweisen, entblößt er seine Brust und spricht: „Nimm auf den Degen oder nimm mich auf!“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Shakespeare, Tragödien, S. 229.

¹⁵⁷ HKA, Stücke 9/I, S. 23.

¹⁵⁸ Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Historien. Herausgegeben von Günther Klotz. Bd 3. Berlin: Aufbau 2000, S. 803.

Die folgende Anspielung lässt uns bei Shakespeares *Hamlet* verbleiben: sie bezieht sich wie Beleg (9) auf Hamlets Kommentar gegenüber seinem Freund Horatio (1. Aufzug, 5. Szene) „Es gibt mehr Ding’ im Himmel und auf Erden, / Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.“¹⁵⁹ Nestroy spielt in *Die Papiere des Teufels oder Der Zufall* (1842) vermutlich auf diesen Ausspruch Hamlets an, wenn im Vorspiel Federl, der Schreiber des Privatagenten Zwicker, zu Eva, einer Köchin ebenfalls in den Diensten Zwickers, spricht:

(13)

FEDERL. Hungrig bin ich, aber Sie haben meinem Hunger doch zu viel Ehre angethan, haben ihn zu hoch geachtet, ihm eine zu schmeichelhafte Größe zugeschrieben, drum muß ich Ihnen zu verstehen geben, daß es Dinge gibt, die auch der hungrigste Schreiber nicht verkiefeln könnt’.¹⁶⁰

„Verkiefeln“ bedeutet so viel wie „verdauen“¹⁶¹. Nestroys Stück enthält noch offensichtlichere Parallelen, die wir später noch genauer sehen werden.

Zu guter Letzt sei noch eine Anspielung erwähnt, die der Posse *Ein gebildeter Hausknecht* (1858) entstammt, wobei unklar ist, ob sich Nestroy persönlich mit der Vorlage *Alle sind verheirathet!* von Friedrich Josef Korntheuer zu diesem Stück befasst hat: es stellt kein eigenständiges Werk Nestroys dar, sondern eine Nachbildung, bei der die Vorlage die Rechte behielt.¹⁶² Beide Texte, sowohl die ursprüngliche Vorlage¹⁶³ als auch Nestroys Bearbeitung, enthalten, wenngleich in etwas unterschiedlichen Kontexten, eine Anspielung auf die zweite Szene des dritten Aufzugs in Shakespeares *Hamlet*, in der auf Hamlets Wunsch ein Schauspiel gegeben wird, das den Mord des jetzigen Königs an Hamlets Vater nachstellt. Als der König die List erkennt und empört fort möchte, ruft Polonius, dessen Oberkämmerer, im Befehlston aus: „Licht! Licht! Licht!“¹⁶⁴ Bernhard in Nestroys *Ein gebildeter Hausknecht* hingegen erwischt seine Frau Auguste bei einem nächtlichen Gespräch mit einem Kaufmann, woraufhin es zu folgendem Wortwechsel (22. Szene) kommt:

(14)

BERNARD. Auf dein Zimmer und erwarte Deine Strafe!

¹⁵⁹ Shakespeare, Tragödien, S. 290.

¹⁶⁰ HKA, Stücke 18/II, S. 18.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 268.

¹⁶² Vgl. HKA, Nachträge II, S. 212.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 225.

¹⁶⁴ Shakespeare, Tragödien, S. 328.

AUGUSTE. Es ist so dunkel, ohne Licht finde ich nicht zurück!
 BERNARD. Aber her hast Du gefunden?
 AUGUSTE. Ich muß Licht haben, Licht! Licht!¹⁶⁵

5.1.3 Einzelne Dramenfiguren

Im dritten Teil unserer Untersuchung zu Nestroy als Arrangeur begegnen uns nun diejenigen Belege, die Zitate oder Anspielungen auf einzelne Dramenfiguren und deren Schicksale darstellen, nicht jedoch auf deren Aussagen (siehe voriges Kapitel 5.1.2).

An dieser Stelle treffen wir noch einmal auf die Hauptfigur aus Nestroys *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854), Damisch, und dessen Gespräch mit den Schauspielerinnen Lisi und Mali. Da er während des daran anschließenden kurzen Monologs nicht nur Shakespeare, sondern auch Hamlet und Ophelia aus der Tragödie *Hamlet* zitiert, sei der Monolog hier nochmals angeführt (2. Akt, 5. Szene):

(15)
 [DAMISCH.] Jetzt muß ich gleich in ‚Schiller's Wercke‘ nachschlagen, was sie [Lisi, C.S.] meint, was ich für Einer bin; nacher schlag' ich den Shaquespear auf; i glaub, da, wo der Hamlet gegen die Ophelia ausart't, da werd' ich a Paar Sottisen finden, die paßen auf die. Ah, Antwort bleib i keine schuldig!¹⁶⁶

Nestroy spielt damit auf einen Wortwechsel zwischen Hamlet und Ophelia an (3. Aufzug, 1. Szene), im Zuge dessen ersterer seiner Geliebten mit Grobheiten (= „Sottisen“) begegnet.¹⁶⁷

Dem angesprochenen Wortwechsel folgt in der nächsten Szene das bereits bei Beleg (14) erwähnte Schauspiel, das Hamlet geben lässt, um den nunmehrigen König Claudius seiner Mordtat zu überführen. Auf dieses Schauspiel spielt Nestroy in *Die Papiere des Teufels oder Der Zufall* (1842) in zwei längeren aufeinanderfolgenden Szenen (2. Akt, 5.-6. Szene) an, wenn Federl mit Rosa und einigen weiteren Schauspielern ein Ritterstück aufführt, das die Geheimnisse von Herrn Schrollmann und seiner Gattin Emilie deutlich anspricht – deren Reaktion verdeutlicht das:

¹⁶⁵ HKA, Nachträge II, S. 189.

¹⁶⁶ HKA, Stücke 33, S. 51.

¹⁶⁷ Vgl. Shakespeare, Tragödien, S. 316-318.

(16)

FEDERL *(als BÖSER GEIST zu OTHOMAR)*. Du weigerst dich? wohlan / Weißt Du was ich dir thuen kann? / Dem Weibe dein will ich verrathen / Von dir[,] du Schalk[,] geheime Thaten. / Wie Tausend Goldstück Du[,] Freund es ist viel / Verloren hast in schnödem Würfelspiel, / Die du, daß du dem Schuldthurm nicht verfallst / Aus ihrem Schatze zizerlweis bezahlst –

SCHROLLMANN *(unruhig werdend)*. Das is dumm –

FEDERL *(wie oben)*. Wie einer Maide die du thättest lieben / Ein jährlich Süm্মchen kecklich Du verschrieben.

SCHROLLMANN *(verlegen und ärgerlich auffahrend zu FEDERL)*. Hören Sie jetzt werd ich bald –

[...]

FEDERL *(als BÖSER GEIST zur BURGFRÄU)*. Nun? er [OTHOMAR, C.S.] ersetzt der Wittib ihren Schaden / Folgst Du nicht auch dem Beispiel Deines Gaden?

ROSA *(als BURGFRÄU)*. Nein Höllenspuck / Ich gebe nichts zuruck.

[...]

FEDERL *(wie oben)*. Nun so erfahre Othomar was Du verschwiegen / Daß Du ein Knäblein lässest auferziehen / So Du in erster Eh' gebarst.

[...]

EINZELNE GÄSTE. Was is denn g'scheh'n[?] *(Drängen sich zur unwohlgewordenen WIRTHINN)*.

FEDERL *(außer der Rolle)*. Hab ich euch auf ächt Hamletisch nider'brackt.¹⁶⁸

„nider'brackt“ bedeutet so viel wie „erwischt“. ¹⁶⁹ In Shakespeares *Hamlet* (3. Aufzug, 2. Szene) erfolgt die Überführung der Übeltäter König Claudius und Königin Gertrude etwas anders: hier werden die Vergehen von den Schauspielern nicht explizit wie bei Nestroy angesprochen, doch schaltet sich Hamlet mit Kommentaren zu den nachgestellten Szenen ein. Besonders direkt sind seine Worte, als im Schauspiel dem schlafenden König das Gift in die Ohren gegossen wird, denn in Anwesenheit des Königspaares, Polonius' und Ophelias erklärt Hamlet: „Er vergiftet ihn im Garten um sein Reich. Sein Name ist Gonzago: die Geschichte ist vorhanden, und in auserlesenem Italienisch geschrieben. Ihr werdet gleich sehn, wie der Mörder die Liebe Gonzagos Gemahlin gewinnt.“¹⁷⁰ Wenngleich die Motive und Handlungselemente in Nestroys *Die Papiere des Teufels oder Der Zufall* der französischen

¹⁶⁸ HKA, Stücke 18/II, S. 62-64.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 202.

¹⁷⁰ Shakespeare, Tragödien, S. 328.

Vaudeville-Vorlage größtenteils gleichen,¹⁷¹ ergänzte er sein Stück mit eigenen Einfällen – diese Darbietung des Ritterstücks im Gasthaus zählt unter anderem dazu.

Noch ein weiteres Mal treffen wir anhand folgender Anspielung auf Nestroys Spiel mit unterschiedlichen Sprachregistern, diesmal in *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840). Erneut haben wir es mit einer auffallend aufwendigen vornehmen Redensart zu tun, und zwar anhand der Figur Cordelias, der Schwester eines Oberforstmeisters. Diese denkt, ihren Geliebten Hermann vor sich zu haben, stattdessen spricht aber dessen Zwillingsbruder Kilian mit ihr, der noch nichts von Cordelias Irrtum weiß und sich über ihre harten Worte wundert (3. Akt, 5. Szene):

(17)

CORDELIA (unterbricht ihn). Treuloser, du verdienst es nicht, aber wisse, du hast mir die Welt gemordet. Denn meine Welt war meine Liebe –

KILIAN. Ich bitt Ihnen –

CORDELIA. Ich bedarf nicht deines Trostes, mit einen Kranze auf der Bahre wird man Cordelia von Löwenschlucht zur Grube tragen.¹⁷²

Da der Leser in Shakespeares *König Lear* nach dem tragischen Tod Cordelias nichts über die näheren Umstände ihrer Beerdigung erfährt,¹⁷³ bezieht sich die Anspielung „Kranze auf der Bahre“ – wie die Historisch-kritische Ausgabe konstatiert – wohl eher auf Ophelia aus *Hamlet*: dort spricht ein Priester im Trauerzug zu Ophelias Bruder (5. Aufzug, 1. Szene): „Hier gönnt man ihr doch ihren Mädchenkranz / Und das Bestreun mit jungfräulichen Blumen, / Geläut’ und Grabstätt’.“¹⁷⁴

In Nestroys *Der Talisman* (1840) treffen wir ebenfalls auf Shakespeares *Hamlet*. Allerdings weist uns Nestroy hier nicht wie bei den vorigen Belegen auf eine Szene aus der Tragödie hin, sondern lässt die Hauptfigur die Rolle des Hamlet zitieren (3. Akt, 16. Szene):

(18)

[TITUS, C.S.] ‚Ich geh’ zum Theat’r!‘ hat mir einer g’sagt; / als was woll’n S’ denn ’s erstemal spielen? hab’ ich g’fragt; / ‚ich spiel’ gleich den Hamlet, denn ich bin ein

¹⁷¹ Vgl. HKA, Stücke 18/II, S. 116-117.

¹⁷² HKA, Stücke 16/I, S. 58.

¹⁷³ Vgl. Shakespeare, Tragödien, S. 602-604.

¹⁷⁴ Ebd., S. 372.

Genie, / geb' dann den Don Carlos als zweites Debut! / So wie ich habn sie kein in
der Burg, gar ka Spur! / No da hab' i schon gnu[r], no da hab' i schon g'nu[r].¹⁷⁵

Diese Verse bilden die sechste Strophe in einem Couplet, vorgetragen von der Hauptfigur Titus Feuerfuchs, einem Barbiergesellen. Vor dem Beginn des Liedes macht er noch folgende Feststellung: „Das Leben hat eine Sammlung von Erscheinungen, die wahrscheinlich von sehr hohen Werth sind, weil sie den Ungenügsamsten zu der genügsamen Aeüßerung hinreißen ‚Da hab' i schon gnur.‘“¹⁷⁶ In diesem Kontext ist auch der Inhalt der sechsten Strophe zu verstehen.

Noch eine weitere Figur aus Shakespeares Dramen wird als Rolle bei Nestroy zitiert: Shylock aus der Komödie *Der Kaufmann von Venedig*. Den Kontext für das Zitat in *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) bildet ein Gespräch zwischen dem Apothekersohn Conrad und dem Theaterdirektor Schofel sowie einigen Dabeistehenden (1. Akt, 7. Szene):

(19)

CONRAD. Und die andere Kunstgröße?

SCHOFEL. Bin ich selbst.

CONRAD. Ihrem Äußer'n nach, zweifle ich nicht im Geringsten, daß sie im Komischen ganz köstlich sind.

SCHOFEL. (mit Künstlerstolz). Komisch? No, da kummeten S' mir z'recht – ich spiele ‚König Philippe‘, ‚Belisare‘, ‚Scheylöcke‘, ‚alte Mööre‘ –¹⁷⁷

Schofel ist kurz zuvor im Haus des Apothekers Sebastian Stössl, Conrads Vater, aufgetaucht und nennt im Gespräch die Rolle des Shylock, um zu verdeutlichen, dass er sich zu Recht als talentierter Schauspieler sieht. Neben dieser Figur erwähnt er Philipp II. aus Friedrich Schillers *Don Karlos*, Maximilian Moor aus Schillers *Die Räuber* sowie Belisar aus Eduard von Schenks *Belisar*.

Die Rollen des Shylock und der Porzia – letztere stammt ebenfalls aus Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* – zitiert im selben Stück *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) noch der komisch sprechende englische Rentier James Insbull,

¹⁷⁵ HKA, Stücke 17/I, S. 78.

¹⁷⁶ Ebd., S. 76.

¹⁷⁷ HKA, Stücke 33, S. 19.

wenn er Rosaura – eigentlich ist es Conrad, als Rosaura verkleidet – einen Auftritt im Theater verspricht (2. Aufzug, 13. Szene):

(20)

INSLBULL. Im großen Stadttheater sollen gastieren als Sheylok heute ein Künstler, was habe ich getroffen in London. Der Actrice, was spielen der Porcia, sie sind erkrankten – großer Confusion – ich – ich habe vorgeschlagen Sie; Sie brauchen nicht Probe, ich garantiere der Erfolge, und statt zu seyn bei einer Truppe von Wanderung, werden Sie seyn von heute in einer Sphäre der Würdigkeit von Ihrer Talent –.¹⁷⁸

Die nächsten fünf Belege verdeutlichen, dass sich Nestroy die Schicksale von Shakespeareschen Dramenfiguren für eigene Zwecke gekonnt zunutze machte, ohne dabei zu parodieren. Zunächst zu einer Figur, die Nestroy gerne in seine Stücke einbaute: Othello. Das Schicksal dieses Feldherrn schildert Shakespeare in der gleichnamigen Tragödie *Othello, Der Mohr von Venedig*: Othello, ein Mohr und General des venezianischen Heeres, liebt Desdemona, die Tochter eines Senators. Doch Jago, einem böswilligen Fähnrich in Othellos Diensten, gelingt es, dessen Eifersucht zu wecken, indem er ihn glauben macht, Desdemona betrüge ihn mit jemand anderem (3. Aufzug, 3. Szene).¹⁷⁹ Othellos Eifersucht führt soweit, dass er Desdemona umbringt und, nachdem er seinen Irrtum erkennt, auch sich selbst. Othello taucht in Nestroys Stücken immer wieder auf – hier in *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835): Damian schärft seiner geliebten Salerl, nachdem er sie mit Monsieur Bonbon daherkommen sah, Folgendes ein (1. Akt, 5. Szene):

(21)

DAMIAN. Ich sag' dir's reizt' nicht. Ich bin ein guter Kerl, aber in der Eifersucht kann ich dem Othello ein Douplée vorgeb'n.¹⁸⁰

In *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (1845) wird ebenfalls auf die Eifersucht Othellos angespielt: Peter warnt Madame Cichori, Madame Baumöhl und Madame Schwefel, die alle drei glaubten, zu einem Rendezvous eingeladen zu sein, vor den herannahenden Ehemännern. Daraufhin verstecken sich die drei Frauen und auch Peter sucht für sich und Fräulein Louise, die durch einen Zufall ebenfalls anwesend ist, ein Versteck. Dabei kommentiert er:

¹⁷⁸ Ebd., S. 56.

¹⁷⁹ Vgl. Shakespeare, Tragödien, S. 440-445.

¹⁸⁰ HKA, Stücke 9/II, S. 18.

(22)

PETER [...] Das Othello-Kleeblatt wird ein grimmiges Spectakel machen.¹⁸¹

Die eifersüchtigen Ehemänner – da sie zu dritt sind, spricht er von einem Othello-Kleeblatt – würden nämlich Peter zufolge ihre Frauen ordentlich rügen, wenn sie sie hier antreffen. Die Bemerkung „Othello-Kleeblatt“ ist allem Anschein nach ein Einfall Nestroys gewesen, denn Nestroy hält sich in *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* zwar eng an die französische Vorlage, Othello beziehungsweise ein Othello-Kleeblatt wird im Original aber nicht genannt.¹⁸²

Erneut zitiert Nestroy Othello im Vorspiel *Die dramatischen Zimmerherrn* zum von ihm zusammengestellten Stück *Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte* (1843), und zwar im Zuge eines Streits zwischen den zwei Schauspielern Lorbeerstamm und Puff. Susanne kann rechtzeitig dazwischentreten (1. Akt, 2. Szene):

(23)

SUSANNE (zur Seitenthür links eintretend). Um's Himmelswillen! was gibt's denn da!

PUFF. Streit wie gewöhnlich.

LORBEERSTAMM. Madam Sie kommen noch zurecht ein Unglück zu verhüten.

SUSANNE. O beruhigen Sie sich lieber Mußi Lorbeerstamm.

PUFF. Das Tintenfaß wär' ihm bei ein Haar ins G'sicht g'flogen, dann hätt' er gleich können den Othello spielen, das is ja kein Unglück für ein Helden.¹⁸³

Puff meint frech, Lorbeerstamm hätte, durch das Tintenfass geschwärzt, gleich die Rolle des Mohren Othello geben können und spielt auf dessen Anstellung als Heldenschauspieler an.

Nestroy zitiert an einer Stelle in „*Sie sollen ihn nicht haben!*“ oder *Der holländische Bauer* (1850) auch das Schicksal des Liebespaares Romeo und Julia, das besondere Bekanntheit durch Shakespeares gleichnamige Tragödie *Romeo und Julia* erlangte. Da die beiden Familien, denen Romeo und Julia entstammen, verfeindet sind, können die beiden nur heimlich zusammenkommen. Als Julia mit einem Grafen verheiratet werden soll, versucht sie mithilfe eines Trunkes, der sie für eine gewisse Zeit in einen todesähnlichen Schlaf versetzt,

¹⁸¹ HKA, Stücke 22, S. 137.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 529-530.

¹⁸³ HKA, Stücke 19, S. 91.

der Hochzeit zu entkommen (4. Akt, 3. Szene).¹⁸⁴ Romeo erfährt jedoch nicht von Julias Plan, nimmt, als er sie leblos antrifft, an, sie sei gestorben, und nimmt sich aus Kummer das Leben. Als Julia erwacht und vor ihr den toten Romeo sieht, ersticht sie sich. Nun zu Nestroys Anspielung: weder in der französischen Vorlage¹⁸⁵ noch in der erhaltenen Vorlagenübersetzung¹⁸⁶ noch in der Dreiakter-Version von *Der holländische Bauer* wird der „Romeo und Juli Schlaf“ erwähnt. In der Version in zwei Aufzügen hingegen, die letztlich auch aufgeführt wurde,¹⁸⁷ spielt Nestroy auf Julias Schlaf an. Wie immer ändert Nestroy den Kontext jedoch stark: in seinem Stück schläft nicht Julia, sondern schlafen Krapfl und Herkules. Vincenz, ein Gehilfe Krapfls, hat die beiden betäubt, weil er in Herkules' Gewand eingenähtes Geld zu finden hofft. Zuvor meint er:

(24)

[VINCENZ]. Jetzt List und Kekheit reicht euch die Hand zum schönen Bunde.
Dazu riechen lassen sagt mir mein Apothekischer Freund und es entsteht ein
todtenähnlicher Romeo und Juli Schlaf –¹⁸⁸

Auf eine weitere Dramenfigur Shakespeares spielt Nestroy in *Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib* (1832) an: diese Anspielung ist der zweite Beleg – für den ersten siehe Beleg (8) –, der im Wortwechsel zwischen Adelheid und ihren Gegnern bei ihrer Einkerkierung (1. Akt, 10. Szene) zu finden ist:

(25)

ADELHEID. Wohin ihr mordionischen Bösewichter führt ihr mich, und mein Kind?
SPUTZIFURINO. Ihr seyd schon an Ort und Stelle, widerspänstige Frau.¹⁸⁹

Adelheid macht den mordionischen, das heißt „ungeheuren“¹⁹⁰ Übeltätern im Gefolge Sputzifurinos Vorwürfe, worauf letzterer sie als Widerspenstige bezeichnet – gleich wie der Titel beziehungsweise das Personenverzeichnis von Shakespeares Komödie *Der Widerspenstigen Zähmung* Katharina als Widerspenstige charakterisieren.¹⁹¹ Es ist davon

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 157-158.

¹⁸⁵ Vgl. HKA, Stücke 28/I, S. 533-535.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 299-302.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. VII.

¹⁸⁸ HKA, ebd., S. 151.

¹⁸⁹ HKA, Stücke 2, S. 21.

¹⁹⁰ HKA, Stücke 28/I, S. 266.

¹⁹¹ Vgl. Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Komödien. Herausgegeben von Günther Klotz. Bd 1. Berlin: Aufbau 2000, S. 74.

auszugehen, dass die Anspielung auf einen Einfall Nestroys zurückgeht und nicht aus der Vorlage, einem französischen Ballett,¹⁹² stammt.

Die folgenden Anspielungen bezeugen, dass Nestroy Shakespeare auch indirekt rezipierte, nämlich dann, wenn er Shakespeare-Passagen aus Vorlagen für sein eigenes Stück übernahm. Das folgende Zitat ist ein gutes Beispiel dafür: Nestroy greift für seine Posse *Frühere Verhältnisse* (1862) auf Emil Pohls *Ein melancholischer Hausknecht oder Alte Bekanntschaften* zurück: in Szene 6 der Vorlage trifft Gottlieb, nunmehr Hausknecht, nach längerer Zeit wieder auf seine erste Liebhaberin, Miene: er denkt, Miene sei die Frau des Holzhändlers Täschner geworden und damit seine Vorgesetzte, dabei ist sie Köchin in dessen Diensten. Miene nützt diesen Irrtum aus, um Gottlieb wieder loszuwerden, und betont ihm gegenüber, er könne nicht in diesem Haus bleiben. Auf seine Entgegnung antwortet sie: „Mein Gemahl könnte unsre frühere Liebe erfahren. Er ist eifersüchtig wie Othello.“¹⁹³ Nestroy hält sich eng an die Vorlage, wie in Szene 8 ersichtlich wird – aus Gottlieb und Miene werden bei ihm Muffl und Peppi –, doch weicht er gerade hinsichtlich des Kontextes, in dem die Othello-Erwähnung fällt, von der Vorlage ab (8. Szene):

(26)

MUFFL (tragisch). Also so müssen wir uns wiederfinden [...]! ich dem niedrigen Dunkel der häuslichen Knechtschaft verfallen, du die stolze Gattin eines von dir im Staub kriechenden Holzhandlers – [...].

PEPPI (für sich). Er halt't mich für die gnädige Frau, das laßt sich benutzen.
(Laut.) Mein Herr Hausknecht Muffl, Sie werden einsehen, daß in diesem Hause Ihres Bleibens nicht seyn kann.

MUFFL. So? Wenn dieses aber gerade das ist, was ich nicht einsehen kann? Der Herr Gemahl hat festen Vertrag mit mir geschlossen.

[...]

PEPPI. Bedenken Sie, es is ja für Sie eine Lebensfrage – der Großvater meines Gemahls und der Othello haben zueinander ‚Du‘ gesagt.

MUFFL. Plausch' nicht Peppi!¹⁹⁴

Während in der Vorlage Othello von Miene als verdeutlichendes Beispiel für die große Eifersucht, die Gottlieb bei ihrem vermeintlichen Mann auslösen könnte, zitiert wird, verwendet ihn Nestroys Figur Peppi, um vorzugeben, dass der Großvater ihres Gemahls ein

¹⁹² Vgl. HKA, Stücke 10, S. 150.

¹⁹³ HKA, Stücke 38, S. 100.

¹⁹⁴ Ebd., S. 22.

bedeutender Mann war, der mit General Othello per du sein konnte, und dass daher ihre Liebschaft mit einem einfachen Hausknecht nicht ans Licht kommen dürfe.

Die folgende Anspielung auf Othello ist allem Anschein nach die einzige, bei der bereits in der französischen Vorlage ein Zitat einer Shakespeareschen Figur vorliegt, das Nestroy übernimmt. In *Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy, einem französischen Vaudeville-Stück,¹⁹⁵ ruft Bonaventure nach dem Raub seiner Perücke empört aus (2. Akt, 6. Szene): „c'est le coiffeur, c'est le duc de Pommadière... c'est cet Othello“¹⁹⁶ [„Das ist der Friseur, das ist le duc de Pommadière... das ist dieser Othello“]. Nestroy bildet die Auseinandersetzung in seiner Posse *Der Talisman* (1840) der französischen Vorlage nach – allerdings sind bei ihm die Protagonisten der Badergeselle Titus Feuerfuchs und der Friseur Monsieur Marquis: Titus rettet den Friseur zu Beginn des Stückes vor seinem durchgehenden Pferd, woraufhin Monsieur Marquis ihm aus Dank eine schwarze Perücke schenkt. Der eigentlich rothaarige Titus, der von nun an die schwarze Perücke trägt, bekommt wegen dieser eine gute Anstellung am nahegelegenen Schloss und außerdem die Aufmerksamkeit Constantias, die als Kammerfrau im Schloss lebt und in einer Beziehung mit Monsieur Marquis ist. Aus Eifersucht nimmt der Friseur nun Titus im Schlaf die Perücke wieder weg. Letzterer entdeckt beim Erwachen den Raub (2. Akt, 14. Szene):

(27)

TITUS [...] Himmel und Erden, d' Perücken is weg –! Sie wird mir im Schlaf hinuntergefallen – (*Läuft zum Lehnstuhl und sucht.*) Nein, weg, verloren geraubt. Wer hat diese Bosheit –? Da ist Eifersucht im Spiel, Otellischer Friseur!, [...] das hast du gethan!¹⁹⁷

Titus nennt den Friseur „othellisch“, um auf dessen Eifersucht anzudeuten, das Verhalten Monsieur Marquis' hat aber sonst nichts mit Othellos Schicksal in Shakespeares Tragödie zu tun. Auf die Parallele zur französischen Quelle wies bereits Manfred Draudt in einem Aufsatz 1980 hin.¹⁹⁸

Herr Ledig erkundigt sich in der Posse *Unverhofft* (1845) bei seiner Haushälterin Frau Schnipps, ob das kleine Kind, das auf rätselhafte Weise in seinem Haus aufgetaucht war,

¹⁹⁵ Vgl. HKA, Stücke 17/I, S. 95.

¹⁹⁶ Ebd., S. 392.

¹⁹⁷ Ebd., S. 47.

¹⁹⁸ Vgl. Draudt, Shakespeare und Nestroy, S. 18 [Fußnote 10].

nicht irgendetwas bei sich trug, das Aufschluss über die Abstammung geben könnte (1. Akt, 9. Szene):

(28)

LEDIG. [...] Hat es keine Präciosen bei sich gehabt? ein goldenes Kettlein mit einem Kapsul oder – ? in die Roman haben die weggelegten Kinder immer etwas um den Hals, was den Urheber verrath.

FRAU SCHNIPPS. Es hat gar nix g'habt.

LEDIG. Als kein romantisches Kind. Hat es kein Muttermal?

FRAU SCHNIPPS. Nein.

LEDIG. Also auch kein dramatisches Kind.¹⁹⁹

Wo können wir in diesem Fall die entsprechende Parallele in Shakespeares Werk finden? Yates verweist auf Shakespeares Drama *Cymbelin* (5. Aufzug, 5. Szene), in dem eine Figur auf dem Hals ein Muttermal trägt.²⁰⁰ Nestroy nennt die Figur im Unterschied zu den vorigen Belegen jedoch nicht beim Namen und die Historisch-kritische Ausgabe verweist vor dem Hintergrund der Bemerkung, ein Kind ohne Muttermal sei kein dramatisches Kind, weiters darauf, dass Muttermale in Komödien oft der Aufdeckung von Verwandtschaften dienen würden.²⁰¹ Die vorliegende Szene Nestroys ist der aus der französischen Vorlage (vgl. 1. Akt, 8. Szene) sehr ähnlich.²⁰²

Da auch das bewusste Weglassen von Passagen der Vorlage im eigenen Stück Rezeption bedeutet – man könnte in diesem Fall von negativer Rezeption sprechen –, werden an dieser Stelle vier Fälle erwähnt, in denen Nestroy bestimmte Anspielungen auf Shakespearesche Stücke für das eigene Drama nicht übernahm.

Nestroys *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835) ist eine Parodie auf Karl von Holteis Drama *Lorbeerbaum und Bettelstab oder Drei Winter eines deutschen Dichters*. Holtei, ein Shakespeare-Bewunderer und -Rezitator,²⁰³ lässt zu Beginn seines Schauspiels durch den adeligen Chevalier Fedor einem Theaterintendanten den Grund dafür erklären, weshalb er das Stück Heinrichs, eines Schriftstellers, nicht für dramatisch hält: „CHEVALIER. [...] Was einmal dramatisch war, bleibt es, so lange Menschen – Menschen sind, unangefochten von dem Wechsel der Zeitformen. [...] Ein Shakespearesches Lustspiel ist die Quintessenz aller

¹⁹⁹ HKA, Stücke 23/I, S. 26.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 249.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Vgl. ebd., S. 88.

²⁰³ Vgl. HKA, Stücke 8/II, S. 403.

dramatischen Begriffe“.²⁰⁴ Nestroy streicht diese Dialogpartie, es kommt zu keiner literarischen Unterredung über die Begriffe „dramatisch“ und „theatralisch“ zwischen Chrisostomus Überall und dem Theater-Director, den Pendants zu Chevalier Fedor und dem Theaterintendanten. Das, was die Leser über Überalls Meinung zum Stück Leichts, eines Dichters, erfahren, ist zusammengefasst in seiner Bemerkung: „ÜBERALL [...] Die beständigen Dummheiten mit die Stuck mit die faden.“²⁰⁵ Der erste Akt endet bei Holtei mit folgender Reaktion Heinrichs auf ein Geschenk der Bewundererin Agnes, einen Lorbeerbaum: „HEINRICH [...] Shakespeare! – Ariost! – Cervantes! – Göthe! – Wachse, grüne, gedeihe! Deinen Kranz verdien ich nicht, aber laß mich in deinem Schatten schlummern.“²⁰⁶ Nestroy parodiert die Szene, denn der Dichter Leicht erhält von Agnes – hier entspricht der Name dem der Vorlagenfigur – einen Stab mit einem Narrenkopf. Leicht meint dazu: „LEICHT. [...] Das ist der Jokus-Stab; sie zeigt dadurch an, daß sie mich für fähig hält, als Dichter diesen Zauberstab zu schwingen“, ²⁰⁷ woraufhin Überall ihm antwortet: „ÜBERALL. Sie hätt’ Ihnen aber doch lieber einen Lorbeerbaum schicken sollen.“²⁰⁸ Zuletzt merkt die Historisch-kritische Ausgabe an, Holtei verweise im Nachspiel zu seinem Stück mit William, dem Sohn von Agnes, wohl auf sein großes Vorbild Shakespeare. Bei Nestroy heißt Agnes’ Sohn Johann...

Zum Schluss folgt noch ein interessanter Hinweis zum Vorgehen Nestroys bei der Verfassung der Posse *Umsonst* (1857): der Schauspieler Pitzl muss einem Schreiben entnehmen, dass ihm die Entlassung droht, wenn er seine nächste Rolle nicht gut gibt: dabei handelt es sich um Shakespeares Richard III.²⁰⁹ – vorübergehend, denn in der Endfassung ist vom bösen Grafensohn Franz Moor aus Schillers *Die Räuber* die Rede.²¹⁰ Über die näheren Umstände dieser erstaunlichen Umänderung erfahren wir nichts Genaueres, die Historisch-kritische Ausgabe verweist an einer anderen Stelle darauf, dass Schillers Stück *Die Räuber* in den 1850er-Jahren im Burgtheater sehr häufig aufgeführt wurde.²¹¹

²⁰⁴ Ebd., S. 153.

²⁰⁵ Ebd., S. 23.

²⁰⁶ Ebd., S. 171.

²⁰⁷ Ebd., S. 38.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. HKA, Stücke 35, S. 164-165.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 19.

²¹¹ Vgl. HKA, Stücke 38, S. 143.

5.2 „Ein Königreich als Trinkgeld“: Nestroy als Parodist

5.2.1 Die Namen Shakespeare und Hamlet

Bereits im Vorspiel *Der Zettelträger Papp* (1827), das zu Nestroys ersten Stücken überhaupt zählt, tritt sein gekonntes Parodieren des damaligen Theaterbetriebs zu Tage, das sich auch in späteren Texten wiederfinden wird. Nestroy greift hierfür auf den ersten Teil von Hermann Herzenskrons Posse *Heirat durch die Pferdekomoödie* zurück.²¹² Außerdem darf nicht vergessen werden, dass eine Bearbeitung von Herzenskrons Stück durch Ferdinand Raimund großen Erfolg errungen hatte.²¹³ Die meisten Einfälle des Drei-Szenen-Vorspiels entstammen Nestroy selbst, wobei es gerade die Passage der *Hamlet*-Travestie ist – Parodie als Gattung trifft in diesem konkreten Fall nicht zu –,²¹⁴ die Nestroy gerafft, aber ziemlich wörtlich übernimmt. Sie referiert auf die erste Szene des dritten Aufzugs.²¹⁵ Hier wird der Dialog (2. Szene) stark verkürzt mit den wichtigsten Aussagen Papps wiedergegeben:

(29)

PAPP. Was mir aber leid ist, den Schickmirsbier oder Schekespir wie er geheißen hat, den hab ich nicht kennen gelernt.

[...]

HAUSHOFMEISTER. Also von Schakespeare weiß Er nichts?

PAPP. Den ‚Hemmerlet‘, den kenn ich von ihm sonst nix. Den Monolog aus den ‚Hemmerlet‘, den will ich Ihnen geschwind declamiren.

[...]

PAPP [...]. Also sehen Sie! Es ist gerade der Augenblick, wo ein Gläubiger von Hemmerlet sein Geld fordert. Der Gläubiger wird grob und sagt: ‚Ich will mein Geld haben, es gehört mein!‘ Da wird der Hemmerlet ernsthaft und sagt: ‚Wem gehört’s? Mein oder Sein?‘ ‚Mein‘, sagt der Gläubiger, was sagt der [Hemmerlet] also: ‚Sein oder nicht sein, das ist die Frage.‘²¹⁶

Als der Zettelträger kurze Zeit später die Briefftasche des Haushofmeisters einsteckt, die jener im Zuge der Deklamation auf den Tisch zu legen hatte, wird er misstrauisch:

HAUSHOFMEISTER. Ja steht das im ‚Hamlet‘ so drin?

PAPP. In meiner Auflage ist’s drin?

²¹² Vgl. Diehl, Siegfried: Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum ‚Konfusen Zauberer‘ und zum ‚Zauberer Sulphur‘. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich: Gehlen 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 9), S. 34. Vgl. auch HKA, Stücke 1, S. 401.

²¹³ Vgl. Diehl, Zauberei und Satire, S. 34.

²¹⁴ Vgl. HKA, Stücke 1, S. 401.

²¹⁵ Vgl. Shakespeare, Tragödien, S. 316.

²¹⁶ HKA, Stücke 1, S. 100-102.

HAUSHOFMEISTER. Nein, nein, mein Freund, da weiß ich nichts davon.

PAPP. Verzeihen Sie, das ist die wichtigste Scene, da laß ich nichts streichen.
[...]

HAUSHOFMEISTER. So, nun von dem bekomme ich meine Briefftasche auch nicht wieder. Leben Sie wohl mein Freund, und halte Er sich ein andermal besser an die Original Auflagen.²¹⁷

Shakespeare wird explizit vom Haushofmeister zitiert, allerdings geht dem – wie bei Raimund – eine parodistische Entstellung des Namens durch den Zettelträger Papp voraus. Nicht so klar scheint dies bei den Erwähnungen von Shakespeares Tragödie *Hamlet* zu sein: Der Haushofmeister spricht von „Hamlet“, Papp jedoch nennt ihn „Hemmerlet“. Wird hier ebenfalls eine parodistische Absicht erkenntlich? Die Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe verweist auf die schwankende Schreibweise der Figur, die hier vereinheitlicht wiedergegeben wird.²¹⁸ Es könnte also sein, dass es sich bei „Hemmerlet“ bloß um eine Alternativschreibweise von „Hamlet“ handelt. Andererseits passieren Papp im Laufe des Gesprächs mit dem Haushofmeister mehrere Male absichtliche oder unabsichtliche Namensentstellungen,²¹⁹ nicht nur bei „Shakespeare“.

5.2.2 Die Aussagen einzelner Dramenfiguren

Wir kommen nun zu den Aussagen einzelner Dramenfiguren aus Shakespeares Stücken, die Nestroy im Gegensatz zu den in Kapitel 5.1.2 besprochenen mehr parodiert als arrangiert. Viele von ihnen tauchen als parodistische Variationen mehrmals in seinem Werk auf.

Zuerst zum Ausspruch Nummer eins: viermal verarbeitet Nestroy einen bekannten Ausruf König Richards III. aus Shakespeares gleichnamigem Drama. Nachdem er viele Familienmitglieder und Vertraute töten ließ, begegnet uns der König hier kurz vor seinem Tod in einer kurzen, spannungsvollen Schlachtszene (5. Aufzug, 4. Szene). Kämpfend ohne Pferd ruft er angesichts seiner Not gleich zweimal aus: „Ein Pferd! ein Pferd! Mein Königreich für 'n Pferd!“²²⁰ Er würde alles geben, um wieder zu Pferde gegen seinen Untergang kämpfen zu können.

Auf diesen Ausruf stoßen wir – freilich in einem gänzlich anderen Kontext – zuerst in Nestroys *Nur Ruhe!* (1843): Auf der Suche nach Anton Schafgeist stört Herr von Hornissl die hereinbrechende Finsternis. Ehe zwei Knechte ein kleines Feuerwerk entzünden, das die Laube, in der Schafgeist eingenickt ist, umgibt, klagt Herr von Hornissl (2. Akt, 17. Szene):

²¹⁷ Ebd., S. 103.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 411.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. +100.

²²⁰ Shakespeare, *Historien*, S. 903 und 904.

(30)

Wier müssen ihn finden, wenn nur die Finsternis – ein Königreich für eine Fackel –!²²¹

Nestroy erzeugt durch die Anspielung in einer eher belanglosen Szene ein „komisches Pathos“²²² und ersetzt das Wort „Pferd“ aus König Richards Ausruf durch „Fackel“: so parodiert er die Figur aus Shakespeares Drama.

Ein Jahr später erscheint Nestroys *Der Zerrissene* (1844) – eine parodistische Variation des Ausrufs von König Richard III. taucht wieder auf. Diesmal handelt es sich um Gluthammer, einen Schlosser, der soeben entdeckt hat, dass seine geliebte Mathilde, die er seit zwei Jahren verloren glaubte, im Haus des Herrn von Lips ist. Kathi, Lips' Patenkind, eröffnet er, dass er Mathilde mit Gewalt retten will (1. Akt, 13. Szene):

(31)

KATHI (erschrocken, ihn zurückhaltend). Was will denn der Herr Gluthammer –!?
GLUTHAMMER (grimmig). Sein Leben will ich, nix als sein Rauberleben. Is denn nirgends ein Mordinstrument? Mein Hab und Gut für einen Taschenfeid! eine Million für a halbe Portion Gift! ein Königreich, wenn mir ein Tandler a alte Guillottin verschafft!²²³

In seinem übertriebenen Zorn verspricht er – eine Klimax bildend – demjenigen, der ihm die genannten Mordinstrumente anschafft, sein Hab und Gut, eine Million und schließlich ein Königreich. Anhand der Synopse mit der französischen Vaudeville-Vorlage *L'homme blasé* wird deutlich, dass Nestroy der Vorlage in vielen Aspekten eng folgt: die Auseinandersetzung zwischen Kathi und Gluthammer ist der zwischen Louise und Ravinard (1. Akt, 9. Szene) nachgebildet,²²⁴ die parodistische Shakespeare-Anspielung fehlt in der Vorlage jedoch²²⁵ und darf so als von Nestroy eingefügt gelten.

Martha oder Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung (1848) ist eine relativ unbekannte Posse Nestroys, in der der Ausruf König Richards III. ebenfalls auftaucht: Leinöhl und Plumpsack haben zwei Mägde, Henriette und Nanny, in ihren Diensten, die sich fälschlicherweise als Martha und Ancizka ausgeben und eigentlich entlassen werden wollen.

²²¹ HKA, Stücke 20, S. 59.

²²² Ebd., S. 239.

²²³ HKA, Stücke 21, S. 48.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 134.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 224-225.

Als sie eines Nachts flüchten, versprechen Leinöhl und Plumpsack den anwesenden Knechten eine hohe Belohnung, wenn es ihnen gelingt, die beiden Mägde zu fassen (2. Akt, 12. Szene):

(32)

PLUMPSACK. Zwanzig Gulden Belohnung auf die Böhminn!

LEINÖHL. Fufzig Gulden und ein Königreich für die Martha!!

PLUMPSACK. Auf, in alle Weltgegenden!

[...]

LEINÖHL (*sinckt, vernichtet die Hände ringend vorne in einen Stuhl und ruft mit kläglichem Tone*). Martha – !!²²⁶

Nestroy hält sich in seinem Stück zwar sehr eng an das Personal und den Handlungsablauf von Friedrich von Flotows Oper *Martha*,²²⁷ die er als Vorlage wählte, bei der Frage der Belohnung weist das Original aber eine andere Variante auf, denn Plumkett – das Pendant zu Plumpsack – verspricht den Knechten zuerst ein, dann zwei Pfund Sterling.²²⁸ Es deutet vieles darauf hin, dass Nestroy die Anspielung auf Shakespeares *König Richard III.* eingefügt hat. Obwohl die Situation, in der sich Plumpsack und Leinöhl wiederfinden, verglichen mit den beiden vorigen Belegen dramatischer ist, wirkt das Versprechen eines Königreichs – Plumpsack ist Pächter – in diesem Kontext dennoch übertrieben und parodierend.

Noch ein weiteres Mal greift Nestroy in einem seiner Stücke auf Shakespeares König Richard III. und dessen Ausruf „Ein Pferd! ein Pferd! Mein Königreich für 'n Pferd!“²²⁹ zurück, diesmal in seiner Posse *Verwickelte Geschichte!* (1850), die wir bereits bei Beleg (5) kennengelernt haben: Agnes erklärt Franz ihren Plan (1. Akt, 8. Szene):

(33)

AGNES. Sie reisen ihr nach, eine Red' giebt die andere, Zeit und Weil' is ungleich, Schwäche dein Name ist Weib, mit ein Wort Alles macht sich von selbst.

FRANZ. Sie wird mein! Agnes, du kriegst ein Königreich als Trinkgeld!²³⁰

²²⁶ HKA, Stücke 25/I, S. 84.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 50.

²²⁸ Vgl. ebd., S. 443.

²²⁹ Shakespeare, Historien, S. 903.

²³⁰ HKA, Stücke 29, S. 120-121.

Franz versichert Agnes in seiner Begeisterung, ein Königreich sei erst der Anfang dessen, was er ihr als Dank für ihre Hilfe anbieten werde. Damit spielt er auf Shakespeares *Richard III.* an, wie Agnes auf *Hamlet* im Satz zuvor.

Nun widmen wir uns der Analyse einer weiteren bekannten, bereits erwähnten Aussage Shakespeares Hamlet, die Nestroy immerhin dreimal parodierte. Es handelt sich um den Beginn von Hamlets Monolog über Schicksal und Tod (3. Aufzug, 1. Szene): „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage“.²³¹ Es ist klar, dass Nestroy den Kontext dieser besonderen Situation nicht übernehmen, sondern gekonnt herabsetzen und die Schlüsselwörter ersetzen wird – wie, sehen wir jetzt.

Mit ihrem Verwalter Balg und ihrem Sohn Vincenz spricht Kunigunde zu Beginn von Nestroys *Die beiden Herrn Söhne* (1845) über einige Mädchen, die ihr Sohn attraktiv findet. Etwas später fällt dann das Stichwort „Heirath“ ... (1. Akt, 4. Szene):

(34)

KUNIGUNDE [...] Du mußt auch nach und nach an eine Heirath denken.

VINCENZ. Heirathen?

KUNIGUNDE Du bist der einzige Sohn –

VINCENZ. Richtig, aussterben, oder nicht aussterben, das ist die Familienfrage.²³²

Nestroy nimmt die Aussage aus Shakespeares *Hamlet* und stellt sie in einen ganz neuen Kontext. Zusätzlich ersetzt und ergänzt er die Schlüsselwörter: „Sein“ wird zu „aussterben“, „Frage“ zu „Familienfrage“. So parodiert Nestroy die Aussage und lässt Vincenz mit scheinbarer Nüchternheit über dieses Thema urteilen.

In *Der Theaterdiener, die Benefizvorstellung, und das Quodlibet*, einem Vorspiel zum Quodlibet *Humoristische Eilwagen-Reise durch die Theaterwelt* (1832), treffen wir dieselbe Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* ebenfalls an. Quodlibets entstanden durch die meist parodistische Zusammenstellung von bekannten Szenen aus unterschiedlichen Texten zu einem neuen kurzen Stück und waren Gelegenheitsarbeiten.²³³ Für das vorliegende Quodlibet ist nicht geklärt, in welchem Maß Nestroy an dessen Zusammenstellung beteiligt war und ob das Vorspiel tatsächlich aus seiner Feder stammt, es deutet aber einiges darauf hin, weshalb es eine Erwähnung verdient.²³⁴ Der Kontext der Shakespeare-Anspielung

²³¹ Shakespeare, Tragödien, S. 316.

²³² HKA, Stücke 22, S. 12.

²³³ Vgl. HKA, Stücke 2, S. 453.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 460-462.

gestaltet sich folgendermaßen: der Theaterdiener Strobelkopf – diese Rolle spielte Nestroy²³⁵ – ließ zu, dass ein Manuskript des Regisseurs im Gasthaus von einem Hund zerstört wurde, Schlimmes erahnend tritt er auf und beginnt mit folgenden Worten (3. Szene):

(35)

STROBELKOPF. Prügel, oder nicht Prügel? Das ist die Frage. – Auf jeden Fall Prügel, und das von der schönsten Gattung; das ist die Antwort.²³⁶

Erneut wurde das Schlüsselwort „Sein“ ersetzt, diesmal durch „Prügel“; außerdem wurde die Struktur des Satzes, auf den Strobelkopf anspielt, beim Kommentar im Folgesatz beibehalten. In Verbindung mit dem Kontext der Aussage wird der parodistische Charakter der Szene deutlich. Eine Parallele zum Auftritt Hamlets bei Shakespeare ist, dass Strobelkopfs Worte ebenso die ersten Worte eines längeren Monologs darstellen.

Aus einem anderen Blickwinkel nähern wir uns hier nochmals Nestroys komischer *Hamlet*-Passage, die er von Herzenskrons *Heirat durch die Pferdekomoödie* übernahm. Während vorhin Papps Entstellungen der Namen „Shakespeare“ und „Hamlet“ im Vordergrund standen, beschäftigen wir uns diesmal mit der Analyse des von Papp ausschnittsweise vorgetragenen Monologs, der eine andere Ebene der Komisierung darstellt und deshalb als weiterer Beleg für Nestroys Shakespeare-Rezeption angeführt wird. Wie vorhin erwähnt, bildet die Passage beim Parodisten Nestroy eine Ausnahme, da man in diesem Fall von Travestie sprechen sollte: der Wortlaut des Originals wird beibehalten, der Stil jedoch komisch verändert.²³⁷ Papps Deklamation folgt – wie die Vorlage – der Fassung Friedrich Ludwig Schröders,²³⁸ der sehr um die Aufführung der Dramen Shakespeares bemüht und für einige Zeit in Wien am Burgtheater tätig war.²³⁹ Während Nestroy das Gespräch zu Beginn des Vorspiels verglichen mit der Vorlage ausbaut, übernimmt er relativ getreu die Passage der Deklamation von Hamlets Monolog (3. Aufzug, 1. Szene). Der komische Charakter dieser Szene wird von Beginn an deutlich, denn wenngleich Papp der Schröderschen Fassung folgt, verdreht er den Kontext, die Ausgangslage, gänzlich (2. Szene):

²³⁵ Vgl. ebd., S. 525.

²³⁶ Ebd., S. 497.

²³⁷ Vgl. Genette, Palimpseste, S. 40.

²³⁸ Vgl. HKA, Stücke 1, S. 411.

²³⁹ Vgl. Blinn, Schmidt, Shakespeare – deutsch, S. 109.

(36)

PAPP [...] Also sehen Sie! Es ist gerade der Augenblick, wo ein Gläubiger von Hemmerlet sein Geld fordert. Der Gläubiger wird grob und sagt: ‚Ich will mein Geld haben, es gehört mein!‘ Da wird der Hemmerlet ernsthaft und sagt: ‚Wem gehört's? Mein oder Sein?‘ ‚Mein‘, sagt der Gläubiger, was sagt der [Hemmerlet] also: ‚Sein oder nicht sein, das ist die Frage.‘²⁴⁰

Die Rolle des Gläubigers ist erfunden, aus dem Monolog bei Shakespeare wird so ein Dialog. Die komische Wirkung der Szene wird noch verstärkt durch Papps eher überflüssige Erklärungen zu seinen Gesten, mit denen er seine Deklamation regelmäßig unterbricht:

PAPP (*deklamirt*). ‚Mit Gewalt ausgerüstet und widerstrebend endigt.‘ (*Er fällt mit Zuckungen zur Erde.*) Sehen Sie, so endigt man widerstrebend. (*Steht auf, deklamirt*) ‚Sterben – Schlafen – Schlafen –‘ (*Er setzt eine zerrissene Schlafhaube auf.*) Sehen S', das ist der Schlaf –²⁴¹

Noch ein zweites Mal taucht in Nestroys Stück der bei Beleg (5) erwähnte Ruf Hamlets auf: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!“,²⁴² diesmal jedoch mit eindeutig parodistischer Intention. Nestroy geht dabei ganz einfach vor: wieder wird das Schlüsselwort ersetzt, hier das Wort „Weib“ mit „Mann“, und damit die Aussage ins Gegenteil verkehrt. Im Vorspiel zu *Die Papiere des Teufels* (1842) gesteht Federl, der Schreiber des Privatagenten Zwickers, Eva, einer Köchin ebenfalls in den Diensten Zwickers, seine Liebe zu Sophie. Eva, die selbst ein Auge auf Federl geworfen hatte, ist empört und eifersüchtig. Am Ende des Gesprächs meint sie (4. Szene):

(37)

EVA. Nein, das kost mich ein' Lacher, auf dem reichen Herrn Stoppel seine Tochter hätt' er aufg'rich't, na ja so schau'n s' aus die, für die s' dasitzen die reichen Erbinnen. [...] Und so a Madl wart ja nur drauf daß ihr a Schreiber seine tintige Hand reicht – o Schwachheit dein Nahme is Mann, – uns wirft man d'Eitelkeit vor, na ja –²⁴³

Interessanterweise übernimmt Nestroy hier das Wort „Schwachheit“, das wir auch in der Fassung von Schlegel-Tieck finden, wohingegen bei der Anspielung von Beleg (5) „Schwäche“ zu lesen ist. Wie die in Beleg (16) beschriebene Szene hat Nestroy auch das

²⁴⁰ HKA, Stücke 1, S. 102.

²⁴¹ Ebd., S. 103.

²⁴² Shakespeare, Tragödien, S. 274.

²⁴³ HKA, Stücke 18/II, S. 19.

Gespräch Federls mit Eva sowie deren Interesse für Federl – und damit die *Hamlet*-Anspielung – zum Handlungsverlauf der Vorlage hinzugefügt.²⁴⁴

Die folgende Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* (3. Aufzug, 1. Szene) wurde ebenfalls in einem anderen Kontext – bei Beleg (8) – bereits erwähnt: erinnern wir uns an Hamlets erregte Aussagen im Gespräch mit Ophelia, unter denen sich die folgende findet: „Ich bin selbst leidlich tugendhaft; dennoch könnt’ ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren.“²⁴⁵ In Nestroys Posse *Höllenangst* (1849) hadert Wendelin, ein Schustersohn, mit seinem Schicksal, schließlich hat er mit seinen Eltern in sehr ärmlichen Verhältnissen zu leben. Gegen Ende seines Auftrittsliedes meint er:

(38)

[WENDELIN] Mein’ arme Mutter wart’t g’wiß schon auf mich. Ich sollt’ eigentlich böse seyn auf sie, weil sie mich geboren hat;²⁴⁶

Nestroy verändert den Kontext der Aussage aus Shakespeares *Hamlet*: nun spricht nicht mehr ein verzweifelter Königssohn, sondern ein melancholisch-resignierender Schustersohn. Die französische Vorlage für Nestroys Stück weist keine Anspielung auf Shakespeare auf.²⁴⁷

Auf ebendiese *Hamlet*-Szene referiert sehr wohl bereits die Vorlage für Nestroys Posse *Frühere Verhältnisse* (1862): denn in Emil Pohls *Ein melancholischer Hausknecht oder Alte Bekanntschaften* meint Gottlieb Miene gegenüber: „O Weib, ich wollt’ ich hätte dich nie geboren – gesehen wollt’ ich sagen.“²⁴⁸ Es sei erwähnt, dass die Historisch-kritische Ausgabe an dieser Stelle auch auf eine mögliche Parallele zu Schillers *Die Räuber* (1. Akt, 2. Szene) aufmerksam macht, die hier jedoch meines Erachtens – wenngleich Nestroy Schiller häufig zitiert – die unwahrscheinlichere Version ist.²⁴⁹ Nestroy übernimmt auch den parodistischen Charakter des Ausspruchs: Tragisch – so heißt es wie bei Pohl – spricht Muffl zu Peppi (8. Szene):

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 117.

²⁴⁵ Shakespeare, Tragödien, S. 317-318.

²⁴⁶ HKA, Stücke 27/II, S. 16.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 283.

²⁴⁸ HKA, Stücke 38, S. 100.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 143.

(39)

MUFFL (tragisch). [...] O Weib! ich wollte, ich hätte dich nie geboren! (*Sich corrigierend.*) ‚gesehen‘, hab’ ich sagen wollen.²⁵⁰

Parodierend wirkt die Anspielung Muffls auf Shakespeare wegen des peinlichen Versprechers, der ihm passiert – ein wichtiges Wort muss ersetzt werden, damit das Zitat sinnvoll wird –, sowie wegen des veränderten Kontexts: ein Hausknecht spricht zu einer Köchin, bei Shakespeare spricht der Königssohn zu seiner großen Liebe. Nestroy fügt eine erklärende Anweisung hinzu („Sich corrigierend“), es ändert sich ansonsten nur die Satzstellung geringfügig. Diese Anspielung stellt somit wie die Belege (26) und (27) ein Beispiel für Nestroys indirekte Shakespeare-Rezeption dar.

In Shakespeares *Maß für Maß* spricht der Herzog lobend über die Staatsverwaltung seines Stellvertreters (5. Aufzug, 1. Szene): „Oh! solch Verdienst spricht laut; ich tät ihm Unrecht, / Schlöß ich's in meiner Brust verschwiegne Haft, / Da es verdient, mit erzner Schrift bewahrt / Unwandelbar dem Zahn der Zeit zu trotzen / Und des Vergessens Sichel.“²⁵¹ Dass Nestroy in *Alles will den Prophet'n seh'n* (1850) hier bewusst auf Shakespeares *Maß für Maß* anspielt, ist durchaus möglich. Der Kontext der Aussage ist aber wesentlich verändert: für den Herzog ist der Zahn der Zeit die Gefahr des Vergessens, die man zu überwinden versuchen müsse. Sitzmeyer hingegen, sich seines immer noch jungen Gemüts bewusst, steht darüber und bemerkt frech (2. Akt, 1. Szene):

(40)

SITZMEYER. Über mein Herz muß die Zeit einen Viech-Zorn haben, denn da wird sie sich noch ihren weltberühmten Zahn ausbeissen.²⁵²

Wie schon Büchmann festhält, stammt der Ausdruck „Zahn der Zeit“ zwar ursprünglich von Shakespeare, doch ist er im Laufe der Zeit Allgemeingut der Literatur geworden.²⁵³ Somit ist es unwahrscheinlich, dass Nestroy bei der Konzeption der vorliegenden Passage konkret Shakespeare vor Augen hatte: in diesem Fall könnte man von unbeabsichtigter Rezeption sprechen.

²⁵⁰ Ebd., S. 22.

²⁵¹ Shakespeare, Komödien, S. 304.

²⁵² HKA, Stücke 29, S. 31-32.

²⁵³ Vgl. Hofmann, Winfried (Hg.): Der Neue Büchmann. Geflügelte Worte. Der klassische Zitatenschatz. Gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. Neu bearbeitet und aktualisiert von Winfried Hofmann. 42. Aufl. Berlin: Ullstein 2001, S. 277.

5.2.3 Einzelne Dramenfiguren

Nestroy parodiert auch einzelne Dramenfiguren, wie die folgenden vier Belege zeigen werden. Zuerst zu Nestroys *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840): Miss Anna Jenkins, in der französischen Vorlage eine stumme Figur, wird bei Nestroys Posse zu Cordelia von Löwenschlucht.²⁵⁴ Die Namensgebung erinnert an Shakespeares Cordelia in *König Lear*, besonders da hinsichtlich der Herkunft dieses Namens ansonsten nur unklare Hinweise vorhanden sind.²⁵⁵ Der Name von Lears jüngster Tochter wurde darüber hinaus von den Autoren der deutschen Romantik gerne verwendet.²⁵⁶ Nestroy lässt mit der Verwendung dieses Namens Shakespeares Figur in seinem eigenen Stück auftreten und parodiert damit nicht nur einzelne Aussagen oder Begebenheiten, sondern die Figur als solche: während Cordelia in Shakespeares Tragödie eine Figur mit sehr positiven Charakterzügen ist, wirkt sie bei Nestroy aufgrund ihres stets sentimental- oder aber abweisenden Verhaltens lächerlich.²⁵⁷ In diesem Licht verstehen wir den eigentlichen Charakter der in Beleg (17) bereits angeführten Szene (3. Akt, 5. Szene) besser:

(41)

CORDELIA (unterbricht ihn). Treuloser, du verdienst es nicht, aber wisse, du hast mir die Welt gemordet. Denn meine Welt war meine Liebe –

KILIAN. Ich bitt Ihnen –

CORDELIA. Ich bedarf nicht deines Trostes, mit einem Kranze auf der Bahre wird man Cordelia von Löwenschlucht zur Grube tragen.²⁵⁸

Cordelia, eben noch kühl abweisend, wird kurze Zeit später sentimental-weinerlich:

CORDELIA [...]. Ha meine Blumen wo sind sie?

KILIAN. Was für Blumen?

CORDELIA. Die du mir einst –

KILIAN. O jeckerl, da steh ich mitm Absatz drauf.

CORDELIA. Vernichtet hast du sie wie mich.

KILIAN. No, wir wer'n schon wieder andere –

CORDELIA. Nein, Hermann, nie, nie. (*Sinkt weinend an seine Brust.*)²⁵⁹

²⁵⁴ Vgl. HKA, Stücke 16/I, S. 99.

²⁵⁵ Vgl. Shakespeare, Tragödien, S. 1034-1035.

²⁵⁶ Vgl. HKA, Stücke 16/I, S. 229.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 99.

²⁵⁸ Ebd., S. 58.

²⁵⁹ Ebd., S. 59.

An dieser Stelle treffen wir nochmals auf Shakespeares tragischen Helden Othello, dessen Eifersucht ihn dazu bringt, seine geliebte Desdemona umzubringen. Damian, der in Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835) seiner Salerl, die er mit Monsieur Bonbon daherkommen sah, einschärft, sie solle ihn nicht wie Othello reizen, ist uns bereits in Beleg (21) begegnet, doch spielt er wenig später nochmals gesondert auf Othellos Rachedurst an, den Salerl im Unterschied zu dessen Eifersucht parodiert (1. Akt, 5. Szene):

(42)

DAMIAN. Den Krippenreiter [= Spottname, C.S.] kann ich's nit schenken; ich hab' so einen Rachedurst in mir – !

SALERL. Geh, geh! das wird wohl ein anderer Durst seyn.

DAMIAN. Is möglich; aber Wasser löscht ihn auf kein Fall; ich glaub' immer es wird's nur Rache thu'n.

SALERL. Probier's halt derweil mit a Paar Seitel Heurigen.²⁶⁰

Bei Beleg (22) haben wir bereits gesehen, dass Peter in *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (1845) bei der Szene Peters mit Madame Cichori, Madame Baumöhl, Madame Schwefel und Louise auf die Eifersucht Othellos anspielt. Als er kurz darauf Louise wieder aus ihrem Versteck holen kann (3. Akt, 9. Szene), fällt noch eine weitere Anspielung:

(43)

PETER [...] Jetzt muß ich aber meine liebe Gefangene in Freyheit setzen. (*Schließt die Tapenthüre auf.*) Die Luft ist rein Fräule Louis', nur a klein's Bissel Otheller[!]n thut's noch herein.

LOUISE (*mit dem Licht aus der Tapetenthüre tretend.*) Sehen Sie doch, wo mein Vormund so lange –

PETER. Der Herr Brumm is er da?

LOUISE. Sie werden doch nicht dencken, daß ich ohne Begleitung – nun aber hören Sie mich an, und zürnen Sie mir nicht.²⁶¹

Dass er neben den drei Damen, die er vor den Ehemännern warnt, auch Louise antrifft, verwundert ihn und macht ihn etwas eifersüchtig, was er auch mit einem Verweis auf Othello andeutet, als die beiden alleine sind.

²⁶⁰ HKA, Stücke 9/II, S. 18.

²⁶¹ HKA, Stücke 22, S. 143.

In *Lady und Schneider* (1849) erzeugt Nestroy eine humorvolle Verbindung zwischen den Protagonisten zweier unterschiedlicher Stücke. Linerls Vater Restl, ein alter Schneider, ist eben dabei, ein Ballkleid fertigzustellen (1. Akt, 6. Szene):

(44)

RESTL. Meine Laufbahn bleibt merkwürdig. Mein Meisterstück als junger thatkräftiger Jüngling war ein Pelz für ein alts Weib, – und meine Abschiedsleistung als Greis ist ein Feengewand.

LINERL. Und noch dazu eins, welches auf ein solchen Ball glänzen wird. In was für einen Kostüm der Graf Friedrich erscheinen wird, möcht ich wissen.

RESTL. Wahrscheinlich als Hamlet, oder als Schnudi.²⁶²

Zuerst wird Hamlet zitiert, der tragische Prinz aus Shakespeares Drama *Hamlet*, dann aber folgt überraschenderweise Schnudi, ebenfalls ein Prinz, einer Tragödie entnommen,²⁶³ die dem Publikum in erster Linie aufgrund Philipp Hafners beliebter Parodie *Evakathel und Schnudi* bekannt war. Eine derartige Gleichstellung erzeugt einen klar parodistischen Effekt.

Die Shakespeare-Zitate und Anspielungen belegen also, was die Kapitel 2 und 3 bereits andeuteten: nämlich, dass Nestroy über Shakespeares Werke Bescheid wusste und dass dieses Wissen in seinen Werken auch wirksam wurde. Es wird jedoch deutlich, dass es in Nestroys Werken zumeist bei Anspielungen auf konkrete Figuren und deren Aussagen bleibt, ganze Handlungsstrukturen oder Figurenkonstellationen referieren nur selten auf Figuren des britischen Dramatikers: als Ausnahmen wären die Belege (16) und (29)/(36) zu nennen, in der Literatur wird unter anderem noch auf Parallelen zwischen Jagos Intrige in Shakespeares *Othello* und der Nebels in *Liebesgeschichten und Heiratssachen*,²⁶⁴ sowie zwischen der ehrgeizigen Figur des Lorenz in *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* und Shakespeares Othello²⁶⁵ hingewiesen. Anspielungen Nestroys auf Shakespeare oder die Schicksale und Aussagen seiner Dramenfiguren finden sich weit häufiger als Zitate. Hinsichtlich der einzelnen Figuren lässt sich sagen, dass Nestroy mit Abstand am häufigsten auf Prinz Hamlet (15 Mal) referiert, gefolgt von Othello (6 Mal) und Richard III. (4 Mal). Fünf Mal nennt der Dramatiker außerdem den britischen Dichter beim Namen.

Nach der Anzahl der zitierten Rollen tut sich in Nestroys Shakespeare-Rezeption sicherlich *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) hervor: in fünf

²⁶² HKA, Stücke 26/II, S. 13.

²⁶³ Vgl. Hein, Nestroy und die Parodie, S. 41.

²⁶⁴ Vgl. Draudt, Shakespeare und Nestroy, S. 19.

²⁶⁵ Vgl. HKA, Stücke 15, S. 256.

unterschiedlichen Szenen wird Shakespeare zwei Mal namentlich genannt, einmal die Rollen Hamlet und Ophelia, einmal Lady Macbeth, zweimal Shylock und einmal Porzia. Wenn Nestroy Ausschnitte aus Shakespeares Stücken parodiert, handelt es sich zumeist um Aussagen in Schlüsselszenen: die Top 3 sind der Ausruf „Mein Königreich für 'n Pferd!“ in *König Richard III.*, die *Sein oder Nicht-Sein*-Phrase in *Hamlet* und die Bemerkung „Schwachheit – dein Nam' ist Weib“, ebenfalls in *Hamlet*. Interessant zu sehen ist außerdem, dass sich Nestroys Shakespeare-Rezeption über sein ganzes Schaffen spannt: den Beginn markiert das Vorspiel *Der Zettelträger Papp* (1827), das Ende die Posse *Frühere Verhältnisse* (1862). Während dieser Zeit – so scheint es – nahmen Shakespeare-Zitate und -Anspielungen in Nestroys Stücken weder merklich zu noch ab.

6 Nestroys Verhältnis zu Shakespeare

6.1 Shakespeare in mündlichen Überlieferungen und im Briefwechsel Nestroys

Mündliche Überlieferungen Nestroys, in denen er sich über William Shakespeare äußert, sind nicht erhalten geblieben, Erinnerungswerke anderer Schriftsteller, die Nestroy erwähnen, enthalten ebenfalls nichts dergleichen.²⁶⁶ Der Briefwechsel, der vor diesem Hintergrund eine umso wichtigere Quelle darstellt, zeigt, dass Nestroy keine ausführliche Korrespondenz führte.²⁶⁷ Hinzu kommt, dass es in vielen der 193 erhaltenen Briefe um Regelungen geht, die das Theater betreffen, und kaum um Nestroys Ansichten, die er Freunden, Bekannten oder Berufskollegen darlegt. Einzig die Briefe an seine Gefährtin Marie Weiler oder auch an seine Amouren hätten uns vermutlich tiefere Einblicke in seine Persönlichkeit ermöglicht, doch wurden letztere absichtlich beseitigt.²⁶⁸ Shakespeare – das ist aus der Analyse hervorgegangen – wird nur einmal 1858 in einem Brief an den Redakteur Moriz Bermann erwähnt, im Zuge einer Aufzählung von Gastrollen, die eine italienische Tragödin im Februar 1858 im Carl-Theater gab.²⁶⁹ Es liegen uns somit keine direkten Shakespeare-Zeugnisse Nestroys vor. Nichtsdestotrotz ist diese Tatsache in gewisser Weise ein beredtes Zeugnis für Nestroys Persönlichkeit: er trug sein Privatleben nicht nach außen, er war ein eher schüchterner Charakter und es scheint ganz so, dass die Theaterbühne sein Weg war, um mit der Öffentlichkeit zu diskutieren.²⁷⁰

Nestroy hatte aller Voraussicht nach kaum ein Bedürfnis danach, Polemik oder aber überschwängliche Bewunderung für literarische Werke zum Ausdruck zu bringen. Das gilt zumindest für die Stücke William Shakespeares, wenngleich gerade der britische Dichter zur damaligen Zeit intensiv rezipiert wurde. Andere zeitgenössische Schriftsteller hatten hingegen mit dem Einfluss von Shakespeares Werken buchstäblich zu kämpfen. Der Tragödiendichter Franz Grillparzer (1791-1872), in dessen Trauerspiel *König Ottokars Glück und Ende* Nestroy auch auftrat,²⁷¹ ist ein gutes Beispiel dafür: Aufzeichnungen zu Shakespeare und seinen Werken erstrecken sich über Grillparzers ganzes Leben, 1825 etwa schreibt er: „Was ich auf meine poetische Flucht für Bücher mitnehmen werde? [...] Shakespeare nicht. Obgleich er vielleicht das Größte ist, was die neuere Welt

²⁶⁶ Vgl. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 9.

²⁶⁷ Vgl. HKA, Briefe, S. 8.

²⁶⁸ Vgl. ebd. Vgl. auch Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 8.

²⁶⁹ Vgl. HKA, Briefe, S. 161.

²⁷⁰ Vgl. Yates, Nestroy in München, S. 29. Vgl. auch Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 9.

²⁷¹ Vgl. HKA, Dokumente, S. 492.

hervorgebracht hat: Shakespeare nicht! Er tyrannisiert meinen Geist; und ich will frei bleiben“.²⁷² Eine derartige Aussage bei Nestroy wäre undenkbar.

6.2 Shakespeare in den Werken Nestroys

6.2.1 Shakespeare als ein großer Autor

Die Shakespeare-Belege in den Dramen Nestroys lassen aber doch Aussagen über die Beziehung des Komödiendichters zum britischen Schriftsteller zu, wenngleich wir uns immer der faktischen Distanz zwischen den Auffassungen des realen Autors Nestroy und dessen fiktiven Figuren bewusst sein müssen. Im Gegensatz zu Vorgängern wie Karl Meisl, Joachim Perinet oder Ferdinand Kringsteiner hat Nestroy nie ganze Stücke von Shakespeare oder anderen Klassikern wie beispielsweise Schiller parodiert,²⁷³ sondern nur von solchen, die er wohl als Möchtegern-Klassiker ansah: dazu zählen Karl von Holteis *Ein Trauerspiel in Berlin* und *Lorbeerbaum und Bettelstab oder Drei Winter eines deutschen Dichters* sowie Friedrich Hebbels *Judith*. Nestroys Shakespeare-Rezeption ist dennoch nicht zu unterschätzen, spannt sie sich doch – wie wir gesehen haben – über sein ganzes Schaffen: vom Vorspiel *Der Zettelträger Papp* (1827) bis zur Posse *Frühere Verhältnisse* (1862).

Wenn Nestroy Shakespeare in seinen Werken namentlich nennt – das ist an fünf Stellen der Fall –, wird uns der britische Autor immer als bedeutender Schriftsteller, als wichtige literarische Quelle vorgestellt. Wie die Aussagen der Zeitgenossen in Kapitel 3.3 verdeutlicht haben, steht Nestroy mit der Wertschätzung Shakespeares als großem Autor keineswegs alleine: das höchste Lob für einen Schriftsteller war zumeist mit einem wohlgemeinten Vergleich mit Shakespeare gleichzusetzen. Im unter Beleg 1 vorgestellten Zitat beispielsweise erscheint Shakespeare als Autor, der die Nachwelt mit seinen Werken bereichert und zur Heranbildung guter Künstler beiträgt, denn wer sich mit Shakespeare beschäftigt, gewinnt Nestroys Figur Damisch zufolge „[a]n Kunstsinn und Weisheit“ und fördert die Entwicklung zu einem „lichte[n] dramatische[n] Künstl'r“. Mit der Phrase „Völlig blaß“ spielt Nestroy vermutlich auf die Hautfarbe des afrikanischen Künstlers an, die er in Europa verlor, die aber wohl durch seine Entwicklung zu einem lichten Künstler aufgewogen wird. In Beleg 2 will Damisch in Schillers *Die Räuber* nachschlagen, um zu sehen, auf welche Eigenschaft Lisi im vorigen Gespräch angespielt hatte; das Aufschlagen von Shakespeares *Hamlet* ist jedoch eine Draufgabe, da Damisch dort noch weitere „Sottisen“ zu finden hofft, die er dann als Waffe gegen sie und ihre kecke Schauspielerkollegin einsetzen

²⁷² Grillparzer, Franz: Tagebücher und Reiseberichte. Mit zeitgenössischen Illustrationen. Herausgegeben von Klaus Geißler. Wien: Globus Verlag 1980, S. 103.

²⁷³ Vgl. Hein, Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater, S. 7.

kann. Die weiteren Shakespeare-Erwähnungen werten den britischen Dichter ebenfalls auf: Beleg 4 betrifft die Gastspiele einer berühmten Tragödin, die Belege 3 und 29/36 weisen zwar einen komischen Kontext auf, es sind aber die Protagonisten, die lächerlich wirken, und nicht deren Gesprächsgegenstand Shakespeare: ist es ja gerade die Größe des britischen Dichters, die für einen komischen Kontrast zwischen den Gesprächsteilnehmern und ihrem Thema sorgt.

Shakespeare als bereichernder und bekannter Autor: diese Erkenntnis wirkt auf den ersten Blick etwas banal, sie ist aber dennoch eine wertvolle Feststellung am Beginn weiterer Überlegungen zur Beziehung Shakespeare-Nestroy.

6.2.2 Shakespeares Werke als Magazin für Nestroy

Die restlichen Belege referieren mit Zitaten und Anspielungen auf Shakespeares Werke, ohne den Autor ihrer Quelle namentlich zu erwähnen. Sie erwecken indes den Eindruck, Nestroy verwende die Werke Shakespeares als Magazin oder als Steinbruch für eigene Zwecke. Bei der Analyse der Shakespeare-Belege haben wir gesehen, dass Nestroy ganz bestimmte Szenen, Aussagen und Figuren aus Shakespeares Werken auswählt, um diese wiederholte Male in seinen Stücken einzubauen. Dabei fällt auf, dass es meist die Schlüsselfiguren und Schlüsselszenen sind, die er den Stücken Shakespeares entnimmt.

Einige Beispiele aus vielen seien an dieser Stelle genannt: in Beleg 23 etwa erwähnt der Schauspieler Puff Othellos Tod, eine Szene, die zweifelsohne einen der Höhepunkte in Shakespeares Tragödien markiert. Nestroy – dieser Umstand sollte nicht unterschätzt werden – gibt hier nicht nur der Figur Othellos den Vorzug gegenüber anderen Shakespeareschen Helden, sondern Shakespeare selbst gegenüber anderen Autoren: schließlich hätte er viele weitere tragische Helden zur Auswahl gehabt – Schillers Marquis Posa beispielsweise hätte sich dafür angeboten –, entscheidet sich hier aber für Othello. Bei der Bemerkung „das ist ja kein Unglück für ein Helden“ ist neben der Würdigung der Rolle Othellos ein etwas verächtlicher Unterton Puffs über die Rollen der Trauerspiele herauszuhören, der möglicherweise ein Stück weit auch Nestroys Auffassung wiedergibt. Beleg 10 spielt mit ziemlicher Sicherheit an auf die Grabesrede für Julius Cäsar, in welcher es Marcus Antonius gelingt, einen für Brutus verhängnisvollen Meinungsumschwung bei den Bürgern herbeizuführen. Nestroy wählt ein Schlüsselwort („ehrenwerth“), mit dem es ihm gelingt, dass in einer konkreten Szene seiner Posse der ganze ironische Unterton Marcus Antonius' Grabesrede mitschwingt. Ähnlich verfährt Nestroy, wenn er – wie in den Belegen 9 und 13 dargestellt – anhand der beiden Worte „es giebt“ auf eine gewichtige Bemerkung Hamlets gegenüber Horatio verweist. Auf die verhängnisvolle Szene, in der Romeo den

Schlaf Julias als Zeichen ihres Todes deutet, spielt Beleg 24 an und weitere drei (29/36, 34, 35) beziehen sich auf die Anfangsworte eines langen Hamlet-Monologs. Nach Gründen für diese Vorgehensweise Nestroys brauchen wir nicht lange zu suchen: Shakespeares Werke und ihre Helden führen uns die Dramatik menschlicher Schicksale eindrucksvoll vor Augen. Gerade deshalb verfügen sie über eine enorme Wirkkraft und evozieren bei der Zuhörerschaft unterschiedlichste Eindrücke und Assoziationen, was sich Nestroy mit der Zitation der Figuren Shakespeares und ihrer Aussagen – teils mit, teils ohne parodistische Absichten – zunutze macht.

Bei einem Vergleich der Schlüsselfiguren und Schlüsselszenen, die in Nestroys Werken aufscheinen, mit den Dramen, in welchen Nestroy in seiner Frühzeit als Schauspieler aufgetreten war, tun sich spannende Parallelen auf, die vermuten lassen, dass hier ein gewisser Zusammenhang besteht. Manfred Draudt hat bereits 1980 in einem Aufsatz darauf hingewiesen.²⁷⁴ Nestroy trat als junger Schauspieler nämlich wie schon erwähnt in *Hamlet*, *Macbeth*, *Der Kaufmann von Venedig* und *König Richard III.* auf sowie in Meisls *Othello* und in Rossinis Oper *Otello*, die beide auf Shakespeares *Othello* referieren. Die hier genannten Stücke decken immerhin 32 aller 44 Shakespeare-Belege ab, die sich später in Nestroys Dramen wiederfinden! Es ist also durchaus möglich, dass es die Auftritte in seiner Frühzeit als Schauspieler waren, die Nestroys Shakespeare-Bild entscheidend prägten und den Grundstein seines Wissens über dessen Werke bildeten.

6.2.3 Shakespeares Werke und der Arrangeur Nestroy

Auf die Feststellung des vorigen Kapitels, Nestroy nütze Shakespeares Werke wie ein Magazin oder einen Steinbruch, folgen an dieser Stelle Aussagen über die Shakespeare-Belege ohne parodistische Absicht. Nestroys Zitate und Anspielungen, vom Publikum als solche identifiziert, lösten bei den Theaterbesuchern wohl immer Aha-Erlebnisse aus, die Dynamik in eine Szene brachten und den Unterhaltungswert steigerten (siehe im Besonderen die Belege 5-14). Ab und zu erwähnen Nestroys Figuren Dramenfiguren Shakespeares beziehungsweise deren Aussagen, um einen Sachverhalt zu verdeutlichen. Das kommt klar in den Belegen 21 und 22 zum Ausdruck: Damian vergleicht sich in *Zu ebener Erde und erster Stock* in seiner Eifersucht mit Othello, Peter bezeichnet die drei misstrauischen Ehemänner in *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* als „Othello-Kleeblatt“. Die bloße Nennung des venezianischen Generals ruft dem Publikum dessen ganzes tragisches Schicksal in Erinnerung und verfehlt seine Wirkung nicht! Andere Male werden Figuren Shakespeares als Schauspielerrollen erwähnt: Hamlet, Ophelia, u.a. werden dann zumeist

²⁷⁴ Vgl. Draudt, Shakespeare und Nestroy, S. 18-19.

gemeinsam mit Figuren Schillers oder anderer bekannter Autoren genannt, wie die Belege 15, 18 und 19 zeigen. Für die letzteren beiden gilt – wie für die Belege 3 und 29/36 –, dass dabei nicht Shakespeares Figuren lächerlich wirken, sondern Nestroys Figuren, die sich mit Shakespeareschen Rollen brüsten.

Blickt man auf den sozialen Status und den Soziolekt der Nestroy-Figuren, die verglichen mit den Figuren Shakespeares im Allgemeinen herabgesetzt sind, könnte es scheinen, dass im Grunde alle Shakespeare-Belege bei Nestroy Parodien auf Figuren des britischen Klassikers sind. Nach Genette – daran sei an dieser Stelle erinnert – kennzeichnet eine parodistische Umformung die Anwendung der Vorlage auf einen herabsetzenden Gegenstand.²⁷⁵ Diese Umformung sollte auf gleicher Ebene stattfinden: Figur parodiert Figur, Aussage parodiert Aussage usw. Der erwähnten Sichtweise ließe sich demnach entgegenhalten, dass nur einmal eine ganze Figur Nestroys auf eine Shakespearesche referiert: es handelt sich um Nestroys Cordelia, die auf die gleichlautende Figur in der Tragödie *König Lear* anspielt und letztere aufgrund ihres gänzlich anderen Charakters parodiert (siehe Beleg 41): Nestroy macht – wie bereits erwähnt – aus der stummen Miss Anna Jenkins der französischen Vorlage Cordelia von Löwenschlucht,²⁷⁶ die sich anders als die Vorlagenfigur sentimental und abweisend verhält.²⁷⁷ In allen anderen Fällen hingegen kann meines Erachtens wenn dann nur eingeschränkt von Parodie gesprochen werden, da Nestroy ansonsten nur einzelne Aussagen von Shakespeares Dramenfiguren zitiert beziehungsweise darauf anspielt. In diesen Fällen bewirkt die veränderte gesellschaftliche Stellung einer Nestroy-Figur im Gegensatz zur Shakespeareschen noch keine Parodie, da die Vorlage und die Anwendung nicht auf derselben Ebene liegen. Ein gutes Beispiel liefert ein ausführlicheres Arrangement einer Shakespeare-Anspielung in Nestroys *Die Papiere des Teufels oder Der Zufall* (Beleg 16). Es soll denselben Zweck wie Hamlets Schauspiel erfüllen, denn Federl deckt anhand eines Ritterstücks die Geheimnisse von Herrn Schrollmann und seiner Gattin Emilie auf. Sie wirkt daher nicht wie eine Parodie im engeren Sinn, wenngleich die Aufführung nicht in einem Theater in Anwesenheit des Königs, sondern in einem Wirtshaus stattfindet, und die Historisch-kritische Ausgabe, die letzteres Phänomen als „Verwienerung“ bezeichnet, aus diesem Grund doch auf mögliche parodistische Absichten hinweist.²⁷⁸ Ein weiteres Beispiel stellen die Worte Agnes' in Beleg 5 („Schwäche, dein Name ist Weib“) dar, mit denen sie auf Shakespeare anspielt: ihr Beruf, ihre soziale Herkunft sind mit ein Grund dafür, dass die Aussage – verglichen mit dem Shakespeareschen Original – in einem ganz anderen Kontext wiedergegeben wird. Deshalb wirkt sie aber noch nicht parodistisch, denn die auf Shakespeares Hamlet referierenden Worte ergeben in dieser Situation Sinn und wirken als

²⁷⁵ Vgl. Genette, *Palimpseste*, S. 40.

²⁷⁶ Vgl. HKA, Stücke 16/I, S. 99.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Vgl. HKA, Stücke 18/II, S. 174.

von Agnes bewusst gewählt. Wären die Worte hingegen komisch verzerrt oder im Kontext der konkreten Dramenszene unbewusst gewählt beziehungsweise unpassend eingesetzt, läge eine Parodie im engeren Sinn vor. Die in Kapitel 5.1.3 dargestellten Belege, die namentliche Nennungen Shakespearescher Figuren enthalten, folgen ebenfalls diesem Beispiel: Hamlet, Othello und andere Rollen werden zwar in einen anderen Kontext versetzt, dort aber als veranschaulichende Beispiele ohne parodistische Absicht genannt. Da Nestroys Figuren in den Belegen 1-28 der bewusste beziehungsweise unbewusste, aber passende Einsatz eines Zitats oder einer Anspielung unterstellt werden konnte, wurde Nestroy in diesen Fällen als Arrangeur bezeichnet.

6.2.4 Shakespeares Werke und der Parodist Nestroy

Als Parodist darf Nestroy zweifelsohne anhand der Belege 29-44 bezeichnet werden: in diesen Fällen werden Shakespeare-Aussagen durch die unbewusste Verwendung beziehungsweise unbewusste oder bewusste Verzerrung eines Zitats oder einer Anspielung gezielt parodiert. Mit einer einfachen Vorgehensweise gelingt es Nestroy dabei, komische Effekte mit großer Wirkung zu erzielen: er greift bei seinen parodistischen Zitaten und Anspielungen nämlich – wie in Kapitel 6.2.2 bereits angesprochen – auf bekannte Sprüche und Figuren zurück, die dem Publikum geläufig sind, damit es die Bezüge zum Original sowie die komische Verzerrung bei Nestroy erkennt. Die parodistischen Shakespeare-Bezüge haben also wie die nicht-parodistischen als wichtige Funktion, den Unterhaltungswert einzelner Szenen zu steigern. Außerdem wendet er eine für die Parodie typische Strategie der Umformung an, indem er geschickt die Schlüsselwörter der Aussagen von Shakespeares Dramenfiguren substituiert.²⁷⁹

Ein klares Beispiel hierfür stellt Hamlets bekannte Feststellung „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage“²⁸⁰ dar, die am Anfang eines längeren Monologs steht. Einen wertvollen Hinweis dafür, dass dieser Ausspruch damals tatsächlich große Bekanntheit genießen musste, liefert Margarethe Schrott in ihrer Abhandlung *Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater*: sie macht nämlich darauf aufmerksam, dass bereits in Joachim Perinets *Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen* (1807) die *Sein oder Nichtsein*-Phrase umgeformt wird – die Passage dort lautet (2. Aufzug, 7. Auftritt): „HAMLET [...] Und sage jetzt: vom Hamlet den berühmten MONOLOG: Heyrathen oder nicht heyrathen?

²⁷⁹ Vgl. Genette, Palimpseste, S. 40.

²⁸⁰ Shakespeare, Tragödien, S. 316.

das ist die Frage“.²⁸¹ Die vorangestellte erklärende Bemerkung weist sogar explizit auf die Berühmtheit des Ausspruchs hin und bewirkt gleichzeitig eine Steigerung des komischen Effekts. Die grundsätzliche Frage, die sich Hamlet hier stellt – sie kommt durch die Worte „Sein oder Nichtsein“ zum Ausdruck –, formt auch Nestroy um, indem er wie Perinet diese gewichtigen Wörter ersetzt und „aussterben oder nicht aussterben“ (siehe Beleg 34) daraus macht. Die Umformung zu „Prügel oder nicht Prügel“ geht aller Voraussicht nach ebenfalls auf ihn zurück (siehe Beleg 35). In beiden Fällen fügt er überdies noch komische Zusätze hinzu: bei Beleg 34 heißt es nicht „Frage“ sondern „Familienfrage“, in Beleg 35 beantwortet sich der Protagonist seine Frage im Gegensatz zu Shakespeares *Hamlet* gleich selbst: „Auf jeden Fall Prügel, und das von der schönsten Gattung; das ist die Antwort.“ Ein drittes Mal kommt Hamlets Ausspruch im Vorspiel *Der Zettelträger Papp* vor, allerdings verläuft Nestroys Umformung in diesem Fall auf andere Weise, wie wir noch sehen werden. Wenngleich nicht bewiesen werden kann, ob Nestroy Perinets parodistische Umformung direkt übernahm oder unabhängig von ihm denselben Einfall hatte – sicher ist, dass die Idee, die Anfangsworte von Hamlets Monolog komisch zu verzerren, schon vor Nestroy existierte und dass der Ausspruch daher ein häufig zitierter gewesen sein muss.

Sogar viermal parodiert findet sich in Nestroys Werken der Ausruf Richards III. „Ein Pferd! ein Pferd! Mein Königreich für 'n Pferd!“ Das Schema ist dabei dasselbe: wieder substituiert Nestroy den Schlüsselbegriff und so werden im Zuge der komischen Umformungen aus dem Pferd eine Fackel (siehe Beleg 30), die alte Guillotine eines Tandlers (siehe Beleg 31) und die Magd Martha (siehe Beleg 32). Bei der vierten Erwähnung (Beleg 33) wird Richards Ausruf parodiert durch die übertriebene Versprechung Franz', er werde Agnes für ihre Hilfe ein Königreich überlassen. Das Substitutionsschema gilt auch für Beleg 37, bei Beleg 38 hingegen entdramatisiert Nestroy Hamlets Aussage, indem sie bei Wendelin nicht wie eine selbstkritische Anklage wirkt, sondern eher wie eine beiläufige, seiner Mutter Schuld zuweisende Äußerung. Eine bemerkenswerte Umformung liegt uns in Beleg 40 vor: im Gegensatz zum ursprünglich von Shakespeare stammenden „Zahn der Zeit“ besitzt die Zeit bei Nestroy nämlich auch ein Bewusstsein, mit dem sie sich über das Verhalten Sitzmeyers ärgert. Ein anderes Mal nutzt Nestroy auch die Wirkung komischer Verbindungen: Hamlet wird in Beleg 42 nämlich gemeinsam mit Schnudi genannt, dem Prinzen aus Philipp Hafners Parodie *Evakathel und Schnudi*. Dieses Stück aus dem Jahr 1764 wurde auch zu Nestroys

²⁸¹ Perinet, Joachim: Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen. In: Müller-Schwefe, Gerhard (Hg.): Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten. Tübingen: Francke 1990, S. 293-363, hier S. 329. Vgl. außerdem Schrott, Shakespeare, S. 295.

Zeiten noch aufgeführt²⁸² und ist somit ein gutes Beispiel dafür, dass erfolgreiche Shakespeare-Parodien lange weiterwirken konnten.

Diese gezielt parodistischen Umformungen bedeuten jedoch keineswegs, dass Nestroy Shakespeares Kunst geringschätzte – die Frage, ob Nestroy die jeweilige Vorlage für seine Parodien bewunderte oder nicht, sollte von Fall zu Fall neu gestellt werden. Stattdessen deuten sie eher darauf hin, dass er ihn als Klassiker ansah, der sich aufgrund seines Bekanntheitsgrades gut für parodistische Zitate und Anspielungen eignete: Nestroy parodierte schließlich oft Stücke, die im Burgtheater und auf anderen Bühnen gut aufgenommen wurden und dem Theaterpublikum damit geläufig waren.²⁸³ Nicht umsonst verweist die Historisch-kritische Ausgabe bei der Erläuterung von Shakespeare-Bezügen immer wieder auf Inszenierungen im Burgtheater.²⁸⁴ Aus dem bereits zitierten Brief Nestroys an den Schriftsteller Eduard Bauernfeld geht hervor, dass er die komische Bearbeitung „eines eben im Hoftheater Sensation erringenden Trauerspieles“²⁸⁵ durchaus als Charakteristikum einzelner Parodien sah. Wenngleich Nestroy zwar mit Sicherheit kein regelmäßiger Burgtheaterbesucher war, weil er fast jeden Abend selber auf der Bühne stand, las er doch eifrig die Tagespresse, weshalb die damalige Theaterkritik wohl starken Einfluss auf seine Wahrnehmung einzelner Burgtheaterstücke nahm.²⁸⁶

6.2.5 Shakespeares Werke, Nestroy und das Volkstheaterpublikum

Die Shakespeare-Bezüge sollten aber ohne Zweifel nicht nur zur Steigerung des Unterhaltungswerts beitragen – für Nestroy wurden sie darüber hinaus zu einem wichtigen Mittel, den Theaterbetrieb, die Mentalität und den Geschmack der damaligen Zeit zu parodieren und zu kritisieren. Hier zeigt sich besonders deutlich, was bereits mehrmals angedeutet wurde: wann immer Shakespeare oder Aussagen und Schicksale seiner Figuren erwähnt werden, entsteht häufig der Eindruck, Nestroy parodierte mehr seine eigene Dramenfigur als den britischen Dichter. Und da Nestroys Dramenfiguren zumeist aus dem Leben gegriffene Figuren, Durchschnittsmenschen mit ihren Fehlern und Schwächen, sind, liegt es sehr nahe, dass das Publikum sich und die Gesellschaft darin wiederfinden sollte. So zeigen Nestroys Zitate und Anspielungen, auf den ersten Blick noch harmlos, schnell ihre gesellschaftskritische Dimension. Diese Art der Parodie ist ein charakteristischer Wesenszug von Nestroys Stil.

²⁸² Vgl. Hein, Nestroy und die Parodie, S. 43.

²⁸³ Vgl. HKA, Stücke 22, S. 330. Vgl. auch HKA, Stücke 25/I, S. 439.

²⁸⁴ Vgl. u.a. HKA, Stücke 9/II, S. 386; Stücke 16/I, S. 229; Stücke 26/II, S. 271; Stücke 34, S. 202.

²⁸⁵ Nestroy, Brief Nr. 111 (1856). Zit. nach Hein, Nestroy und die Parodie, S. 44.

²⁸⁶ Vgl. Yates, Nestroy in München, S. 32.

Was genau kritisiert Nestroy nun am zeitgenössischen Theaterbetrieb? In erster Linie die Vermessenheit, die manche Schauspieler, Besucher und sonstige Personen, die dem Theater nahestanden, an den Tag legten: etwa, wenn am Hoftheater Engagierte andere Theaterbühnen geringschätzten oder sich von ihnen sprachlich abzugrenzen suchten, wenn unpassende Geschmacksurteile getroffen wurden oder wenn es um die Herangehensweise an Werke Shakespeares ging.

Die folgenden Belege werden den parodistischen deshalb nicht zugerechnet, weil eben weniger Shakespeares Stil sondern mehr die Ausdrucksweise der Nestroy-Figuren parodiert zu werden scheint: in den Belegen 11, 12 und 17 geben die Figuren Shakespeare-Anspielungen nämlich in einem Sprachregister wieder, das aufgrund der jeweiligen Figurenkonstellation hervorsticht: in Beleg 11 kontrastiert Lulus vornehme, überhebliche Redensart mit der ordinären Kipfls und Pechbergers. In Beleg 12 gibt sich Eulenspiegel Cordula gegenüber als Marquis aus und schmeichelt ihr mit aufwendigen Komplimenten, mit denen er aus seiner gewöhnlichen Redensart bewusst herausfällt. Es ist durchaus möglich, dass Nestroy hier dem Vagabunden eine Shakespeare-Anspielung in den Mund legt, um dieses gekünstelte Verhalten zu unterstreichen. Indem Cordula seine Rolle für wahr hält, ist sie das Ziel der Parodie. Beleg 17 schließlich stellt uns Cordelia vor Augen, wie sie Kilian in einer aufwendigen Redensart Vorwürfe macht. Sie bildet – wie bereits erwähnt – einen starken Kontrast zu Shakespeares Cordelia. Besonders deutlich parodiert Nestroy bestimmte Zeitgenossen und ihre Einstellung gegenüber unterschiedlichen Redensarten nochmals anhand einer Szene in *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854). Nestroys Posse ist uns anhand mehrerer Shakespeare-Belege bereits bekannt. Beleg 2 geht folgender Gesprächsausschnitt zwischen Damisch und den Schauspielerinnen Mali und Lisi voraus:

DAMISCH. Aber Sie haben eine locale Mundart, und Localität zerstört jede Poesie. (*pikant*) Amor war kein Stockerauer.

MALI (*die Pikanterie erwidern*). Potsdamer is er aber auch keiner g'west.

DAMISCH. Das soll eine Anspielung auf die Göttersprache –

LISI. Der affectierten Rosaura seyn.

DAMISCH (*mit Begeisterung*). Die spricht keinen irdischen Dialect; sie redt himmlisch, überirdisch, Rosaurisch! Wann mir eine sagt: (*in Local-Dialect.*) „I lieb di, du bist mein All's auf der Welt“ – was hab' ich da davon? Wenn aber Eine sagt: (*übertrieben hochdeutsch.*) „Du bist das Ideal meiner Träume, alle Regungen meines Herzens verweben und verschlingen sich mit dir“ – ! das is a anders Numero.²⁸⁷

Rosaura ist für Damisch allein schon wegen ihrer Redensart begehrenswert, während er Mali und Lisi abschätzig behandelt. Die hingegen lassen sich nicht unterkriegen, wodurch Nestroys Szene wie eine Komisierung der Sprechweise angesehener (Hoftheater-)

²⁸⁷ HKA, Stücke 33, S. 49.

Schauspieler wirkt, die nämlich oft „(übertrieben) Hochdeutsch mit ‚preußischem‘ Akzent“²⁸⁸ redeten. Die Belege 11, 12 und 17 verdeutlichen also, dass Nestroy Shakespeare nicht als Ziel, sondern als Mittel seiner Sprachparodie verwendete, mit der er wohl auf zweifelhafte Vorbilder der Zeitgenossen anspielen und zugleich auch die Legitimität des Volkstheaters betonen wollte.²⁸⁹

Die Vermessenheit Mancher im Urteil behandelt parodistisch Beleg 3. Aus der Coupletstrophe geht klar hervor, wie sich ein voreiliger Vergleich mit Shakespeare auf den einfachen Schullehrer Bacherl auswirkt: konfrontiert mit diesem großen englischen Dichter, wird Bacherl eingebildet. Nestroy scheint hier den vorschnellen Vergleich einfacher literarischer Texte mit den kanonisierten zu kritisieren, wie ihn hier Herr von Schorn anstellt, da derartige Vergleiche in der Regel unberechtigt sind und nur zur Überspanntheit einfacher Schriftsteller führen. Nestroy unterstreicht das durch einen humorvollen Anachronismus, der Schorns Bemerkung lächerlich macht: Shakespeare lebte Jahrhunderte vor Herrn Bacherl und konnte ihn gar nicht geistig bestehlen. Auf den ersten Blick noch amüsant, wirkt die Anekdote doch ernst angesichts der Konsequenz für Bacherl.

Die wertende Differenz zwischen den Hoftheatern und anderen Bühnen im Allgemeinen kommt bei Nestroys Figuren anhand von Zitaten Shakespearescher Figuren zweimal zum Ausdruck: in Beleg 19 listet Schofel „mit Künstlerstolz“ bisher gegebene Rollen auf. Noch vermessener wirkt die Aussage Insbulls in Beleg 20, denn seine Überzeugung, dass Rosaura, weg von der Wanderbühne, nun endlich ihr Talent entfalten könne, weil er sie spontan für eine Shakespeare-Rolle im Stadttheater empfohlen hatte, hindert ihn nicht daran zu betonen, sie brauche letztere Rolle jedoch nicht zu proben.

Bei genauerem Hinsehen wird Nestroys kritisches Reflektieren über die damalige (Hof-) Theaterpraxis nochmals sehr deutlich, wenn er in Beleg 18, einer Coupletstrophe, die Art und Weise attackiert, mit der sich ein zeitgenössischer junger Burgtheaterschauspieler gebärdet und wie er an klassische Dramenautoren wie Shakespeare und Schiller herangeht. Theaterlieder wie Couplets und Quodlibets nützte Nestroy gerne, um auf Autoren, Stile und Moden anzuspieren beziehungsweise diese zu parodieren.²⁹⁰ Der erwähnte Schauspieler, der sich sehr selbstbewusst zeigt und als Debütant gleich die weltbekannten Rollen des Hamlet und Don Karlos spielen will, erinnert in seiner vermessenen Herangehensweise an die eben genannte Behauptung Insbulls „Sie brauchen nicht Probe“. Nestroy lässt Titus Feuerfuchs auf die Bemerkung des Schauspielers antworten mit dem kritischen Kehrsvers „No da hab’ i schon gnu[r]“. Der wirkt dabei weniger wie eine direkte Antwort an den jungen

²⁸⁸ Ebd., S. 345.

²⁸⁹ Vgl. Hein, Nestroy und die Parodie, S. 43.

²⁹⁰ Vgl. Hein, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche, S. 27-28.

Schauspieler sondern mehr wie ein Beiseite in Richtung Publikum: „Welche Auffassung von Theater und klassischer Literatur trägt jemand in sich, wenn er meint, gleich zu Beginn den Theaterolymp erklimmen zu können?“, so könnte das Publikum die Botschaft dieser sechsten Strophe auffassen. Sie wird damit zu einer ziemlich scharfen und direkten Kritik gegenüber damaligen (Hofburgtheater-) Schauspielern.²⁹¹ Bereits das Vorspiel *Der Zettelträger Papp* belegt, dass Nestroy bemerkenswerterweise schon als junger Schriftsteller ein scharfer Beobachter und wendiger Kritiker des damaligen Theaterbetriebs war, in den er gerade erst hineinwuchs!²⁹² Die Historisch-kritische Ausgabe betont, dass Nestroy das Gespräch zwischen Papp und dem Haushofmeister dafür nützte, deutlicher auf die „Sitten und Unsitten des zeitgenössischen Theaters“²⁹³ anzuspieren, als dies die Vorlage tat. Anhand Papps leichtfertiger Urteile, erdachter Geschichten und Namensverzerrungen, mit denen er seine Unwissenheit verrät, kommt das klar zum Ausdruck. Der Zettelträger sieht sich als kundigen Mann, wirkt aber nicht so – von Shakespeare sagt er gar, dass er ihn leider nicht kennenlernen konnte, weil der Dichter schon tot war, als Papp ans Theater ging.²⁹⁴ Vom darauffolgenden komisch wirkenden Hamlet-Vortrag Papps erhoffte sich Nestroy wohl eine große Wirkung, sonst hätte er die Passage aus Herzenskrons Vorlage nicht übernommen. Die Deklamation lässt Klassiker beziehungsweise deren Zitate zwar parodiert erscheinen, Jürgen Hein meint aber meines Erachtens zu recht, es seien bei Nestroy dennoch nicht die Klassiker, die zu Zielscheiben der Satire würden, sondern der falsche und dilettantische Umgang mit ihnen.²⁹⁵ Übrigens scheint der Zettelträger gegen Ende des Vorspiels doch ein weiser Narr zu sein, weil er seine Deklamation geschickt nützt, um sich zu bereichern.²⁹⁶ Möglicherweise hatte Nestroy in den Belegen 18 und 29/36 die etwas vermessene Meinung mancher Zeitgenossen vor Augen, dass man Shakespeares Stücke auch ohne großen Aufwand geben und beliebig verändern konnte.

Für Nestroys dichterische Tätigkeit – das haben die bisherigen Ausführungen verdeutlicht – war stets das Vorstadttheaterpublikum ausschlaggebend, unabhängig davon, ob es ihm nun darum ging, durch Arrangements und Parodien zu unterhalten oder gängige Verhaltensweisen zu kritisieren. Shakespeare-Bezüge waren oft ein willkommenes Mittel dafür – das bedeutet aber auch, dass die Belege nicht unbedingt seine persönliche Haltung gegenüber Shakespeare widerspiegeln. Weitere Aspekte stützen diese Annahme: zunächst fällt auf, dass die Shakespeare-Belege mit wenigen Ausnahmen immer nur kurz aufleuchten

²⁹¹ Vgl. Hein, Jürgen: Nestroy als Klassiker? Sein Verhältnis zu den „Klassikern“. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* [Heft 3/4] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 77-92, hier S. 87.

²⁹² Vgl. auch Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 29.

²⁹³ HKA, Stücke 1, S. 401.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 100.

²⁹⁵ Vgl. Hein, Nestroy als Klassiker?, S. 82.

²⁹⁶ Vgl. HKA, Stücke 1, S. 103.

und im jeweiligen Stück kein entscheidendes Moment bilden. Die Zitate und Anspielungen, die Nestroy entlehnt, regen selten zu einer eingehenderen Beschäftigung mit Shakespeare, dessen Figuren oder Aussagen an, was ihm demnach kein besonderes Anliegen war. Stattdessen sind die Belege zumeist in den Handlungsverlauf eingebettet und wirken eher wie Einlagen, die ihm bei der Konzeption einzelner Szenen zufällig in den Sinn kamen und von denen er sich bestimmte Effekte versprach – schließlich darf man nicht vergessen, dass Nestroys Stücke oftmals in äußerst kurzen Zeiträumen entstanden. In diesem Sinn geben die Belege Aufschluss darüber, welche Shakespeare-Zitate den Vorstadttheaterbesuchern damals geläufig waren. Denn hätten die Zuschauer Nestroys Shakespeare-Zitate und -Anspielungen nicht erkannt, wären letztere ohne jede Wirkung geblieben. Auf die Bekanntheit der Shakespeare-Belege lässt auch die Tatsache schließen, dass Nestroy seine Zitate und Anspielungen auf Aussagen von Dramenfiguren Shakespeares anscheinend nie einführen musste, denn mit einer Ausnahme (siehe Beleg 6) wird die Quelle nie explizit genannt – und selbst in diesem Fall könnte man argumentieren, es gehe weniger darum, dem Publikum bei der Identifikation des Zitats zu helfen, sondern mehr darum, die Überheblichkeit Schofels zu zeigen, der vor den Dabeistehenden mit einem Shakespeare-Zitat seine Belesenheit zeigen möchte. Außerdem setzt Nestroy, wenn Shakespeares Dramenfiguren namentlich genannt werden, eine genaue Kenntnis ihrer Schicksale voraus: Beleg 15 referiert auf einen wichtigen Wortwechsel zwischen Hamlet und Ophelia, Beleg 26 referiert auf Othellos Stellung als General, u.a.

Zu guter Letzt darf man nicht vergessen, dass das Publikum noch aus einem ganz anderen Grund eine wichtige Rolle im damaligen Theaterbetrieb spielte und dass daher Mentalität und Geschmack der Besucher berücksichtigt werden mussten: die Wiener Volkstheater waren nicht (wie die Hoftheater) staatlich subventioniert und daher umso mehr auf hohe Zuschauerzahlen angewiesen, die die nötigen Einkünfte brachten. Die Stücke der Volkstheaterdichter mussten daher den Geschmack des Publikums treffen, das Anspielungen liebte und stets gierig nach neuen Stücken und Stoffen war.²⁹⁷ So erklärt sich Nestroys Arbeitsweise, die stark auf indirekter Rezeption basierte, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

6.2.6 Shakespeares Werke und Nestroys Vorlagen

Die oft kurzen Zeiträume, in denen Nestroy Stücke fertigzustellen hatte, waren mit Sicherheit ein wichtiger Grund dafür, dass Nestroy für seine Stücke häufig auf deutsche oder

²⁹⁷ Vgl. u.a. Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 94-95.

französische Vorlagen zurückgriff.²⁹⁸ diese Tatsache war allseits bekannt, schließlich wurde auf den Theaterzetteln oft explizit auf die Originalwerke hingewiesen.²⁹⁹ Es ist deshalb wenig verwunderlich, dass in Nestroys Dramen immer wieder Shakespeare-Belege auftauchen, die sich bereits im Original befanden. Manches Mal übernimmt Nestroy Verweise auf Shakespearesche Werke ziemlich wörtlich, wie das bei Beleg 27 der Fall ist: bereits die Vorlage wies mit der Erwähnung Othellos effektiv auf die Eifersucht einer Dramenfigur hin. Die Entscheidung, dieses Zitat zu verwenden, war keine kurzfristige, sondern eine bewusste, wie die Vorarbeiten zeigen.³⁰⁰ Gerade bei der Besprechung dieses Belegs sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass zur damaligen Zeit Rossinis gleichnamige Oper ebenfalls einen hohen Bekanntheitsgrad genoss und dass es sich deshalb nicht klar feststellen lässt, ob Nestroy hier auf die Oper oder direkt auf Shakespeares Tragödie verweist. Beleg 39 stellt ein Beispiel für einen parodistischen *Hamlet*-Verweis dar, den Nestroy mit nur geringfügigen Anpassungen in sein Stück hineinnimmt.

Wie am Ende von Kapitel 5.1.3 erwähnt, bedeutet aber auch das bewusste Weglassen von Passagen der Vorlage im eigenen Stück Rezeption – Shakespeare-Verweise waren davon ebenfalls betroffen. Es ist eine schwierige Aufgabe, hier klare Gründe für Nestroys Vorgehen anzuführen, es deutet aber einiges darauf hin, dass weniger eine Shakespeare-feindliche Haltung dafür ausschlaggebend war, sondern mehr der Wunsch nach Abgrenzung von Holteis Stücken, der darin seine Figuren oft pathetisch auf große Schriftsteller verweisen ließ. Eine Tilgung ist möglicherweise sogar ein Hinweis darauf, dass Nestroy an die Stelle von Holteis Vorbild Shakespeare seinen eigenen Namen setzt: wie bereits erwähnt, heißt William, in *Lorbeerbaum und Bettelstab oder Drei Winter eines deutschen Dichters* Agnes' Sohn, in Nestroys Parodie nämlich Johann.

6.2.7 Die Klassiker und Nestroy

Wenn man die Shakespeare-Belege in Nestroys Werken als Beispiele dafür sehen möchte, wie er an die Klassiker heranging, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass damals nicht nur Shakespeare als ein solcher galt, sondern auch Schriftsteller wie Schiller und Goethe. Schiller-Belege finden sich außerdem in Nestroys Dramen sogar noch häufiger als Shakespeare-Belege. Wenngleich man sich also davor hüten sollte, allein die Shakespeare-Belege als Beispiele für Nestroys Klassiker-Rezeption anzusehen, zeigt doch ein kurzer Blick auf Schiller- und Goethe-Belege, dass die Art und Weise, wie der Dramatiker Shakespeare und die beiden deutschen Klassiker rezipierte, sehr ähnlich ist.

²⁹⁸ Vgl. u.a. Yates, W. Edgar: Nestroys Weg zur klassischen Posse. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 3/4] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 93-109, hier S. 94.

²⁹⁹ Vgl. u.a. HKA, Stücke 26/II, S. 163 und 483.

³⁰⁰ Vgl. HKA, Stücke 17/I, S. 198 und 212.

Nestroy erwähnt Schiller in seinem Briefwechsel nur an zwei Stellen: eine davon ist uns vom Shakespeare-Beleg 4 her bereits bekannt. In einem Brief an seinen Freund Ernst Stainhauser im Juni 1858 referiert er außerdem auf eine Szene in Schillers *Don Carlos*, indem er auf einen Satz König Philipps gegenüber Marquis Posa anspielt.³⁰¹ Goethe bleibt unerwähnt. Wie mit Shakespeare war Nestroy mit Schiller bereits mehrmals in seiner Provinzzeit anhand von Sprechrollen in Berührung gekommen,³⁰² denn in der Zeit zwischen 1825 und 1829 trat er in folgenden Rollen auf: als Landvogt Gessler und Walther Fürst in *Wilhelm Tell*, als Magistratsperson in *Die Räuber*, als Gianettino Doria in *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, als Burleigh und Amias Paulet in *Maria Stuart* sowie als Lionel in *Die Jungfrau von Orleans*.³⁰³ In dieser Zeit stand er auch zweimal in Goethes *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* auf der Bühne, und zwar 1828 als Rathscommissarius sowie 1830 als Lerse.³⁰⁴ In Parodien war Nestroy damals ebenfalls zu sehen: als Ferdinand in Adolf Bäuerles Schiller-Parodie *Kabale und Liebe* und als Werther in der von Karl Meisl bearbeiteten Kringsteiner-Parodie *Werthers Leiden*.³⁰⁵

In Nestroys Stücken lassen sich zahlreiche Belege finden, die auf die beiden deutschen Klassiker sowie auf das Schicksal und die Aussagen ihrer Dramenfiguren verweisen.³⁰⁶ Einige wollen wir im Folgenden herausgreifen. In seinem – bereits in Beleg 23 erwähnten – Vorspiel *Die dramatischen Zimmerherrn* zitiert Nestroy die Namen der beiden deutschen Klassiker, die von Schiffel als „Muster Dichter“³⁰⁷ bezeichnet werden. Das erinnert an die Belege in Kapitel 5.1.1, die Shakespeare als bereichernden Schriftsteller erwähnen – hat doch Damisch in Beleg 2 vor, neben Shakespeares *Hamlet* auch „Schiller's Wercke“³⁰⁸ zu Rate zu ziehen. In der Holtei-Parodie *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* wiederum arrangiert Nestroy am Ende einer Szene ein Goethe-Zitat: als Agnes eine Liebesbekundung Überalls nicht erwidert, dieser aber dennoch gelassen reagiert, meint sie beim Abgehen nämlich erleichtert (2. Akt, 10. Szene): „Mit Ihnen haben wir kein Spectakel a la Werther zu befürchten.“³⁰⁹ Auch Schiller- und Goethe-Zitate eigneten sich eben gut, um Sachverhalte zu verdeutlichen und den Unterhaltungswert zu steigern.

³⁰¹ Vgl. HKA, Briefe, S. 170.

³⁰² Vgl. Hein, Jürgen und Claudia Meyer: Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Lehner 2001 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 3), S. 11-12.

³⁰³ Vgl. HKA, Dokumente, S. 459-507.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 490 und 542.

³⁰⁵ Vgl. Hein, Nestroy als Klassiker?, S. 83. Vgl. auch HKA, Dokumente, S. 434-435 [Fußnote 180].

³⁰⁶ Vgl. dazu u.a. Branscombe, Peter: Nestroy and Schiller. In: McKenzie, John R. P. und Lesley Sharpe (Hg.): *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1998 (Austrian Studies IX), S. 58-70.

³⁰⁷ HKA, Stücke 19, S. 97.

³⁰⁸ HKA, Stücke 33, S. 51.

³⁰⁹ HKA, Stücke 8/II, S. 54.

Nestroy vereinnahmte Schiller für eigene parodistische Zwecke bereits in seinem Frühwerk *Der Zettelträger Papp*, denn im Gespräch zwischen dem Haushofmeister und Papp, in dem der Dramatiker parodistisch auf gängige Theaterpraktiken anspielt, kommt den Anspielungen auf Schillersche Stücke zentrale Bedeutung zu: erneut parodiert Nestroy anhand der Figur des Zettelträgers aber in erster Linie nicht den Klassiker beziehungsweise seine Werke, sondern den falschen Umgang mit ihnen.³¹⁰ Das wird etwa anhand des folgenden Ausschnitts deutlich (2. Szene):

HAUSHOFMEISTER. Hören Sie, [...] den Schiller umarbeiten, das ist ein unverzeihliches Beginnen.

PAPP. Ja, mein Bester, ich merk's schon, Sie reden halt, wie Sie 's verstehn. Die Schillerischen Stück haben alle durch die Bank einen schlechten Schluß. Z.B. nehmen wir den ‚Don Carlos‘ ‚Ich habe das meinige gethan, thun Sie das Ihrige.‘ Ist das ein Ausgang für ein honettes Stück? Nach meiner Bearbeitung heirathet der Don Carlos die Prinzessin Eboli; Herzog Alba macht den Brautführer, und die Marquisin von Montican, die sie im 2. Act nach Frankreich fortschummeln, die kommt als Kranzeljungfer zurück.³¹¹

Dieser und weitere Belege zeigen außerdem, dass nicht nur die Shakespeare-, sondern auch die Schiller-Belege zumeist auf diejenigen Originale verweisen, die Nestroy anhand von Theaterauftritten bereits als junger Schauspieler kennengelernt hatte. Der Name „Goethe“ wird in *Der Zettelträger Papp* Gegenstand eines Wortspiels, das an die spätere Verzerrung Shakespeares zu „Schickmirsbier“ im selben Stück erinnert, denn auf die Frage des Haushofmeisters, ob er denn Bekanntschaften mit Dichtern gemacht habe, antwortet der Zettelträger (2. Szene):

PAPP. Na, das glaub ich. Ich war mit den Göthen und mit dem Schiller sehr gut, ich hab keinem was gethan.³¹²

Papp spielt hier mit dem ähnlich klingenden Wort „Göd“, das so viel wie „Taufpate“ bedeutet³¹³.

Aus den direkten Zitaten, die zumeist Dramen Schillers entlehnt sind, geht hervor, dass sie von Nestroy häufiger als bei Shakespeare explizit als solche markiert werden, und zwar anhand von Formulierungen wie „Schiller sagt“³¹⁴, „Schiller hat ganz Recht“³¹⁵, „Schiller hat

³¹⁰ Vgl. auch Hein, Jürgen: Nestroy als Klassiker? Sein Verhältnis zu den „Klassikern“. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* [Heft 1/2] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 77-92, hier S. 82.

³¹¹ HKA, Stücke 1, S. 98.

³¹² HKA, ebd., S. 100.

³¹³ Vgl. ebd., S. 411.

³¹⁴ Vgl. HKA, Stücke 1, S. 213; Stücke 15, S. 41; Stücke 27/I, S. 24; Stücke 37, S. 58 und 110. Vgl. HKA, Stücke 35, S. 45.

³¹⁵ HKA, Stücke 1, S. 153.

recht g'habt“³¹⁶ oder „Göthe sagt“.³¹⁷ Nestroys Figuren ziehen die Zitate zumeist heran, um sich vor anderen mit Aussagen aus klassischen Stücken zu schmücken: Hein zufolge lässt Nestroy seine Figuren auf solche Weise handeln, „teils, um fehlgeleitete Theaterbegeisterung zu karikieren, teils um den Kulturbetrieb und seine Auswüchse satirisch bloßzustellen, sicherlich aber auch, um die wahre Kunst – sei es die der Klassiker oder die des echten Volkstheaters – zu verteidigen.“³¹⁸

³¹⁶ HKA, Nachträge II, S. 336.

³¹⁷ HKA, Stücke 29, S. 123.

³¹⁸ Hein, Nestroy als Klassiker?, S. 87.

7 Resümee

Wir haben unsere Shakespeare-Spur bei Johann Nestroy am 19. Juli 1826 in Graz aufgenommen – damals war Shakespeare bereits ein auf den unterschiedlichsten Theaterbühnen häufig inszenierter und zitierter Dramatiker. Auch auf den jungen Schauspieler Nestroy machten die frühen Kontakte mit Shakespeare Eindruck, denn wie wir gesehen haben, reicht die Spur bis in sein Todesjahr 1862: in den 84 Dramen Nestroys finden sich insgesamt 44 Belege, die sich bemerkenswerterweise über den gesamten Schaffenszeitraum verteilen – den Anfang markierte das Vorspiel *Der Zettelträger Papp* (1827), das Ende die Posse *Frühere Verhältnisse* (1862). In diesem Zeitraum also lag die Beantwortung der Forschungsfrage, welche Belege für die Shakespeare-Rezeption sich bei Johann Nestroy finden lassen und welcher Natur sie sind. Die Belege sind der Anzahl nach überschaubar, jedoch von sehr unterschiedlicher Natur, das ist die Antwort. Nestroy lässt sich nicht so leicht in einfache Schemen pressen. Besonders 28 Belege, in denen sich Nestroy als Arrangeur zeigt, machen anschaulich, wie er es anhand der Shakespeare-Zitate und -Anspielungen fertigbrachte, Dynamik in seine Szenen zu bringen und den Unterhaltungswert zu steigern, sie bringen aber auch seine Wertschätzung für den britischen Dichter zum Ausdruck. Bereits komisch wirken Anspielungen auf Shakespeare, wenn Nestroys Figuren auffallende Sprachregister verwenden. Parodien ganzer Stücke Shakespeares von Nestroy existieren nicht, er ließ es sich jedoch nicht nehmen, den Dichter sowie die Schicksale und Aussagen von dessen Dramenfiguren in 16 weiteren Belegen komisch umgeformt wiederzugeben, sah er ihn doch – wie Schiller und Goethe – als Burgtheaterklassiker und damit als zu parodierenden „Schickmirsbier“ an. Nestroy wusste die Werke des britischen Klassikers als Magazin zu nutzen, das verdeutlichen die Shakespeare-Belege. Sie scheinen aber an keiner Stelle aufgrund einer bewussten Rezeption der elisabethanischen Theatertradition zustande gekommen zu sein. Schließlich hatte der Wiener Dramatiker im Stil wenig mit Shakespeare gemeinsam – auch W. Edgar Yates sieht daher einen direkten Vergleich mit Shakespeare „nur insofern angemessen, als Nestroys für die kommerzielle Bühne geschriebene Werke Theaterwirksamkeit mit höchster literarischer Qualität verbanden“.³¹⁹ Viele Belege gehen in ihrer Wirkung aber noch einen letzten, entscheidenden Schritt weiter, indem sie der scharfe Beobachter Nestroy als Mittel dafür benützt, kritisch auf überhebliche Herangehensweisen, vermessene Geringschätzungen und leichtfertige Urteile hinzuweisen, die er in der Gesellschaft im Allgemeinen und im zeitgenössischen Theaterbetrieb im Besonderen antraf. Immer wieder

³¹⁹ Yates, „Bin Dichter nur der Posse“, S. 279.

ist den Menschen vermutlich dabei das Lachen im Hals steckengeblieben, doch so mancher versprach sicher Besserung – Nestroy lohnt sich.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Grillparzer, Franz: Tagebücher und Reiseberichte. Mit zeitgenössischen Illustrationen. Herausgegeben von Klaus Geißler. Wien: Globus Verlag 1980.

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe [HKA] von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. München, Wien: Jugend und Volk / Deuticke 1977-2010.

Perinet, Joachim: Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen. In: Müller-Schwefe, Gerhard (Hg.): Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten. Tübingen: Francke 1990, S. 293-363.

Schiller, Friedrich: Übersetzungen und Bearbeitungen. Herausgegeben von Heinz Gerd Ingenkamp. In: Dann, Otto und Heinz Gerd Ingenkamp u.a. (Hg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd 9. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995 (Bibliothek deutscher Klassiker 120).

Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Historien. Herausgegeben von Günther Klotz. Bd 3. Berlin: Aufbau 2000.

Shakespeare, William: Sämtliche Werke. Komödien. Herausgegeben von Günther Klotz. Bd 1. Berlin: Aufbau 2000.

Shakespeare, William: Tragödien. Herausgegeben von Günther Klotz. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Berlin: Aufbau 2009.

8.2 Sekundärliteratur

Berndt, Frauke und Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013 (Grundlagen der Germanistik 53).

Blinn, Hansjürgen und Wolf G. Schmidt: Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar. Berlin: Schmidt 2003.

Böhm, Hermann: Zwischen Brünn, Graz und Preßburg: Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz. Aspekte und Probleme einer möglichen Nestroy-Biographie. In: Yates, W. Edgar (Hg.): Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse: Nestroys Alltag und dessen Dokumentation. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 19.-20. März 1997 (Wiener Vorlesungen Konversatorien und Studien 10), S. 46-81.

Branscombe, Peter: Nestroy and Schiller. In: McKenzie, John R. P. und Lesley Sharpe (Hg.): The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates. Edinburgh: Edinburgh University Press 1998 (Austrian Studies IX), S. 58-70.

Braun, Johannes: Das Närrische bei Nestroy. Bielefeld: Aisthesis 1998.

Broich, Ulrich: Intertextualität. In: Fricke, Harald (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd 2 H-O. 3., neubearb. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 175b-179b.

Castrop, Helmut: Das elisabethanische Theater. In: Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 72-117.

Diehl, Siegfried: Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum ‚Konfusen Zauberer‘ und zum ‚Zauberer Sulphur‘. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich: Gehlen 1969 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 9).

Doering, Susan: Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke. München: W. Ludwig 1992 (Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien 5).

Draudt, Manfred: ‚Der unzusammenhängende Zusammenhang‘: Johann Nestroy und William Shakespeare. Dramatische Konventionen im Wiener Volkstheater und im elisabethanischen *Public Theatre*. In: Maske und Kothurn 26 (1980), S. 16-58.

Duden: Arrangement. In: Duden: Das Fremdwörterbuch. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bd 5. 11., vollständig überarb. und aktual. Aufl. Berlin: Dudenverlag 2015 (Der Duden in zwölf Bänden), S. 114b.

Duden: Palimpsest. In: Duden: Das Fremdwörterbuch. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bd 5. 11., vollständig überarb. und aktual. Aufl. Berlin: Dudenverlag 2015 (Der Duden in zwölf Bänden), S. 778c.

Erken, Günther: Das Werk auf der Bühne. In: Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 706-764.

Erken, Günther: Die deutschen Übersetzungen. In: Schabert, Ina (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Aufl. Stuttgart: Kröner 2000, S. 832-854.

Friedrich, Regine: Beiträge zu einer Geschichte und Theorie der Satire am Wiener Theater des Vormärz: Bauernfeld und Nestroy. Diplomarbeit. Univ. Wien: 2004.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp 1683).

Hein, Jürgen: 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. In: Hein, Jürgen und Karl Zimmer (Hg.): „*Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an...*“. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Mit einem Neudruck. Friedrich von Radler. *Auf der Nestroy-Insel* (1901). Wien: Lehner 2004 (Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und des Internationalen Nestroy-Zentrums Schwechat), S. 11-75.

Hein, Jürgen: *Hab' ich euch auf echt Hamletisch nieder'prackt!* Shakespeare auf dem Wiener Volkstheater bis zu Nestroy. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 1/2] 12 (1992). Wien: Lehner 1992, S. 3-10.

Hein, Jürgen: Nestroy als Klassiker? Sein Verhältnis zu den „Klassikern“. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 3/4] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 77-92.

Hein, Jürgen: Nestroy und die Parodie auf dem Wiener Volkstheater. Mit einem unveröffentlichten Brief Nestroys. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 1/2] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 41-51.

Hein, Jürgen und Claudia Meyer: Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Wien: Lehner 2001 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 3).

Hofmann, Winfried (Hg.): Der Neue Büchmann. Geflügelte Worte. Der klassische Zitatenschatz. Gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. Neu bearbeitet und aktualisiert von Winfried Hofmann. 42. Aufl. Berlin: Ullstein 2001.

Hüttner, Johann: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn 18 (1972), S. 99-139.

Kindermann, Heinz: Joseph Schreyvogel und sein Publikum. In: Dietrich, Margret (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum. Bd 1. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976 (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 3), S. 185-333.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Kuester, Martin: Parodie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2013, S. 585a-586a.

Moennighoff, Burkhard: Hochliteratur. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 321a.

Neumann, Eduard: Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater 1769-1814. Dissertation (masch.). Univ. Wien: 1930.

Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Bd 1. Wien: Ueberreuter 1977.

Renk, Herta-Elisabeth: Wiener Volkstheater. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender u.a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 831a-b.

Schrott, Margarethe: Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater. In: Maske und Kothurn 10 (1964), S. 282-300.

Schwarz, Gottfried: Gérard Genette. Palimpsestes. La littérature au second degré. In: Jens, Walter (Hg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd 6 GA-GR. München: Kindler 1989, S. 212b-214a.

Tanzer, Ulrike und W. Edgar Yates: Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung. In: Tanzer, Ulrike und W. Edgar Yates (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien: Lehner 2006 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 8), S. 7-18.

Yates, W. Edgar: „Bin Dichter nur der Posse“. Johann Nepomuk Nestroy. Versuch einer Biographie. Zum 150. Todestag des Dichters. Wien: Lehner 2012 (Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 11).

Yates, W. Edgar: Elizabethan Comedy and the Alt-Wiener Volkstheater. In: Forum for Modern Language Studies. Oxford: Oxford University Press 1967, S. 27-35.

Yates, W. Edgar: Johann Nestroy. Sein Leben – sein Werk – seine Zeit. In: Pargner, Birgit und W. Edgar Yates: Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums 28. September 2001 bis 6. Januar 2002. Wien: Lehner 2001.

Yates, W. Edgar: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge: Cambridge University Press 1972.

Yates, W. Edgar: Nestroys Weg zur klassischen Posse. In: Internationale Nestroy-Gesellschaft (Hg.): *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft [Heft 3/4] 7 (1987). Wien: Lehner 1992, S. 93-109.

9 Abstract

Der Einfluss William Shakespeares (1564-1616) auf die deutschsprachige Literatur ist unumstritten. Die Diplomarbeit untersucht die Rezeption des britischen Klassikers beim Wiener Dramatiker Johann Nestroy (1801-1862). Die ersten Kapitel führen an das Thema heran und widmen sich vorrangig Shakespeares Bedeutung für die Wiener Theaterbühnen der damaligen Zeit sowie für Nestroy als jungen Schauspieler. Im Hauptteil werden mithilfe von Gérard Genettes Begriff der Intertextualität und auf Basis der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe alle 44 im Werk Nestroys auffindbaren Shakespeare-Zitate und -Anspielungen analysiert. Die anschließende Interpretation der Belege zeigt, dass Nestroy seinen gesamten Schaffenszeitraum über den britischen Klassiker auf vielfältige Weise rezipiert und sowohl als zu bewundernden „Shakespeare“ als auch als zu parodierenden „Schickmirsbier“ sieht. Gleichzeitig wird er zu einem Mittel für Nestroys kritische Reflexionen über die zeitgenössische Gesellschaft, im Besonderen über den damaligen Theaterbetrieb.

The influence of William Shakespeare (1564-1616) on German literature is undisputed. The diploma thesis investigates the classical writer's effect on the Viennese dramatist Johann Nestroy (1801-1862). The first chapters introduce the subject and focus on Shakespeare's importance for Viennese theatre stages at that time as well as for Nestroy as a young actor. The main part is an analysis of all 44 Shakespeare-quotations and -allusions, which can be found in Nestroy's works, by means of Gérard Genette's definition of intertextuality and on the basis of the historical-critical Nestroy-Edition. The interpretation of these examples shows Nestroy's different ways of perception and his view on the British classical writer, from the perspective of the "Shakespeare" to be admired to that of the "Schickmirsbier" to be parodied. At the same time, Nestroy uses Shakespeare for his critical reflections on contemporary society, in particular with respect to the theatre business.