



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Fälle der Clemenceau von Carl Costa

Transkription eines vergessenen Theatertextes und
biografische Annäherung an Carl Costa

verfasst von / submitted by

Lisa Niederwimmer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

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

A 066 581

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

Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Forschungsstand	3
2. Carl Costa: Ein vergessener Dramatiker?	10
2.1 Costa als Theaterdirektor und Journalist	17
2.2 Costa, der Autor seiner Stücke?	21
3. Historischer Kontext	25
3.1 Theater in der Josefstadt	25
3.2 Theater an der Wien	26
3.3 Produktionsbedingungen und Publikumsstruktur im 19. Jahrhundert	28
4. Transkript <i>Die Fälle der Clemenceau</i>	33
4.1 Editorische Hinweise	33
4.2 Die Fälle der Clemenceau	37
4.3 Stellenkommentar zum Transkript	81
5. Costa und die Parodie	89
5.1 Analyse	94
5.1.1 Die Vorlage: <i>Der Fall Clemenceau</i>	95
5.1.2 Parodistische Elemente	97
5.1.3 Bühnenbild	101
5.1.4 Kostüme	103
5.1.5 Musik	104
5.1.6 Rezensionen	106
5.1.7 Archivarische Kontextualisierung des Manuskripts	107
6. Conclusio	108
7. Bibliographie	110
7.1 Primärliteratur	110
7.2 Sekundärliteratur	110
7.3 Lexika, Almanache, Wörterbücher	112
7.4 Internetquellen	112
7.5 Autografen und Archivmaterial.....	112
7.6 Zeitungen und Zeitschriften	113
7.7 Abbildungsverzeichnis und Film	115
8. Abstract	116

1. Einleitung und Forschungsstand

Der Wiener Theaterdirektor und Autor Carl Costa (1832-1907) ist zentraler Gegenstand vorliegender Arbeit. Ausgangspunkt der Beschäftigung war die Transkription seiner Parodie *Die Fälle der Clemenceau – Sensationelle Kriminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt*¹ zu erstellen und zu kommentieren. Darüber hinaus entwickelte sich als Ziel, eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Costas Werdegang. Die dünne Quellenlage stellte sich bei der Aufarbeitung von Costas Leben relativ schnell als problematisch heraus. Über sein Leben ist wenig bekannt und ein vollständiger Nachlass konnte nicht ausfindig gemacht werden. Es befinden sich einige Autografen in der Österreichischen Nationalbibliothek und in der Wienbibliothek im Rathaus, welche allerdings nur eingeschränkt Aufschluss über seine Vita geben. In einschlägiger Literatur zur Theatergeschichte Wiens² oder in theaterhistorischen Lexika³ finden sich immer wieder Einträge zu Costa, welche jedoch nur begrenzten Informationsgehalt bieten. Doch ist seine Direktionszeit am Theater in der Josefstadt von 1882 bis 1885 in der Literatur weitgehend abgedeckt.⁴ Weiters wird seine mehr als zehnjährige Tätigkeit als Redakteur der satirischen Zeitschrift *Komische Briefe des Hans Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feslau*, kurz *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* genannt, erwähnt. In der 1929 erschienenen Dissertation von Ernst Bösel *Die komischen Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen und der Wiener Vormärz*⁵ wird in einem

¹ Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau. Sensationelle Kriminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt*, Theaterhistorisches Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, [UA: 20.11.1889, Theater in der Josefstadt].

² Vgl. Bauer, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien. 1801-1951*, Zürich [u.a.]: Amalthea 1952.

Bauer, Anton/Kropatschek, Gustav, *200 Jahre Theater in der Josefstadt. 1788-1988*, Wien/München: Anton Schroll 1988.

Castle, Eduard (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Dritter Band von 1848 bis 1890, unter Mitw. v. Johann W.

Nagl/Jakob Zeidler, Wien: Carl Fromme 1926.

Hadamowsky, Franz, *Wien - Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, (Geschichte der Stadt Wien, Bd. III), Felix Czeike (Hg.), Wien/München: Jugend und Volk 1988.

Láng, Attila E., *200 Jahre Theater an der Wien. „Spectacles müssen seyn“*, Mit einem Vorwort v. Marcel Prawy, Wien: Holzhausen 2001.

³ Vgl. Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien. In 5 Bänden*, Wien: Kremayr und Scheriau 1992 [u.a.], S. 594.

Österr. Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 1, <http://hw.oeaw.ac.at/oeb1?frames=yes>, Zugriff am 19.8.2015 (Orig. Graz [u.a.]: Böhlau 1954).

⁴ Vgl. u.a.: Bauer/Kropatschek, *200 Jahre Theater in der Josefstadt*.

Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*.

Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*.

⁵ Vgl. Bösel, Ernst, *Die komischen Briefe des Hans Jörgel von Gumpoldskirchen und der Wiener Vormärz*, Diss., Univ. Wien 1929.

Kapitel genauer auf die Zeit, als Costa die Zeitschrift leitete, eingegangen und dient als wichtige Quelle hinsichtlich seiner redaktionellen Arbeit beim *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*. Als interessante Quelle in Bezug auf Costas Leben haben sich im Laufe der Recherche Nachrufe herausgestellt, die nach seinem Tod am 11. Oktober 1907 in verschiedenen österreichischen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden.⁶ Diese Nekrologe sind insofern relevant, als sie Informationen zu Costas Leben beinhalten, welche durch Lektüre der für die Arbeit gesichteten wissenschaftlichen Literatur nicht oder nur teilweise in Erfahrung gebracht werden konnten. Daher stellen die Nachrufe eine grundlegende, aber kritisch zu betrachtende Informationsquelle dar, um das Leben Costas zumindest teilweise zu rekonstruieren. Darüber hinaus bieten die Texte Einblick in Costas Arbeitsweise als Schriftsteller und sind daher für die vorliegende Arbeit relevant. Nach intensiver Recherche konnte eine wissenschaftliche Arbeit ausfindig gemacht werden, die deutliches Augenmerk auf Carl Costa legt. Susanne Wolf spezialisiert sich in ihrer 1988 an der Universität Wien erschienenen Diplomarbeit *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral: Welt- und Zeitbild in den Volksstücken Karl Costas. Beobachtungen zum Wiener Volkstheater Ende des 19. Jahrhunderts*⁷ auf Costas Volksstücke und versucht ebenso mit den lückenhaften Dokumenten, sein Leben in einem kurzen Abriss zu rekonstruieren. An der fragmentarischen Quellenlage, mit der Wolf damals konfrontiert war, hat sich bis dato nichts verändert. Als erster Anhaltspunkt zu Costa ist Wolfs Diplomarbeit allerdings unerlässlich und bietet darüber hinaus eine inhaltlich-analytische Auseinandersetzung mit einer Auswahl an Costaschen Volksstücken.

Grundlegend für die vorliegende Arbeit ist das Bühnenmanuskript *Die Fälle der Clemenceau*, das sich im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien befindet. Die Parodie *Die Fälle der Clemenceau* ist laut handschriftlichem Eintrag auf der ersten Seite des Manuskripts im Jahr 1944 in den Besitz des Instituts gelangt. Darüber hinaus ist das Exemplar mit dem Stempel des Gerichtsadvokaten Dr. Otto Eirich versehen.⁸ Eirich war ab 1865 als Verleger tätig und zu seinem Kundenkreis zählten Autoren wie Alfred Grünwald (1884-1951) und Komponisten wie Franz von Suppé (1819-

⁶ Vgl. *Deutsches Volksblatt*, 12.10.1907, S. 12; *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, S. 7; *Innsbrucker Nachrichten*, 12.10.1907, S. 9; *Neue Freie Presse*, 12.10.1907, S. 8 f.; *Neues Wiener Journal*, 12.10.1907, S. 4; *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe), 12.10.1907, S. 12; *Sport und Salon*, 12.10.1907, S. 9; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 13.10.1907, S. 6; *Wiener Bilder*, 16.10.1907, S. 6 f.; *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 20.10.1907, S. 7 f.

⁷ Vgl. Wolf, Susanne, *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral: Welt- und Zeitbild in den Volksstücken Karl Costas. Beobachtungen zum Wiener Volkstheater Ende des 19. Jahrhunderts*, Dipl., Univ. Wien 1988.

⁸ Vgl. Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 1.

1895).⁹ Der Bestand des theaterhistorischen Archivs wurde noch nicht vollständig erschlossen. Es beinhaltet derzeit Theaterzettel und -programme, Zeitungsausschnitte sowie Bildmaterial. Bei einem Teil der Archivalien, die während des Zweiten Weltkrieges, nach Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft, in den Bestand des Instituts kamen, ist die Provenienz nicht oder nur teilweise nachvollziehbar.¹⁰ Das Manuskript ist gut erhalten und trotz einer großen Anzahl an Strichen – wovon nur wenige von der Zensurbehörde stammen – gut leserlich. Auf knapp 180 Seiten parodiert Carl Costa das französische Schauspiel *Der Fall Clemenceau*¹¹ von Alexandre Dumas (1824-1895) und Armand d’Artois (1845-1912), worauf später genauer eingegangen wird. Costas Parodie verlangte ein großes Ensemble, da 27 Figuren vorkommen, wovon hier nur die wichtigsten genannt werden: Otto Ewald (1848-1906)¹² verkörperte Wampérl, den Obmann der Geschworenen, dessen Frau wurde von Josefine Paulmann und deren gemeinsame Tochter von Gisela Magnus (1864-?) gespielt. Die Titelfigur, Pierre Clemenceau, wurde von Franz Müller (1850-1914?) gegeben. Ludmilla Dietz (1833-1896) spielte die polnische Gräfin Dobrounocka und deren Tochter Iza wurde von Lina Griebel verkörpert.

Die bereits erwähnte schwierige Quellenlage wird auch im Hinblick auf Originalmaterial, wie Briefe und Visitenkarten, ersichtlich. Die auf den folgenden Seiten befindlichen detaillierte Listen der auffindbaren Autografen in den Handschriftensammlungen der Wienbibliothek im Rathaus und der Österreichischen Nationalbibliothek, verdeutlichen dies. Um nachfolgende Recherchen zu erleichtern, wurden die Listen mit Informationen wie dem Jahr der Entstehung, der Seiten- bzw. Blattanzahl, der Art des Autografen, dem Adressat sowie der Signatur ergänzt.

⁹ Vgl. Homepage Theaterverlag Eirich, <http://www.theaterverlag-eirich.at/>, 9.10.2015.

¹⁰ Vgl. Peter, Birgit, „Theaterhistorisches Archiv“, *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen an der Universität Wien*, Claudia Feigl (Hg.), Wien [u.a.]: Böhlau 2012, S. 163 ff.

¹¹ Dumas, Alexandre/d’Artois, Armand, *Der Fall Clemenceau. Schauspiel in 5 Akten*, UA: 5.10.1889, Theater an der Wien.

¹² Divergierende Geburtsjahre: in Ludwig Eisenbergs Biographischem Lexikon wird als Geburtsjahr 1843 angegeben, in Koschs Deutschem Theater-Lexikon ist 1848 als Geburtsjahr verzeichnet.

Handschriftensammlung Österreichische Nationalbibliothek				
Jahr	Autograf	Adressat	Blatt/Seiten	Signatur
1858	Brief	Heinrich Laube	1 Bl./1 S.	Autogr. 159/6-1
1881	Brief	Unbekannt	1 Bl./1 S.	Autogr. 577/97-1
1884	Brief	Unbekannt	2 Bl./1 S.	Autogr. 473/32-1
1885	Brief	Max Röttinger	1 Bl./1 S.	Autogr. 376/52-1
1886	Brief	Rudolf Valdek	1 Bl./1 S.	Autogr. 278/26-1
1892	Visitenkarte	Julius Bauer	1 Bl./1 S.	Autogr. 577/97-2
1893	Visitenkarte	Karl Glossy	1 Bl./1 S.	Autogr. 1177/3-1
1895	Brief	Julius Bauer	2 Bl./2 S.	Autogr. 577/97-3
	Visitenkarte	Josef Hoffmann	1 Bl./1 S.	Autogr. 669/25-1
1896	Brief	Unbekannt	2 Bl./4 S.	Autogr. 1177/3-6
	Brief	Rudolf Tyrolt	1 Bl./2 S.	Autogr. 147/35-1
1898	Visitenkarte	Josef Hoffmann	1 Bl./1 S.	Autogr. 276/18-1
1899	Brief	Neues Wiener Journal	2 Bl./1 S.	Autogr. 141/62-2
1901	Brief	Rudolf Tyrolt	1 Bl./1 S.	Autogr. 147/35-2
1902	Briefkarte	Jani Szika	1 Bl./1 S.	Autogr. 243/29-2
	Visitenkarte	August Froon v. Kirchrath	1 Bl./1 S.	Autogr. 364/14-1
	Widmung (Foto)	Gustav von Henriquez	1 Bl./1 S.	Autogr. 243/29-4
1903	Postkarte	Helene Rosner	1 Bl./1 S.	Autogr. 141/62-1
1905	Visitenkarte	Julius Bauer	1 Bl./1 S.	Autogr. 577/97-4
1906	Brief	Karl Glossy	2 Bl./3 S.	Autogr. 1177/3-5
	Brief	Karl Glossy	2 Bl./1 S.	Autogr. 1177/3-2
	Brief	Karl Glossy	1 Bl./1 S.	Autogr. 1177/3-4
	Visitenkarte	Karl Glossy	1 Bl./1 S.	Autogr. 1177/3-3
1907	Brief	Unbekannt	1 Bl./1 S.	Autogr. 243/29-1
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	Autogr. 243/29-3
1907	Postkarte	Hans Wagner-Schönkirch	1 Bl./1 S.	Autogr. 323/5-1
o.D.	Brief	Ludwig Held	2 Bl./4 S.	Autogr. 128/162-1

Handschriftensammlung Wienbibliothek				
Jahr	Autograf	Adressat	Blatt/Seite	Signatur
1870	Brief	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 52559
1879	Brief	Josef Matras	2 Bl./2 S.	I.N. 34447
1882	Brief	Victor von Wimpffen	2 Bl./1 S.	I.N. 82645
1883	Brief	Unbekannt	2 Bl./1 S.	I.N. 29585
1884	Brief	Josef Löwy	1 Bl./1 S.	I.N. 86495
	Brief	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 82801
1889	Visitenkarte	Ludwig Anzengruber	1 Bl./1 S.	I.N. 15.875
1890	Brief	Hugo Busse	1 Bl./1 S.	I.N. 245.675
	Brief	Richard Genée	2 Bl./2 S.	I.N. 125.310
	Visitenkarte	Josef Wimmer	1 Bl./1 S.	I.N. 11980/2 ¹³
	Visitenkarte	Josef Wimmer	1 Bl./2 S.	I.N. 11980/3 ¹⁴
1892	Visitenkarte	Eduard Kremser	1 Bl./1 S.	I.N. 202.504
1893	Brief	Leopold Rosner	2 Bl./2 S.	I.N. 19982
1894	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	1 Bl./1 S.	I.N. 33764
	Brief	Eduard Kremser	1 Bl./1 S.	I.N. 202.506
	Brief	Eduard Kremser	1 Bl./2 S.	I.N. 202.507
	Visitenkarte	Eduard Kremser	1 Bl./2 S.	I.N. 202.505
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 234.685
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 234.686
1895	Brief	Unbekannt	2 Bl./2 S.	I.N. 142.170
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 211.365
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 117.301
1895	Albumblatt	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 85301
1896	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	2 Bl./4 S.	I.N. 33762
	Brief	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 234.867

^{13, 14} Die Visitenkarten mit der Signatur 11980/2 und 11980/3 sind jeweils mit einer unterschiedlichen Signatur versehen. Auf der hier als 11980/2 bezeichneten Visitenkarte befindet sich auf der Vorderseite die Signatur 11980/2, auf der Rückseite 11980/3. Auf der hier als 11980/3 bezeichneten Visitenkarte befindet sich auf der Vorderseite die Signatur 11980/3, auf der Rückseite 11980/2. In der Liste wurde jeweils die Signatur der Vorderseite verwendet.

1897	Brief	Unbekannt	2 Bl./4 S.	I.N. 4457
1898	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	2 Bl./1 S.	I.N. 33763
	Visitenkarte	Josef Wimmer	1 Bl./2 S.	I.N. 11980/1
1899	Visitenkarte	Amand Pohler	1 Bl./1 S.	I.N. 159.317
	Visitenkarte	Mila Theren	1 Bl./1 S.	I.N. 211.366
1900	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	2 Bl./1 S.	I.N. 66558
	Visitenkarte	Amand Pohler	1 Bl./2 S.	I.N. 159.318
1902	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	1 Bl./1 S.	I.N. 66555
	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	1 Bl./1 S.	I.N. 66556
	Fotografie m. Widmung	Rudolf Ehrlich	1 Bl./1 S.	I.N. 207.518
1903	Visitenkarte	Amand Pohler	1 Bl./1 S.	I.N. 159.319
1905	Postkarte	Oskar Franz	1 Bl./2 S.	I.N. 88.813
1907	Brief	Adam Müller-Guttenbrunn	2 Bl./2 S.	I.N. 66557
o.D.	Brief	Adolf Just	2 Bl./1 S.	I.N. 29627
	Brief	Unbekannt	2 Bl./4 S.	I.N. 211.367
	Nachtrag „Glücksnarren“	Unbekannt	1 Bl./2 S.	I.N. 82800
	Visitenkarte	Unbekannt	1 Bl./1 S.	I.N. 150.156

Wie durch diese Liste verdeutlicht wird, sind über einen Zeitraum von knapp 50 Jahren wenige Dokumente erhalten. Die Relevanz und Länge der Autografen variieren stark. Der in der vorliegende Arbeit behandelte Zeitraum in Bezug auf die Entwicklung der Parodie *Die Fälle der Clemenceau*, 1889, ist mit nur einer Visitenkarte schlecht gedeckt. Die genannte Visitenkarte ist adressiert an den berühmten „Volksdichter“ Ludwig Anzengruber (1839-1889) und beinhaltet einige kurze Worte des Danks für Anzengrubers positive Kritik zu *Die Fälle der Clemenceau*.¹⁵

Die lückenhafte Quellenlage hinsichtlich der Dokumentation von Costas Leben ist über die Sammlung seiner Autografen hinaus bei der Sichtung des Materials im Tagblattarchiv der Wienbibliothek bemerkbar. Unter dem Namen Karl Costa befindet sich lediglich eine Mappe mit 11 Blättern. Darin sind einige Rezensionen, Erinnerungsschreiben von Zeitge-

¹⁵ Vgl. Costa, Carl, Visitenkarte an Ludwig Anzengruber vom 29.11.1889, Wienbibliothek, Handschriften-sammlung, I.N. 15875.

nossen anlässlich seines Geburtstages, aber auch Nachrufe enthalten. Die Zusammenstellung der Artikel wirkt willkürlich; es ist kein System zu erkennen, wonach diese Auswahl stattgefunden haben könnte. Zum Vergleich: Allein zu *Die Fälle der Clemenceau* habe ich mehr als 15 Rezensionen respektive Ankündigungen gefunden, Nekrologe wurden mehr als 10 aufgefunden. Diese Zahlen verdeutlichen, dass kein offensichtlich nachvollziehbares System bei der Zusammenstellung der Mappe für das Tagblattarchiv angewendet wurde.

Im Folgenden wird anhand der vorhandenen Autografen, Nachrufe, theaterhistorischen Literatur und sonstigen Zeitungsartikeln, Einblick in Carl Costas Leben und Arbeitsweise ermöglicht. Dabei folgt die Arbeit einer chronologischen Herangehensweise und thematische Schwerpunkte werden in den einzelnen Kapiteln gesetzt. Überblicksmäßig wird außerdem ein Abriss der theatergeschichtlichen Gegebenheiten im 19. Jahrhundert in Wien gegeben. Es folgt die Transkription des Manuskripts *Die Fälle der Clemenceau*, mit einer anschließenden Analyse und Kommentaren zur Parodie. Persönlichkeiten, die in der Arbeit Erwähnung finden, wurden recherchiert; wenn keine Lebensdaten angegeben sind, konnten diese nicht eruiert werden.

2. Carl Costa: Ein vergessener Dramatiker?

„Nun ist der letzte Ueberlebende aus der frohen Schar der Alt-Wiener Volksdichter dahingegangen. Karl Costa ist gestern um ½ 2 Uhr im 76. Lebensjahre gestorben. Mit ihm ist der Klassiker der Wiener Posse, die erfreut und belustigt, ohne ins Zotenhafte zu verfallen, gestorben.

Das frohsinnige, lachende Wien, das dem Werdenden jubelnde Triumphe brachte, jauchzte auch noch dem Greis zu und gab ihm zu verstehen, daß es seine Art, die Menschen zu schildern, goutierte, daß sein Humor ohne künstliche Konstruktion vom Herzen zum Herzen spreche.

Die Zünftigen, wenn sie ihn auch oft als den Vormärzlichen über die Achsel ansahen, konnten viel von ihm lernen. Sein ‚Ihr Korporal‘ hatte die Zähigkeit, Jahrzehnte zu überleben, sein ‚Blitzmädel‘ gehört in den eisernen Bestand aller Bühnen und aller Debütantinnen. Er fühlte es nicht, daß er alt geworden war, und seinem Schaffen merkte man es nicht an. Er ließ sich nicht auf Veränderungen der Komposition ein, er blieb in moderner Zeit der Unmoderne, und die Erfolge des ‚Bruder Martin‘ und des ‚Franz Schubert‘ wiesen die Züge jener alten, herzerfreuenden Arbeiten auf, die um ein halbes Jahrhundert weiter zurück lagen.

Der letzte Wiener Volksdichter ist tot.“¹⁶

Carl Costa, hier als „[d]er letzte Wiener Volksdichter“¹⁷ bezeichnet, wurde nach seinem Tod viel Aufmerksamkeit und Ehre zuteil, welche ihm Zeit seines Lebens nicht immer entgegenkam. Lob und Anerkennung für seine jahrelange schriftstellerische Tätigkeit, ist in den zahlreichen Nachrufen enthalten, in welchen er als einer der wichtigsten und bekanntesten Volksschriftsteller seiner Zeit bezeichnet wurde.¹⁸ Die Hervorhebung von Costas Beliebtheit und Bedeutung, vor allem nach seinem Tod, war ein Grund, ihn und seine Parodie *Die Fälle der Clemenceau*, Gegenstand vorliegender Arbeit zu machen.

Carl Costa, eigentlich Karl Kostia¹⁹, wurde am 2. Februar 1832 in Wien geboren, verstarb ebenda am 11. Oktober 1907.²⁰ Costa war in erster Ehe mit Betti Carvan (?-1881) verheiratet, welche am 2. September 1881 gestorben ist.²¹ Kurz darauf dürfte er seine zweite Frau,

¹⁶ *Neues Wiener Journal*, 12.10.1907, S. 4.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Vgl. u.a. *Deutsches Volksblatt*, 12.10.1907, S. 12; *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, S. 7; *Neue Freie Presse*, 12.10.1907, S. 8 f.; *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe), 12.10.1907, S. 12; *Wiener Bilder*, 16.10.1907, S. 7; *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 20.10.1907, S. 7 f.

¹⁹ Ein Hinweis auf die geänderte Schreibweise von Kostia auf Costa wurde in Murray Halls Monografie über den Zsolnay Verlag gefunden. Hier wird bei der Erwähnung des Sohnes Felix Costa darauf hingewiesen, dass die Namensänderung auf die falsche Schreibweise, nämlich Kosta, auf Plakaten und in Programmheften in Carl Costas schriftstellerischer Anfangszeit zurückzuführen sei. Vgl. Hall, Murray G., *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, Tübingen: Niemeyer 1994, (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 45), S. 39.

²⁰ Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, S. 594.

²¹ Vgl. *Die Presse*, 3.9.1881, S. 15; *Neue Freie Presse*, 3.9.1881, S. 17.

die Schauspielerin Rosa Goldstern (1862-1916) kennengelernt haben, mit der er zwei Söhne, Felix (1887-1942) und Martin (1895-1974), hatte.²²

Wie einem Nekrolog im *Grazer Tagblatt* zu entnehmen ist, dürfte Costas Geburtshaus in Wien am „Tiefen Graben“ gewesen sein und er habe das Piaristengymnasium im 8. Wiener Gemeindebezirk besucht. Seine Familie wollte ihn zunächst dazu bringen, Geistlicher zu werden. Diese berufliche Laufbahn missfiel Costa jedoch, worauf hin ihm die finanzielle Unterstützung seitens der Verwandten gestrichen wurde.²³ Den Angaben des Historikers Felix Czeike (1926-2006) zufolge trat Costa daraufhin als Beamter in den Staatsdienst bei der Lotto-Gefällsdirektion ein und brach seine philosophischen Studien ab.²⁴ Seine Zeit als Beamter führte ihn zunächst nach Brünn und Prag, später wurde er nach Triest versetzt, wo er mit dem Schriftsteller Robert Hamerling (1830-1889) Bekanntschaft machte. Hamerling und Costa wurden Freunde. Hamerling eröffnete ihm die Möglichkeit bei der *Triester Zeitung* als Kritiker zu arbeiten. Im Zuge seiner journalistischen Tätigkeit besuchte Costa eine Vorstellung eines deutschen Gastspiels im *Teatro Filodramatico* und traf dort den Wiener Theaterdirektor Johann Fürst (1825-1882), welchem das später als Fürsttheater bekannte Theater im Wiener Prater gehörte.²⁵ Wie aus dem Nekrolog des *Grazer Tagblatts* hervorgeht, sollte sich diese Bekanntschaft später als Vorteil für den angehenden Schriftsteller herausstellen. Costa versuchte zunächst im Burgtheater sein erstes Stück einzureichen, blieb jedoch ohne Erfolg.²⁶ Diese Kontaktaufnahme kann mit einem Brief, welcher sich in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, belegt werden. Der Brief, beziehungsweise der dazugehörige Umschlag, ist an den damaligen Direktor des Burgtheaters Heinrich Laube (1806-1884) adressiert. In dem Brief, datiert auf den 24. Februar 1858, mit der Signatur „Prag“ versehen, schreibt Costa: „Euer Hochwohlgeborren! Anliegend erlaube ich mir mein Erstlingsprodukt dieser Art, zur hochgeneigten Prüfung zu unterbreiten [...]“.²⁷ Laubes Antwort dürfte negativ ausgefallen sein, daher griff der angehende Schriftsteller auf die Bekanntschaft mit Direktor Fürst zurück und sandte

²² Vgl. Hall, *Der Paul Zsolnay Verlag*, S. 39.

²³ Vgl. *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, S. 7.

²⁴ Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, S. 594.

²⁵ Österr. Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, <http://hw.oeaw.ac.at/oebl?frames=yes> 12.9.2016.

²⁶ Vgl. *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, S. 7.

²⁷ Costa, Carl, Brief an Unbekannt vom 24.2.1858 (Nachlass Laube), Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 159/6-1.

ihm die Posse mit Gesang *Maler und Farbenreiber*²⁸ zu, welche erfolgreich aufgeführt wurde. Dem *Grazer Tagblatt* zufolge erhielt er für ebenjenes Werk ein einmaliges Honorar von nur 20 Gulden. Ebenso seien weitere Arbeiten für das Fürsttheater einmalig und wahrscheinlich relativ gering honoriert worden.²⁹ In der 1960 veröffentlichten Dissertation von Otto Wladika, welche sich mit dem Wiener Pratertheater beschäftigt, befindet sich der Spielplan des Theaters von 1862 bis 1927.³⁰ Die erste Aufführung eines Stückes von Costa im Pratertheater fand diesem Spielplan zufolge am 11. Juli 1863 statt. Es handelte sich um das komische Singspiel *Maler und Farbenreiber*. Auf Diskrepanzen in Wladikas Anführungen bezüglich des Autorennamens muss hier allerdings hingewiesen werden. Wladika bezeichnet den Dichter des eben genannten Singspiels Kostika. Am 21. Mai 1864 wurde der Schwank *Eine Rittergeschichte* erstmals gespielt und als Autor respektive Autoren werden Kost-Bayer angeführt. 1866 fand sich das nächste Stück von Costa auf dem Spielplan: die Posse *Konfusion im Friseurladen*. Als Autor wird hier K. Kost angeführt, es ist anzunehmen, dass Carl Costa gemeint ist.³¹ Wolf erwähnt in ihrer Diplomarbeit beide eben angeführten Werke Costas. Die letztgenannte Posse, *Konfusion im Friseurladen*, befindet sich jedoch nicht auf der von ihr erstellten Liste Costas Wiener Erstaufführungen.³² Nach einer fast dreißigjährigen Pause stand im Jahr 1891 erstmals wieder ein Stück Costas im nun als Fürsttheater bekannten Haus auf dem Spielplan. Die Saison wurde am 25. April 1891 mit Costas Einakter *Hilf, was helfen kann!* eröffnet. Er wird bei Wladika korrekt mit seinem Künstlernamen Carl Costa benannt.³³

In seiner schriftstellerischen Anfangszeit hat sich Costa bereits als Librettist versucht und zu Franz von Suppés Operette *Leichte Kavallerie* (1866) den Text geschrieben. Die Uraufführung fand am 21. März 1866 im Wiener Carltheater statt. Für Suppés Operetten verfasste Costa mehrmals das Libretto: *Freigeister* (1866), *Die Frau Meisterin* (1868) und *Die Jungfrau von Dragant* (1870), alle drei kamen im Carltheater zur Aufführung.³⁴ Interessant

²⁸ Bezüglich des ersten, aufgeführten Werkes von Costa im Prater-Theater sind in den Tagespressen unterschiedliche Titel genannt. Im *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, ist von *Maler und Farbenreiber* die Rede. Im *Deutschen Volksblatt*, 12.10.1907, sind als Erstlingswerke *Eine Rittergeschichte* und *Maler und Anstreicher* genannt. Das *Neue Wiener Tagblatt*, 12.10.1907 (Tages-Ausgabe) spricht wieder von *Maler und Farbenreiber* sowie *Eine Rittergeschichte*. Wie dem Spielplan des Pratertheaters zu entnehmen ist, handelte es sich um *Maler und Farbenreiber*.

²⁹ Vgl. *Grazer Tagblatt*, 12.10.1907, S. 7.

³⁰ Vgl. Wladika, Otto, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters*, Diss., Univ. Wien 1960.

³¹ Vgl. Ebd., Spielplanübersicht (Anhang), S. 12-26.

³² Vgl. Wolf, *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral*, Anhang, A1.

³³ Vgl. Wladika, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno*, Spielplanübersicht (Anhang) S. 83.

³⁴ Vgl. Wolf, *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral*, Anhang, A1-A2.

ist in Bezug auf Costas erstes Stück, dass ich bei der Sichtung des Spielplans des Theaters an der Wien, auf eine Operette gestoßen bin, bei der als Autor lediglich die Initialen C. K. angegeben sind. Bei dem genannten Stück handelt es sich um Suppés erste Operette: *Das Pensionat*. Die Uraufführung fand am 24. November 1860 im Theater an der Wien statt. Der Autor des Librettos ist bis heute nicht identifiziert. Die Vermutung, dass es sich um Carl Costa handeln könnte, liegt allerdings nahe.³⁵

Possen, Volksstücke und Parodien zählen zu seinen wichtigsten und zahlreichsten Arbeiten als Schriftsteller. In einigen Nachrufen wird als ein Merkmal seine „Nähe zum Volk“ hervorgehoben, wenn er als Volksdichter³⁶, Volksdramatiker³⁷ oder Volksschriftsteller³⁸ bezeichnet wird. Herauszulesen ist aus einigen Nachrufen, dass seine Bedeutung und Beliebtheit in der Wiener Theaterszene aus seinem Talent dafür entstand, „Stoffe und Figuren nur [aus] dem echten, frischpulsierenden Volksleben“³⁹ zu schöpfen. Am erfolgreichsten war er mit den Bühnenwerken *Ein Blitzmädel*⁴⁰, *Ihr Korporal*⁴¹ und *Bruder Martin*⁴², diese Stücke finden in beinahe allen Nachrufen Erwähnung, aber auch in Czeikes Historischem Lexikon Wien sind unter anderem auch diese genannten Werke als Beispiele angeführt und *Bruder Martin* wird hier als sein größter Erfolg bezeichnet.⁴³ *Ein Blitzmädel* gilt allerdings ebenso als großer Erfolg Costas, welches 1877 im Theater an der Wien zur Uraufführung gelangte. Die Telegrafistin Karoline, auch Blitzmädel genannt, verhilft in dieser Posse mit Gesang dem Juristen Rudolf Kern zu einer Sekretärsstelle in Prag. Da sein Konkurrent Casimir von Wasserkopf zwar weniger intelligent ist, aber unter dem Schutz des ungarischen Barons Inhasz Istvan steht, beschließen Karoline und der Sänger Brüller, welcher Karoline zuvor aufgesucht hat, um ihren Dienst als Telegrafistin in Anspruch zu

³⁵ Im weiteren Rechercheverlauf stieß ich auf die Homepage *Operetten Lexikon*, in dem sich ein Artikel über *Das Pensionat* von Suppé befindet. (Vgl. Gnedt, Thomas, *Operetten Lexikon*, <http://www.operettenlexikon.info/?menu=192&lang=1>, 12.10.2015.) In dem Artikel wird auf die Möglichkeit hingewiesen, dass es sich bei C.K. um Carl Costa respektive Kosta handeln könnte. Verifiziert konnte die Vermutung jedoch nicht werden. Rezensionen zu *Das Pensionat* geben ebenfalls keinen Aufschluss über den vollen Namen des Autors. (Vgl. z.B.: *Die Presse*, 26.11.1860, S. 2 f.; *Neue Wiener Musik-Zeitung*, 26.11.1860, S. 3; ebd., 29.11.1860, S. 3; *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, 27.11.1860, S. 3.).

³⁶ Vgl. *Innsbrucker Nachrichten*, 12.10.1907, S. 9; *Neue Freie Presse*, 12.10.1907, S. 8 f.; *Neues Wiener Journal*, 12.10.1907, S. 4; *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe), 12.10.1907, S. 12; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 15.10.1907, S. 8.

³⁷ Vgl. *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 20.10.1907, S. 7 f. *Wiener Bilder*, 16.10.1907, S. 7.

³⁸ Vgl. *Deutsches Volksblatt*, 12.10.1907, S. 12.

³⁹ *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 20.10.1907, S. 8.

⁴⁰ Costa, Carl, *Ein Blitzmädel*, Posse mit Gesang in 4 Akten, UA: 4.2.1877, Theater an der Wien.

⁴¹ Costa, Carl, *Ihr Korporal*, Posse mit Gesang in 5 Akten, UA: 19.1.1878, Theater an der Wien.

⁴² Costa, Carl, *Bruder Martin*, Volksstück mit Gesang in 4 Akten, UA: 15.12.1894, Raimundtheater.

⁴³ Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, S. 594.

Anm.: Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit Costas Stücken, insbesondere seinen Volksstücken vgl. Wolf, *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral*.

nehmen, Rudolf zu helfen. Sie besuchen drei einflussreiche Personen, um ihnen Kern als den idealen Kandidaten für die Stelle in Prag nahezulegen. Die Ratswitwe Marie von Kutschenreiter, Graf Albert Sternheim und Professor Theobald von Birke werden von Karoline und Brüller in jeweils unterschiedlicher Verkleidung und verschiedenen Geschichten davon überzeugt, dass Rudolf Kern die Stelle in Prag bekommen soll. In Anwesenheit der Witwe, des Grafen und des Professors löst Karoline den Schwindel auf, nichtsdestotrotz erhält Kern den Posten als Sekretär.⁴⁴ Costa wird für diese Posse in den Rezensionen für seinen Sprachwitz und lustige Einfälle gelobt. Als Kritik allerdings findet sich die Anmerkung, es handle sich um ein simpel gebautes Stück. Zwar sei *Das Blitzmädel* vom Publikum auf Grund seiner komischen Handlung positiv aufgenommen worden, der Erfolg sei allerdings primär der darstellerischen Leistung des Ensembles zu danken, weniger der schriftstellerischen Qualität des Autors.⁴⁵

Mit *Bruder Martin* feierte Costa einen weiteren großen Erfolg. 1894 kam das Volksstück im Wiener Raimund-Theater zur Uraufführung. Es handelt von dem Laienbruder Martin, der zwei Paaren hilft, in ihren zu zerbrechen drohenden Ehen wieder zusammenzufinden.⁴⁶ Die Kritiken sind durchwegs positiv und wieder werden vor allem die schauspielerischen Leistungen hervorgehoben.⁴⁷ Die positive Aufnahme des Stückes seitens des Publikums führte dazu, dass „die für den ersten Weihnachtsfeiertage angesetzte Premiere des Voß'schen Schauspiels ‚Zwischen zwei Herzen‘ um einige Tage verschoben“⁴⁸ wurde. 1954 verfilmte der deutsche Regisseur Axel von Ambesser das Stück mit Paul Hörbiger (1894-1981) in der Titelrolle.⁴⁹

Über zwei Jahrzehnte nach Costas Tod wurde eine Erinnerung an den Schriftsteller, verfasst von den Zeitgenossen Emil (1866-1944) und Arnold (1866-1942) Golz, im Dezember 1933 im *Neuen Wiener Journal* gedruckt.⁵⁰ Die Brüder erinnern sich an Costa als „den letzten jener alten Garde, die nicht durch Nuditäten wirkte, sondern aus der unerschöpfli-

⁴⁴ Vgl. Costa, Carl, *Ein Blitzmädel. Posse mit Gesang in vier Acten*, Wien: Rosner 1878 (Neues Wiener Theater 82).

⁴⁵ Vgl. *Morgen-Post*, 5.2.1877, S. 3; *Die Presse*, 6.2.1877, S. 10 f.; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 7.2.1877, S. 5; *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 10.2.1877, S. 6; *Militär-Zeitung*, 10.2.1877, S. 6; *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 11.2.1877, S. 3.

⁴⁶ Vgl. Costa, Carl, *Bruder Martin. Volksstück mit Gesang in 4 Akten*, Wien: Knepler 1900.

⁴⁷ Vgl. *Die Presse*, 16.12.1894, S. 19; *Neues Wiener Journal*, 16.12.1894, S. 7; *Wiener Zeitung*, 16.12.1894, S. 11; *Reichspost*, 18.12.1894, S. 5; *Figaro*, 22.12.1894, S. 7; *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 22.12.1894, S. 10; *Wiener Caricaturen*, 23.12.1894, S. 3; *Wiener Montags-Post*, 24.12.1894, S. 5.

⁴⁸ *Neues Wiener Journal*, 19.12.1894, S. 6.

⁴⁹ Vgl. *Bruder Martin*, Regie: Axel von Ambesser, Österreich 1954.

⁵⁰ Vgl. Tagblattarchiv Wienbibliothek, Mappe: Karl Costa, Nr.: 14.387, *Neues Wiener Journal*, 8.12.1933.

chen Quelle des Volkslebens schöpfte, [...] [und] bereits seinen rühmlichen Platz in der Wiener Theatergeschichte erobert“⁵¹ habe, als sie ihn kennenlernten.

„[I]mmer wieder genötigt, den Goldstandard aufzugeben, ist das kugelrunde Männchen mit dem dichten Schnauzbart und den kleinen Aeuglein, die so listig hinter den Augenfenstern lauerten, um mit unfehlbaren Fangblicken alle Menschentypen festzuhalten, die er, von seinem dramatischen Odem belebt, auf die Bühne stellte, ein armer Poet geblieben. Es wurmte ihn, daß ihm das Schicksal bei manchen seiner Stücke arg mitgespielt hatte. ‚Wia i g’sch’n hab’, daß i als Lotteriebeamter kann Terno mach’, hab’ i alles aufs Theater g’setzt’, sagte er einmal zu uns, fügte aber in geschraubtem Deutsch, in das sein Wienerisch oft unvermittelt überging, gleich hinzu: ‚Aber es gab Augenblicke, die mich diesen Schritt bereuen ließen. I hab’ scho’ oft niederschreib’n woll’n, was i beim Theater alles mitg’macht hab’... meine Memoiren dramatisier’n, aber ... da wurd ja a Trauerspül draus! Wißt’s, was mir bei der Generalprob’ zu meiner Operett’ ‚Leichte Kavallerie’ g’scheh’n ist?’ ... ‚nausg’worf’n hab’n s’ mi! ... Nit amal der Suppé, von dem die Musik war, hat’s verhindern können. A Lungenentzündung hab i kriegt davon, weil der Temperaturwechs’l z’gach g’wes’n is und fufzig Guld’n für d’ganze Operett’!‘ Und tief seufzt er auf, als er uns beteuerte: ‚Ja, meine Herr’n, zum lachen gibt’s nix, wenn ma a lustig’s Stück schreibt!’“⁵²

Dem Urteil der Brüder Golz nach war Costa ein wichtiger Zeitgenosse, dessen Talent auch darin bestand, unmittelbar aus dem Leben der Wiener und Wienerinnen heraus Situationen auf die Bühne zu bringen. Diese persönlichen Erinnerungen von seinen Mitmenschen sind mitunter die wichtigsten Informationen, die es zu Costa gibt. Costas eigene Aussagen verdeutlichen die Schwierigkeiten, mit denen er konfrontiert war. Zwar hatten einige seiner Stücke immer wieder Erfolg gehabt, er kämpfte aber offensichtlich unentwegt darum – wie viele seiner Kollegen –, dass seine Stücke gespielt wurden und er so das nötige Geld zum Überleben verdienen konnte. Diese Schwierigkeiten zogen sich von seiner frühen Zeit als Schriftsteller hin bis kurz vor seinen Tod. In einem Brief an den Leiter der städtischen Sammlung in Wien Carl Glossy (1848-1937) beschreibt Costa seine Situation 1906 folgendermaßen:

„Eigentlich ist es ein recht trauriges Zeichen der Zeit, daß ein 75 jähriger Schriftsteller, der auf so viele Erfolge hinzuweisen vermag, in seinen alten Tagen die Annahme seiner Werke sich auf diese Weise erkämpfen muß und gezwungen ist sich zeitweise bald bei diesem bald bei jenem CURATORIUM – meistens doch vergeblich – Almosen zu erbetteln, um sich und seiner Familie das bischen [sic] Existenz notdürftig zu ermöglichen.“⁵³

Anlässlich Costas 70. Geburtstags 1902 war zuvor der Versuch unternommen worden, dem Schriftsteller Aufmerksamkeit zu schenken, in der Hoffnung es würde ihm finanziell unter

⁵¹ Tagblattarchiv Wienbibliothek, Mappe: Karl Costa, Nr.: 14.387, *Neues Wiener Journal*, 8.12.1933.

⁵² Ebd., *Neues Wiener Journal*, 8.12.1933.

⁵³ Costa, Carl, Brief an Dr. Carl Glossy vom 30.12.1906, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 1177/3-5.

die Arme gegriffen werden. Das *Neuen Wiener Tagblatt* veröffentlichte einen Artikel im Feuilleton, in dem Costas finanzielle und physische Situation beschrieben und sein Verdienst als Schriftsteller für das Wiener Publikum rekapituliert wurde. Der Appell, Carl Costa durch finanzielle Zuerkennung in seiner damaligen Lebenssituation zu unterstützen, richtete sich sowohl an das breite Publikum als auch an den Wiener Gemeinderat.⁵⁴ Wie erfolgreich dieser Aufruf anlässlich seines 70. Geburtstages war, bleibt offen, da keine Quellen ausfindig gemacht werden konnten, die Bezug auf dieses Ereignis nehmen. Zu seinem 75. Geburtstag wurde dann aber wieder der Versuch gestartet, dem Schriftsteller zu helfen. Mit viel Pathos wurde Costas Situation geschildert, möglicherweise in der Hoffnung, das Gewissen der Entscheidungsträger und Wohlhabenden beeinflussen zu können.⁵⁵

„Es ist Karl Costa, ein armer Dichter, der einstmals auch seine guten Tage gekannt und Tausende und Tausende durch seine glücklichen und humorvollen Einfälle erheitert und erfreut hat. Und dieser Mann muß erst – hier bei uns in Wien! – einen markerschütternden Schmerzensschrei ausstoßen, bis man auf ihn aufmerksam wird, und muß die lange und fürchterliche Geschichte seiner Kämpfe und Leiden erzählen, um die Herzen wenigstens der Sensibelsten unter uns zu rühren. Ist das recht? Darf es in einem Lande wie Oesterreich möglich sein, daß Menschen, die doch zu der Ehre und dem Renommee ihrer Heimat beigetragen haben, in solcher Hilflosigkeit vergehen?“⁵⁶

Dieser Aufruf wurde gehört und Costa erhielt, wie einem Nachruf im *Neuen Wiener Tagblatt* zu entnehmen ist, eine einmalige finanzielle Zuwendung, genehmigt vom Ministerpräsidenten Freiherr von Beck (1854-1943), in der Höhe von dreitausend Kronen. Hinzu kam eine Ehrenpension der Gemeinde Wien.⁵⁷ Zwar hatte Costa nicht mehr lange Zeit, diese vielleicht zu spät erhaltene Unterstützung zu genießen, dennoch war es ein Zeichen der Anerkennung für den Schriftsteller.

Die prekäre Situation Costas lag unter anderem an den Produktionsbedingungen am Theater und den damit verbundenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten.⁵⁸ Ein einschneidender Punkt in Costas Karriere, der sich auf die darauf folgenden Geldprobleme beziehen lässt, ist die kurze Direktionszeit des Autors am Wiener Theater in der Josefstadt, die im folgenden Kapitel näher beschrieben werden soll. Bezugnehmend auf den Beliebtheitsgrad von Costa und seinen Stücken ist abschließend festzuhalten, dass sich im Rechercheverlauf für

⁵⁴ Vgl. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 16.2.1902, S. 1.

⁵⁵ Vgl. Ebd., 31.1.1907, S. 1.

⁵⁶ Ebd., 31.1.1907, S. 1.

⁵⁷ Vgl. Ebd., 12.10.1907, S. 12.

⁵⁸ Vgl. hierzu allgemein die Habilitation von Hüttner, Johann, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Habil., Univ. Wien 1982.

die Verfasserin ein ambivalentes Bild herausgebildet hat: Einerseits entsteht der Eindruck, Costas Arbeit war bei einem Teil des Wiener Publikums beliebt und geschätzt. Die soziale Situation von Theaterschaffenden war allerdings, trotz Beliebtheit und regelmäßiger Aufführung ihrer Stücke, geprägt von finanziellen Schwierigkeiten und zeitlichem Druck.

2.1 Costa als Theaterdirektor und Journalist

Wie bereits einleitend erwähnt, war Carl Costa nicht nur als Autor tätig, sondern hatte auch kurze Zeit die Direktion eines Wiener Theaters inne. Am 2. April 1882 trat Direktor Alois Fuchs von der künstlerischen Leitung des Theaters in der Josefstadt zurück. Costa bewarb sich für die Position und ging mit 1. August 1882 einen sechsjährigen Pachtvertrag mit dem Besitzer Adolf Graf Degenfeld-Schonburg ein.⁵⁹ Costa hatte laut eigenen Aussagen zuvor mit den Volksstücken *Ihr Korporal* und *Ein Blitzmädel* Geld verdient und mit jenen Rücklagen die Pacht bezahlt, die Kaution hinterlegt sowie den Fundus erworben:

„Unmittelbar nach dem Ringtheaterbrande hatte ich die DIRECTION des THEATERS in der JOSEFSTADT übernommen und von meinen Ersparnissen aus den Stücken ‚EIN BLITZMÄDL‘ und ‚IHR KORPORAL‘ sowohl ANTICIPANDO den Theaterpacht wie eine Caution von 5000 fl erlegt, und mir auch gegen Baar einen doppelten Fundus angeschafft.“⁶⁰

Entgegen der persönlichen Beschreibung Costas, der zufolge er die Pacht des Theaters und die dazugehörigen Ausgaben selbst finanziert haben soll, stehen die Ausführungen des österreichischen Theaterhistorikers Franz Hadamowsky (1900-1995), der schreibt, dass Costa „kein Vermögen“ besaß und „auf die Unterstützung von ‚Negozianten‘ [...] angewiesen“⁶¹ war. Problematisch an Hadamowskys Arbeit ist das Fehlen genauer Quellenangaben. In seiner 1988 erschienenen Monografie *Wien - Theatergeschichte*, wird zwar im Anhang auf die der Arbeit zugrunde liegenden allgemeinen Quellen hingewiesen, jedoch ist es nicht direkt nachvollziehbar, worauf sich Hadamowsky in seinen Ausführungen stützt, da er weder indirekte noch direkte Zitate mit Fußnoten versieht.⁶² Dasselbe Problem findet

⁵⁹ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 636 f.

⁶⁰ Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762, (Hervorhebungen des Autors durch Lateinschrift).

Anm.: Der Brief an Müller-Guttenbrunn ist mit dem Hinweis „Copia“ auf der ersten Seite versehen. Ein gleichlautender Brief an Unbekannt befindet sich in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign.: Autogr. 1177/3-6.

5000 Florin entsprechen einem heutigen Wert von etwa 50.000 Euro.

⁶¹ Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 635 f.

⁶² Vgl. Ebd., S. 814 ff. Hadamowsky stellt hier seine Quellen überblicksmäßig dar. Eingeteilt in Kapitel wird erwähnt, auf welche Quellen er sich stützt, gibt dabei aber nur sehr allgemeine Hinweise beispielsweise (oh-

sich auch in dem von Hadamowsky verfassten Beitrag in Eduard Castles (1875-1959) *Deutsch-Österreichischer Literaturgeschichte* aus dem Jahr 1926. Das Problem der fehlenden Quellenangaben ist hier insofern von Bedeutung, als die Aussagen des Autors hinsichtlich Costas finanzieller Situation nicht eindeutig überprüfbar sind. Costa selbst meint in dem Brief, welcher sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, dass er durch die behördlich angeordneten Umbaumaßnahmen, welche auf den Ringtheaterbrand zurückzuführen sind, in pekuniäre Schwierigkeiten geriet.⁶³ Mit Krediten soll sich Costa über Wasser gehalten haben, um die hohen Ausgaben zu decken.⁶⁴

Der Spielplan unter Costas Direktionszeit bestand vornehmlich aus Possen und Volksstücken. 1884 macht sich eine größere Vielfalt an Genres im Spielplan bemerkbar, zwar werden weiterhin Possen gespielt, es finden sich aber auch ein Lebensbild, ein Vaudeville und ein Quodlibet auf dem Spielplan.⁶⁵ In Anbetracht der Tatsache, dass Georg Stubenvoll dem Direktor ab Oktober 1883 als künstlerischer Berater zur Seite stand, kann davon ausgegangen werden, dass Stubenvoll Einfluss auf die Spielplangestaltung hatte. Stubenvoll hätte möglicherweise Talent gehabt, genug zu erwirtschaften, um schwarze Zahlen zu schreiben. Mit Bruno Zapperts (1845-1892) Posse *Böhm in Amerika* habe der künstlerische Berater Einnahmen von rund 30.000 Gulden erzielen können. Den Ausführungen Hadamowskys zufolge habe Costas Ehefrau Rosa eine wesentliche Rolle gespielt, was den Misserfolg der Direktion Costa betraf. Sie war Schauspielerin und habe vornehmlich in französischen Stücken brillieren wollen, was allerdings nicht unbedingt den Geschmack des Publikums getroffen haben soll, so Hadamowsky.⁶⁶ Hinzu kam, dass sie Verwandten Arbeitsplätze am Haus verschafft habe, welche übermäßig hohe Gagen bezogen und so die Finanzen des Theaters stark belasteten.⁶⁷ Mit „nicht ganz einwandfreien Mitteln“⁶⁸ versuchte Costa laut Hadamowsky die finanzielle Situation des Theaters in der Josefstadt wieder auszugleichen. Von welchen Mitteln die Rede ist, führt der Theaterhistoriker nicht näher aus, er weist allerdings darauf hin, dass Costa von der Statthalterei eine Mahnung erhalten habe. Die Lei-

ne das konkret verwendete Archivmaterial ersichtlich zu machen) mit der Nennung der einzelnen Archive („Vereinigte österreichisch-böhmische Hofkanzlei (1762-1848)“).

⁶³ Vgl. Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762.

⁶⁴ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 636.

⁶⁵ Vgl. Bauer/Kropatschek, *200 Jahre Theater in der Josefstadt*, Spielplan im Anhang.

⁶⁶ Vgl. Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 810 f.

⁶⁷ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 636.

⁶⁸ Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 810.

tungsfähigkeit des Direktors wurde darin angezweifelt und ihm angedroht, seine Position zu verlieren, wenn es nicht zu einer baldigen Änderung kommen würde. Am 1. Mai 1885 war Costa nicht mehr in der Lage die Pacht zu begleichen, was das Ende seiner Direktionszeit bedeutete.⁶⁹ Costa schildert in einem Brief an den Direktor des Wiener Raimundtheaters und späterem Direktor des Kaiserjubiläums-Stadttheaters Adam Müller-Guttenbrunn (1852-1923) das Ende der Direktion aus seiner Perspektive etwas anders.⁷⁰ Er habe insgesamt drei Jahre lang gekämpft, um das Theater finanziell über Wasser halten zu können und resignierte letztendlich. Er legte die Direktion nieder und räumte, wie viele seiner Vorgänger, verschuldet das Feld. Sein angebliches Unvermögen, die Pacht zu zahlen, erwähnte er selbst allerdings nicht konkret. Er beteuert lediglich, sein letztes Geld dafür ausgegeben zu haben, seinem Personal die Gagen zu zahlen.⁷¹ Auch der Theaterhistoriker Anton Bauer schreibt in seiner 1988 Monografie *200 Jahre Theater in der Josefstadt*, dass Costa nicht mehr in der Lage gewesen sei, seinen finanziellen Verpflichtungen nachzukommen und ihm deshalb der Besitzer des Theaters, Graf Degenfeld-Schonburg, den Vertrag kündigte. Costa ließ sich aber Zeit, seinen Posten zu verlassen, sodass gerichtliche Schritte eingeleitet werden mussten. Sowohl bei den Behörden, als auch beim Publikum des Theaters in der Josefstadt sei sein Benehmen auf wenig Mitgefühl gestoßen und hatte angeblich negative Auswirkungen auf sein Ansehen geübt.⁷²

Noch bevor Costa die Direktion des Theaters in der Josefstadt antrat, war er ab 1879 (bis 1891) als Redakteur der Zeitschrift *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* tätig.⁷³ Costa erschien eine Woche nach dem Tod des vormaligen Redakteurs, Anton Langer (1824-1879), am 20. Dezember 1879 erstmals als Redakteur. Mit einem Brief an die Leser und Leserinnen des *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* stellte er sich als Nachfolger vor und bat um Nachsicht in der Anfangszeit, da der Einstieg nicht einfach sei. Er betonte außerdem, den *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* in der Form weiterzuführen, wie Anton Langer ihn aufgebaut hatte. Costa habe Missstände aufzeigen wollen, es sollten jedoch keine Beleidigungen oder persönliche Beschimpfungen Platz finden.⁷⁴

⁶⁹ Vgl. Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 810.

⁷⁰ Vgl. Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762.

⁷¹ Vgl. Ebd.

⁷² Vgl. Bauer/Kropatschek, *200 Jahre Theater in der Josefstadt*, S. 79.

⁷³ Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, S. 594.

⁷⁴ Vgl. *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 20.12.1879, S. 1 f.

„[M]it echt österreichischer Aufrichtigkeit werde ich auf die zeitweise sich darbietenden Schattenseiten unseres Volkslebens eingehen, nicht um zu verbittern, sondern, um auf falsche Wege aufmerksam zu machen, auf die richtige Lebensphilosophie hinzuweisen und, wo es Noth thut, - zu belehren und zu bessern.“⁷⁵

In der 1929 erschienenen Dissertation von Dr. Ernst Bösel, die sich mit der Zeitschrift *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* beschäftigt, konstatiert der Autor, dass unter der Leitung Costas einige Änderungen an dem Blatt vorgenommen wurden, welche vornehmlich Erweiterungen des bisherigen Inhalts betrafen. Die Reduktion wienerischer respektive dialektaler Ausdrücke wurde unter Costa vorgenommen. Die Rubrik „Hans Jörgel als Volkswirt“, die sich mit wirtschaftlichen Angelegenheiten beschäftigt, war unter anderem eine inhaltliche Ausweitung, die unter Costa eingeführt wurde. 1880 änderte Costa den Titel von *Anton Langer's Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* auf *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen. Redakteur Carl Costa, vormals Anton Langer*. Mit dem Jahr 1884 soll die Qualität des *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* geschwunden sein, so Bösel, und einige Ausgaben wurden in den Folgejahren sogar beschlagnahmt und die weitere Verbreitung verboten. Zur Beendigung von Costas Leitungstätigkeit beim *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* haben laut Bösel unterschiedliche Faktoren Einfluss geübt. Einerseits deutet er auf eine erzwungene Absetzung Costas hin, da im letzten Heft, das Costa redigierte, keine Erwähnung des Redaktionswechsels stattgefunden hat und weiters habe Costa die Publikumseinsendungen nicht an seinen Nachfolger weitergeleitet. Seine These, dass Costa nicht freiwillig aus der Redaktion ausgeschieden ist, sieht Bösel in der Auskunft des Redakteurs Theodor Draudt, der zur Zeit der Entstehung der Dissertation beim *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* tätig war, bestätigt. Dieser teilte ihm mit, dass nicht Costa selbst die Artikel verfasst habe, sondern er bloß seinen Namen unter die Texte stellte. Der daraus resultierende Qualitätsverlust bedeutete, dass der Ruf des *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* schlechter geworden sei und hinzu auch finanzielle Verluste gekommen seien. Karl Gründorf wurde Costas Nachfolger, welcher am 18. April 1891 sein erstes Heft redigierte.⁷⁶

Aufgrund der langjährigen Redaktionsarbeit Costas würde eine Überprüfung der Aussagen Bösel's hinsichtlich der Autorschaft der Texte Costas und des „Qualitätsverlusts“ im *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* die Sichtung der Zeitschrift über einen Erscheinungszeitraum von mehr als zehn Jahren notwendig machen, was sich im Rahmen dieser Arbeit als nicht durchführbar herausstellte. Eine weiterführende Auseinandersetzung mit Costas redaktio-

⁷⁵ *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 20.12.1879, S. 2.

⁷⁶ Vgl. Bösel, *Die komischen Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen und der Wiener Vormärz*, S. 274 ff.

neller Tätigkeit bei *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* stellt demnach ein Thema dar, welches für zukünftige Forschung an Carl Costa von Interesse sein kann.

2.2 Costa, der Autor seiner Stücke?

Einige Jahre nach dem misslungenen Ende der Theaterdirektion kam es 1896 zu einem Ereignis, welches sich möglicherweise weiter negativ auf Costas Erfolg auswirkte. Am 5. Juli 1896 veröffentlichte die *Neue Freie Presse* einen Artikel, der zu Beginn die Frage stellte „Von wem sind Karl Costa’s Volksstücke?“⁷⁷. Dieser Frage zugrunde liegt die Gerichtsverhandlung zwischen Carl und Rosa Costa und einem Gläubiger Costas, Franz Schönwiese. Costa habe von Schönwiese, noch während Costa Direktor des Theaters in der Josefstadt war, einen Kredit bekommen, ihm allerdings nicht alles rückerstattet. Sämtliche Mahnungen und Versuche Schönwieses, das geliehene Geld zurückzubekommen, seien fehlgeschlagen. Der Gläubiger wurde offenbar darüber in Kenntnis gesetzt, dass Rosa Costa im November des Vorjahres ein Haus erworben habe. Daraufhin stellte er einen Antrag beim Wiener Landesgericht, den Kaufvertrag für ungültig zu erklären, da die dafür aufgewendeten Mitteln aus Tantiemen und Honoraren aus dem Volksstück *Bruder Martin* stammten. Rosa Costa sei nur deshalb als Käuferin der Immobilie im Vertrag gestanden, damit Carl Costas Gläubiger keinen Anspruch geltend machen konnten. Die Eheleute entkräften den Vorwurf dahingehend, dass Rosa Costa der Hauptanteil der Tantieme und Honorare zustehe und die Nennung als Haupteigentümerin somit gerechtfertigt sei:

„Beide Ehegatten fügten jedoch bei, daß ‚Bruder Martin‘ sowie noch einige andere seit Jahren unter dem Namen Karl Costa’s aufgeführte Stücke in der Erfindung, dem scenischen Aufbau und auch im Dialog von Rosa Costa herrühren, während Karl Costa, der Gatte, nur die ‚Politur‘ dazu geliefert, sowie seine Bühnenerfahrung und sein technisches Verständnis ihr zu Verfügung gestellt habe. Somit habe Frau Costa auch ein Anrecht auf den größten Teil des Ertrages der Werke und insbesondere des ‚Bruder Martin‘ gehabt.“⁷⁸

Costa selbst bestreitet diese Aussage nicht direkt, er geht lediglich davon aus, dass dieser Artikel „in einem nachträglichen Racheakte seinen Ursprung hatte.“⁷⁹ Zu den in der *Neuen Freien Presse* genannten Vorwürfen gegen Carl Costa konnten keine weiteren, die Aussagen bestätigenden oder ausräumenden Quellen ausfindig gemacht werden. Lediglich in

⁷⁷ *Neue Freie Presse*, 5.7.1896, S. 7.

⁷⁸ Ebd., 5.7.1896, S. 7.

⁷⁹ Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762.

Karikaturzeitschriften wurde der Vorfall erwähnt.⁸⁰ In der antisemitischen Karikaturzeitschrift *Kikeriki* war auf der Titelseite eine Karikatur Costas abgebildet sowie ein Artikel zu dem Vorfall veröffentlicht. Die Bildüberschrift der Karikatur lautet: „Der ‚Dichter‘ Carl Costa in elektrischer Beleuchtung.“⁸¹ Als Unterschrift dieser Abbildung findet sich ein kurzes pamphletisches Gedicht:

„Statt auf des Parnäß höchstem Staffel,
Und Stroh um's Haupt, statt Lorbeerreis,
Sitzt er nun da, blamirt, am Schaffel,
Der Ehren los, als **Abschreib-Greis**.“⁸²



Abb.1: *Kikeriki*, 16.7.1896.

Der dazugehörige Artikel ist gezeichnet von Ressentiments und eine antisemitische Färbung ist nicht zu übersehen, was sich durch die Hervorhebung der Tatsache, dass Costas Frau Jüdin war, zeigt.⁸³ Das Ehepaar sah sich darüber hinaus mit dem Vorwurf konfrontiert, vor der Premiere des *Bruder Martin* das Publikum getäuscht zu haben, um durch Mitleid die Besucherzahlen anzukurbeln. Es sei an die Öffentlichkeit kommuniziert worden, dass die Familie wertvolle Gegenstände versetzen musste, um das nötige Geld für Carl Costas Medikamente aufzutreiben zu können. Der *Kikeriki* stieß sich an diesem Aufruf an das Publikum, denn Rosa Costa gab vor Gericht bekannt, ein Sparbuch sowie einen Depot-

⁸⁰ Vgl. *Der Floh*, 12.7.1896, S. 3; *Kikeriki*, 16.7.1896, S. 1 f.; Ebd., 19.7.1896, S. 2 f.; *Die Bombe*, 6.12.1896, S. 3.

⁸¹ *Kikeriki*, 16.7.1896, S. 1.

⁸² Ebd., 16.7.1896, S. 1. (Herv. i. O.)

⁸³ Vgl. Ebd., 16.7.1896, S. 2.

schein zu besitzen, welche laut *Kikeriki* ausreichend finanzielle Mittel für den Kauf der Medikamente dargestellt hätten.⁸⁴ Das Verhalten der Costas wurde in dem Artikel als „pöbelhafte, gewinnsüchtige Speculation“⁸⁵ bezeichnet. Wenige Tage später fand ein neuerlicher Angriff auf das Ehepaar im *Kikeriki* statt. Einige Witze, die Bezug nehmen auf die Frage, von wem Costas Stücke geschrieben wurden, sind am 19. Juli 1896 veröffentlicht worden.

„Die Steuerbehörde hat der Frau Costa die Steuerbemessung für das reiche Einkommen aus ‚Bruder Martin‘ ic. zustellen lassen. Frau Costa hat dieselbe mit der Motivirung zurückgewiesen, daß ihre sämtlichen Werke nicht von ihr, sondern von ihrem Gatten seien, gegen welche Behauptung Herr Costa entrüstet protestirt. Nach dem Autor der Costa’schen Stücke wird daher amtlich gefahndet.“⁸⁶

Ob die kurz darauf folgende Verleihung des Raimund-Preises⁸⁷ durch das Bekanntwerden dieser Umstände beeinflusst wurde, ist natürlich schwer nachvollziehbar. Costa war sich der Gefahr offenbar bewusst, welche die Veröffentlichung der genannten Informationen nach sich ziehen könnten und bat ausgerechnet den bekennenden Antisemiten Adam Müller-Guttenbrunn um sein Wohlwollen und seine Unterstützung bei der Wahl des Stückes.⁸⁸ Doch vergebens, denn der Preis ging nicht an Costa, sondern Carl Karlweis (1850-1901) mit dem Stück *Der kleine Mann*.⁸⁹ Beim Raimund-Preis handelte es sich um eine von Adam Müller-Guttenbrunn geforderten Preis für Schriftsteller, welche sich mit dem Verfassen von „Geschichtsdram[en]“, „Posse[n]“ und „Volksstück[en]“⁹⁰ für den Preis qualifizieren würden, wie 1892 unter anderem⁹¹ in der *Neuen Freien Presse* zu lesen war:

„Die Dichter brauchen indeß Aufmunterungen, sollen sie ihre Kraft weniger einträglichen, von der Sensations-Hascherei freien Arbeiten widmen – darum sollte die Stadt Wien im Andenken an ihren größten Volksdichter einen Raimund-Preis stiften, der in gewissen Intervallen dem Schöpfer des besten Volksstückes zufallen soll [...].“⁹²

⁸⁴ Vgl. *Kikeriki*, 16.7.1896, S. 2.

⁸⁵ Ebd., 16.7.1896, S. 2.

⁸⁶ Ebd., 19.7.1896, S. 2.

⁸⁷ Anm.: Laut meinen Quellen bezieht sich der Name des Preises auf den österreichischen Dramatiker Ferdinand Raimund, wobei der Vorname nicht Teil des Titels „Raimund-Preis“ ist.

⁸⁸ Vgl. Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762.

⁸⁹ Vgl. *Neues Wiener Journal*, 26.11.1896, S. 8.

⁹⁰ *Neue Freie Presse*, 30.11.1892, S. 7.

⁹¹ Vgl. *Die Presse* (Local-Anzeiger), 30.11.1892, S. 9; *Das Vaterland*, 1.12.1892, S. 4; *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 10.12.1892, S. 16.

⁹² *Neue Freie Presse*, 30.11.1892, S. 7.

1894 wurde, laut einer Meldung in der *Neuen Freien Presse* vom 20. Jänner, im Wiener Stadtrat die Einrichtung des Raimund-Preises beschlossen, welcher alle zwei Jahre an einen Verfasser eines Volksstückes vergeben werden sollte.⁹³ Im Zuge der Verleihung des Raimund-Preises 1896, wurde die Frage, von wem Costas Stücke stammen, wiederum in einer Karikaturzeitschrift aufgebracht. In einem „Trauerspiel in einer Scene“ in der *Bombe* wird Costa verspottet:

„COSTA (erregt auf und abgehend). Das ist ein Scandal! Eine Ungerechtigkeit! Schnappt uns dieser Karlweis mit seinem schundigen Stück den Raimund-Preis vor der Nasen weg, und ich, der ich den ‚Bruder Martin‘ geschrieben - -

BUCHBINDER. Hören Sie doch auf mit Ihrem ‚Bruder Martin‘, das ist ja eine gestohlene Idee.

COSTA (pikirt). Was? Sie reden von gestohlenen Ideen? Sie leben ja jahraus, jahrein nur von gestohlenen Ideen? Hab’ i recht, Herr Leon?

LEON. Sehr richtig! [...]

NORDMANN. Aber meine Herren! Was soll denn ich sagen? Meine ‚Ueberzähligen‘ - -

BUCHBINDER. Ihre ‚Ueberzähligen‘ waren ein ganz überzähliges Stück; deshalb wurde es auch so rasch abgesetzt. Stricken Sie lieber Strümpfe!

NORDMANN (pikirt). Mein Herr! Sie sind sehr galant! (Geht entrüstet durch die Mitte ab.)

COSTA (erhebt die Finger zum Schwur). Für’s Raimund-Theater schreibe ich kein Stück mehr! (Ab.)

LEON. Ich ziehe heute noch meine ‚Unmoralischen‘ zurück. (Ab.)

BUCHBINDER. Gott sei Dank! Drei Concurrenten hätte ich los! Es leben die fremden Ideen!

VORHANG FÄLLT.“⁹⁴

Im Gegensatz zu dieser humorvollen Auseinandersetzung mit dem Vorfall in der *Bombe*, steht die antisemitische Haltung des *Kikeriki*, welche vier Jahre später deutlich zum Ausdruck gebracht wurde. In einem Artikel über das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater wird vom *Kikeriki* behauptet, im Stadttheater ein „Theater für die Deutschen“⁹⁵ gesehen zu haben. Dieser Umstand wird allerdings in Frage gestellt, da sich Stücke jüdischer Autoren sowie ein französisches Stück auf dem Spielplan befunden haben. Hier wird die Frage der Provenienz der Costa’schen Stücke neuerlich aufgegriffen, denn zu der Zeit stand *Das Hufeisen* von Carl Costa auf dem Spielplan. Bezugnehmend auf den Vorfall 1896 wird das Stück als „Judenstück“⁹⁶ bezeichnet, da der *Kikeriki* davon ausgeht, Rosa Costa habe das Stück geschrieben.

⁹³ *Neue Freie Presse*, 20.1.1894, S. 7.

⁹⁴ *Die Bombe*, 6.12.1896, S. 3.

⁹⁵ *Kikeriki*, 25.1.1900, S. 2.

⁹⁶ Ebd., 25.1.1900, S. 2.

3. Historischer Kontext

Der Fokus bei der überblicksmäßigen Darstellung der Wiener Theatergeschichte liegt auf zwei der großen Vorstadttheater: dem Theater an der Wien und dem Theater in der Josefstadt. Die Eingrenzung auf jene Theater erfolgte auf Grund des Bezugs des Stücks zu diesen Häusern. Im Theater in der Josefstadt wurde die *Die Fälle der Clemenceau* uraufgeführt. Die Vorlage der Parodie, *Der Fall Clemenceau*, war auf der Bühne des Theaters an der Wien zu sehen. Der theaterhistorische Kontext beinhaltet die unterschiedlichen Direktionen der erwähnten Theater, publikums- und gesellschaftsspezifische Entwicklungen und zensurtechnische Gegebenheiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

3.1 Theater in der Josefstadt

Als Carl Costa 1882 die Direktion des Theaters in der Josefstadt übernahm, blickte das Haus auf eine lange Geschichte zurück. Wie Anton Bauer in seiner gemeinsam mit Gustav Kropatschek verfassten Monografie über das Theater in der Josefstadt schreibt, war die Direktionszeit Franz Pokornys (1797-1850), welcher ab 1837 das Haus leitete, eine der bedeutendsten. Sein vielfältiger Spielplan machte sich durch steigende Beliebtheit und damit steigenden Besucherzahlen bezahlt. Pokorny versuchte sich, wie zuvor der Wiener Theaterdirektor Carl Carl, als Leiter von zwei Häusern. Er übernahm 1845 zusätzlich das Theater an der Wien. Wenige Jahre später war Franz Pokorny schwer krank geworden und sein Sohn Alois Pokorny (1825-1883) unterstützte ihn bereits 1849 bei den Direktionsgeschäften. Der Sänger Johann Hoffmann (1803-1865) erwarb bei der Versteigerung 1855 das Theater in der Josefstadt. Anfänglich konzentrierte er sich auf die Aufführung von Opern und bemühte sich stets ein ausgewogenes Programm zu erstellen. Wie viele seiner Vorgänger musste aber auch Hoffmann hoch verschuldet, nach zehnjähriger Tätigkeit als Direktor, das Feld räumen. Johann Fürst, welcher bereits als Leiter des Pratertheaters erfolgreich tätig war, begann 1865 seine Direktion. Er ließ das Haus renovieren und versuchte mit allen Kräften das Theater wieder aus dem Schuldenloch zu holen – blieb aber erfolglos. 1871 übernahm Fürst ein weiteres Mal die Direktion des Theaters in der Josefstadt. Die finanzielle Situation des Theaters konnte aber selbst durch maßgebliche Erfolge im Bereich des Volksstückes nicht ausgeglichen werden. 1877 beendete Fürst seine zweite Direktionsperiode und konzentrierte sich wieder auf sein Theater im Wiener Prater. Die folgenden Jahre blieb das Haus wieder für zwei Direktionen quasi in Familienbesitz. Anton Perl übernahm von Fürst und darauf folgte Alois Fuchs, sein Stiefsohn. Von diesem

wiederum gelang es 1882 Carl Costa die Direktion des Theaters zu übernehmen, worauf in Kapitel 2.1 bereits näher eingegangen wurde. Nach schweren finanziellen Einbußen legte er 1885 die Direktion nieder. Sein Nachfolger, der Schauspieler Karl Blasel (1831-1922), hatte mehr Erfolg. Vor allem mit Possen vermochte Blasel es, der Josefstadt wieder zu Ansehen zu verhelfen. Theodor Giesrau (1829-1898), unter dessen Direktion auch die Parodie *Die Fälle der Clemenceau* zur Aufführung kam, begann 1889 seine Arbeit. Volksstücke und (Lokal-)Possen prägten seinen Spielplan. 1894 legte auch er, aufgrund finanzieller Schwierigkeiten, die Direktion nieder. Sein Nachfolger, Ignaz Wild (1849-1909), hatte hinsichtlich seiner pekuniären Lage mehr Erfolg und war einer der wenigen Direktoren der Josefstadt, welche das Haus ohne Schulden verließ. Zuletzt soll hier noch Josef Jarno (eigentlich Kohner; 1865-1932) genannt werden, der dreiundzwanzig Jahre Leiter des Theaters war. Auf dem Spielplan waren Autoren wie Bahr, Schnitzler und Ibsen vertreten.⁹⁷

3.2 Theater an der Wien

Am Theater an der Wien wurde das Schauspiel *Der Fall Clemenceau*, welches als Vorbild für Costas Parodie *Die Fälle der Clemenceau* diente, uraufgeführt. Der bereits erwähnte Direktor des Theaters in der Josefstadt, Franz Pokorny, übernahm noch während er die Direktion des Ersteren inne hatte die Leitung des Theaters an der Wien. Ihm schwebte die Vision eines Operntheaters vor, welches im direkten Wettbewerb mit der Hofoper stehen sollte. Nach kostspieligen Umbauarbeiten wurde das Theater eröffnet – der Erfolg währte jedoch nicht lange und Pokorny geriet in finanzielle Schwierigkeiten. 1850 starb Pokorny und hinterließ seinem Sohn Alois das hoch verschuldete Theater. Alois Pokorny strich die Oper aus dem Spielplan und konzentrierte sich wieder mehr auf das Volksstück, welches vom Publikum gefragt war. Trotz seiner Versuche das Theater durch Gastspiele und abwechslungsreiches Programm aus dem Schuldenloch zu holen, musste auch er Konkurs anmelden und das Theater ging 1862 an den Pächter Friedrich Strampfer (1823-1890).⁹⁸ Strampfer entwickelte einen vielfältigen Spielplan, dem keine genaue künstlerische Linie zu entnehmen ist – Possen, Schwänke, Maskenbälle im Fasching und Tanzabende, die vom Publikum gerne gesehen und besucht wurden. Der große Durchbruch gelang Strampfer aber mit der Erweiterung seines Spielplans um die Spektakelferien und die Operette. Die Ferien verursachten hohe Kosten und führten auf Grund ihrer aufwändigen Ausstattung

⁹⁷ Vgl. Bauer/Kropatschek, *200 Jahre Theater in der Josefstadt*, S. 51 ff.

⁹⁸ Vgl. Láng, *200 Jahre Theater an der Wien*, S. 43 ff.

zu mehrtägigen Schließungen des Theaters vor der Premiere. Sie rentierten sich dahingehend, als sie bis zu einhundert Mal en-suite gespielt wurden. Die Operette jedoch macht den bedeutenderen Teil der Spielplanänderung aus. Das Jahr 1864 markiert den Beginn der Erfolgsgeschichte der Operette.⁹⁹ Fünf Jahre später legte der erfolgreiche Direktor sein Amt nieder und es folgte ein Novum im Theater an der Wien: eine Frau an der Spitze. Marie Geistinger (1833-1903) und Maximilian Steiner (1830-1880) führten die Operetten-Tradition fort und erweiterten den Spielplan wieder um das Volksstück mit Ludwig Anzengruber. 1870 kam es zur ersten Uraufführung Anzengrubers im Theater an der Wien mit *Der Pfarrer von Kirchfeld*. Entgegen der Vermutung stellte das Sprechtheater noch den prozentuell größten Teil des Spielplans mit 60 Prozent. 36 Prozent des Spielplans wurde mit Operetten gefüllt und der kleine Rest mit Opernproduktionen.¹⁰⁰ Nachdem Steiner einige Jahre das Theater allein geleitet hatte und wegen schwerer Krankheit seinen Sohn bereits als Hilfe ins Haus holte, legte er schließlich 1880 die Direktion in die Hände seines Sohnes. Franz Steiner (1855-1920) übernahm, ähnlich wie Alois Pokorny von seinem Vater, das Haus mit hoher Verschuldung, die es ihm bis zum Ende seiner Direktion nicht zu überwinden gelang. Die Operette nahm in seiner Direktionszeit stark zu und er konnte damit auch einige finanzielle Erfolge erzielen, die ihm ein ausgewogenes Programm zu gestalten ermöglichten. 1884 kaufte Alexandrine von Schönerer (1850-1919) das Theater von Franz Jauner, der versucht hatte nach dem Ringtheaterbrand wieder an die Leitung eines Theaters zu gelangen, was ihm jedoch verwehrt wurde, da er keine Konzession erhielt. Da weder Schönerer noch Jauner in der Lage waren die Konzession für das Haus zu erlangen, holten sie den Librettisten und Journalisten Kamillo Walzel (1829-1895) als Leiter und Pächter zu sich ins Boot. Unter Schönerer wurde der Anteil an Sprechstücken am Spielplan wieder verringert und betrug nur mehr 15 Prozent. Anton Bauer weist in seiner Monografie *150 Jahre Theater an der Wien* explizit auf den Erfolg von *Der Fall Clemenceau* hin. Franz Jauner inszenierte das Stück, dessen Erfolg wahrscheinlich der hochkarätigen Besetzung der Gäste Adele Sandrock (1863-1937), Auguste Wilbrandt-Baudius (1843-1937) und Amalie Bleibtreu (1835-1917) zu verdanken sei. Erwähnung findet hier auch Costas Parodie *Die Fälle der Clemenceau*, welche einen ähnlichen Erfolg beim Publikum erzielt haben soll.¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, S. 167 f.

¹⁰⁰ Vgl. Láng, *200 Jahre Theater an der Wien*, S. 51 f.

¹⁰¹ Vgl. Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, S. 188 ff.

3.3 Produktionsbedingungen und Publikumsstruktur im 19. Jahrhundert

Den Forschungen des Theaterhistorikers und Nestroy-Experten Johann Hüttner zufolge zeichneten sich die Produktionen der Hof- und Vorstadttheater im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts durch hohes Niveau aus. Hüttner begründet diese Aussage mit dem regen Konkurrenzkampf zwischen den Vorstadttheatern und dem Hoftheater, welches im Gegensatz zu anderen Großstädten in Wien keine Monopolstellung inne gehabt habe, was unter anderem auf das sozial durchmischte Publikum zurückzuführen sei.¹⁰² Das Schwinden des hohen Niveaus in den Wiener Theatern sieht Franz Hadamowsky darin begründet, dass das Theater nach der Märzrevolution bis Ende des 19. Jahrhunderts mehr zu einer „reinen UNTERHALTUNGSSTÄTTE“¹⁰³ verkam. Der wirtschaftliche Faktor der Theater wurde zunehmend mitbedacht und resultierte in einer Veränderung der Spielpläne zu Gunsten von erfolgsversprechenden Stücken. Kritisch zu betrachten ist Hadamowskys Ausführung dahingehend, als er jüdischen Theaterdirektoren die Hinwendung zur kapitalistisch orientierten Theaterführung zuschreibt:

„Vor allem waren es die Juden, die als geschickte Geldleute sich den Einfluß auf die Theater zu sichern bestrebt waren. [...] Von dem einzigen Grundsatz geleitet, möglichst viel Geld zu verdienen, horchten diese Direktoren ängstlich auf die Wünsche des Publikums, und da dieses sich den leichteren Gattungen zuwandte, versuchten sie nicht erst gegen den Strom zu schwimmen, sondern einer strebte den andern in der Kultivierung der ‚leichten Reizungen‘ aus dem Feld zu schlagen.“¹⁰⁴

Dass die Änderungen in der Theaterlandschaft auf Grund von Religionszugehörigkeit der Theaterbesitzer und -direktoren vollzogen wurden, wird von Hadamowsky besonders hervorgehoben. Er bedient sich augenscheinlich antisemitischer Vorurteile, um die Umstrukturierung zu rechtfertigen. Interessanterweise widerspricht Hadamowsky gewissermaßen seiner These des jüdischen Einflusses auf die Veränderung im Theaterwesen, indem er auf die Wirtschaftskrise in den 1870er Jahren hinweist. Im Zuge der Krise hätten viele bürgerliche Familien ihr Vermögen verloren, das Publikum sei weniger geworden und viele Theaterdirektoren sollen sich dadurch gezwungen gesehen haben, die Spielpläne dahingehend zu gestalten, dass möglichst viele erfolgsversprechende Stücke gespielt würden. Das Publikum wiederum solle sich die Frage gestellt haben, ob der Unterhaltungswert des Stückes

¹⁰² Vgl. Hüttner, Johann, „Literarische Parodie und Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn* 18/1-2, 1972, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1972.18.issue-1-2/muk.1972.18.12.99/muk.1972.18.12.99.xml> 21.1.2015, S. 99.

¹⁰³ Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 784.

¹⁰⁴ Ebd., S. 784.

es wert sei, dafür Geld auszugeben.¹⁰⁵ Im Gegensatz dazu schreibt Johann Hüttner, dass schon in den ersten 60 Jahren des 19. Jahrhunderts das Theater primär der Unterhaltung gegolten habe. Vor allem die Vorstadttheater seien auf den wirtschaftlichen Faktor konzentriert gewesen und hätten dementsprechend ihre Spielplangestaltung an den Wünschen des Publikums orientiert.¹⁰⁶ In Anbetracht dieser Argumente verwundert es nicht, dass am Spielplan des Theaters an der Wien das Sprechstück abnahm und die Operette als kassenfüllendes Unterhaltungstheater den Hauptteil des Programms einnahm. Zwar wurde versucht mit der „Volksposse“ den Geschmack des Publikums zu treffen, doch der Humor entsprach nicht mehr dem der Zuseher/innen. Hauptsächlich französischen Stücken und dem Aufschwung der Operette wird die Schuld gegeben, weshalb das Volksstück immer weniger Beachtung fand. Das Publikum wollte sich unterhalten und imposante Ausstattungstücke sehen, so wurde das sogenannte Volksstück zunehmend von den Wiener Bühnen verdrängt.

Auch Ludwig Anzengruber, den Hadamowsky als den bedeutenderen der Volksstück-Dichter erwähnt, vermochte es nicht, diesem Genre wieder zu größerer Beliebtheit zu helfen. Neben Anzengruber werden einige Autoren genannt, darunter auch Carl Costa, deren Begabung laut Hadamowsky geringer sei, als deren Fähigkeit erfolgreiche Stücke zu schreiben.¹⁰⁷ „Ihre Stücke weisen im Aufbau, in der Handlung, in den Personen, im Dialog mehr oder minder starke Einflüsse des französischen Sensationsdramas auf [...]“. ¹⁰⁸ Das Theater in der Josefstadt bot diesen Autoren wohl am längsten die Möglichkeit, ihre Werke zur Aufführung zu bringen, das Carltheater und das Theater an der Wien ließen die Operette zunehmend im Spielplan vorherrschen.¹⁰⁹ Als Gegenargument, oder vielmehr als Verteidigung der Autoren, denen mindere schreibtechnische Qualität zum Vorwurf gemacht wurde, ist anzumerken, dass die Devise der Theater im 19. Jahrhundert Quantität vor Qualität zu heißen schien. Durch den ständigen Bedarf der Theater an neuen Stücken mussten in relativ kurzen Zeiträumen Werke verfasst werden, um dem Verbrauch der Theater gerecht zu werden. Dementsprechend litt die Qualität der Werke, da wenig Zeit blieb, die Texte zu überarbeiten oder zu polieren.¹¹⁰ Diese von dem Literaturwissenschaftler Jürgen

¹⁰⁵ Vgl. Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 786.

¹⁰⁶ Vgl. Hüttner, Johann, „Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit“, *Maske und Kothurn* 23/3, 1977, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1977.23.issue-3/muk.1977.23.3.233/muk.1977.23.3.233.xml> 25.06.2015, S. 234.

¹⁰⁷ Vgl. Castle, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, S. 787 f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 788.

¹⁰⁹ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 641.

¹¹⁰ Vgl. Hüttner, „Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit“, S. 234.

Hein (1942-2014) als „Vielschreiberei“ bezeichnete Textproduktion im 19. Jahrhundert, stützte sich unter anderem auf bereits vorhandene Themen, die wiederverwendet oder umgeschrieben zu einem „neuen“ Stück führten.¹¹¹ Hein beschreibt das sogenannte Wiener Volkstheater als „ein Theater aus ‚zweiter Hand‘ mit Bearbeitung, ‚Übersetzung‘ und ‚Zitat‘ bereits ‚Literatur‘ gewordener Wirklichkeit durch Adaption, Transformation und Parodie.“¹¹² *Die Fälle der Clemenceau* entspricht den von Hein beschriebenen Parametern der Textproduktion: Es wurde innerhalb kurzer Zeit verfasst, basiert auf einer schriftlichen Vorlage, bedient sich darüber hinaus einer aufgeführten Version der Vorlage, diese Merkmale lassen es wiederum als Parodie bezeichnen.

Eine Problematik, mit der sich Theaterautoren auch nach der Märzrevolution noch auseinandersetzen mussten, war die immer noch aktuelle Zensur durch die Polizeibehörden. 1850 wurde dem Kaiser ein Vorschlag für die Änderungen der Zensur unterbreitet. Mit Hilfe der Regierung sollte der Einfluss des in den Theatern Gezeigten auf die Gesellschaft gesteuert werden. Die Wahrung von Moral und Anstand war von oberster Priorität.¹¹³ Im selben Jahr trat die Verordnung in Kraft. Einem von Hadamowsky nicht ausgewiesenen Zitat zufolge wurde in dieser Verordnung bekannt gegeben, dass der Statthalter vom Theater zwei Manuskripte des zur Aufführung gelangenden Stückes erhalten musste. Eines der Manuskripte gelangte nach der Kontrolle durch die Zensur wieder an das Theater zurück, das zweite verblieb im Niederösterreichischen Landesarchiv.¹¹⁴ Der Versuch, das Zensurgesetz zu lockern, hat seine Anfänge im Jahr 1868. In dem Rundschreiben von Graf Taaffe (1833-1895), dem Minister für Landesverteidigung, wird Bezug genommen auf die Rückständigkeit der im Theater herrschenden gesetzlichen Rahmenbedingungen, welche im Vergleich zu anderen Institutionen stärkeren Restriktionen unterworfen war. Zwar kam es zu keinen gesetzlichen Änderungen, wie Taaffe sie vorgeschlagen hatte, aber es wurden die Bestimmungen von den zuständigen Behörden liberaler umgesetzt, berichtet Hadamowsky. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Zensur weniger restriktiv. Bis dahin verbotene oder ungern gesehene Themen, wie Ehestreit oder unsittliches Verhalten, wur-

¹¹¹ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft ³1997, S. 106.

¹¹² Ebd., S. 106.

¹¹³ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 584.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 586.

den nun auf den Wiener Bühnen vermehrt dargestellt.¹¹⁵ Dennoch galten fast vormärzliche Zensurbestimmungen, wie Jürgen Hein sie zusammenfasst:

„Da das Theater, wie es in den Instruktionen hieß, ‚ein mächtiger Hebel der Volksbildung‘ sei, war neben strafbaren Handlungen auch alles auf den Bühnen untersagt, was die Loyalität gegenüber dem Staat und seinen Repräsentanten betraf und geeignet war, die Verfassung, Vaterlandsliebe, Ruhe und Ordnung zu verletzen, Gehässigkeiten zwischen Nationalitäten, Gesellschaftsklassen, Konfessionen, Aufruhr und Demonstrationen hervorzurufen und Anstand und Schamhaftigkeit, Moral, Religion zu beleidigen. Kirchliche Gebräuche, gottesdienstliche Handlungen, geistlicher Ornat und österreichische Amtskleider und Uniformen durften auch nicht auf der Bühne erscheinen; die Anspielung auf lebende Personen und Privatverhältnisse war verboten [...].“¹¹⁶

In beiden Zensurmanuskripten von *Die Fälle der Clemenceau* ist der Hinweis vermerkt, dass die möglichst baldige Bearbeitung des Stückes bei der Zensurbehörde wesentlich für den Erfolg des Stückes verantwortlich sei. So schreibt Direktor Giesrau im Manuskript: „Mit der höflichen und dringenden Bitte um sofortige Erledigung, da das Stück nur dann mit Erfolg gegeben werden kann, wenn es ehestens aufgeführt wird!“¹¹⁷ Diese Zeilen bestätigen, dass Costas Parodie eben jenen Produktionsbedingungen unterlegen war: Das Schnelle Verfassen und die möglichst zeitnahe Aufführung der Parodie nach dem Original waren notwendig, um den Erfolg der Parodie zu ermöglichen. Eingelangt ist das Bühnenstück am 8. November 1889 im kaiserlich-königlichen niederösterreichischen Statthalterei-Präsidium. Die Zensurbehörde erteilte am 14. November 1889 die Genehmigung für die Aufführung.¹¹⁸ Es erfolgten kleine Striche der Zensur, wie beispielsweise die Verwendung der Wörter „persisch“¹¹⁹ oder „Polizei“¹²⁰. Ein größerer Strich betraf den folgenden Satz: „Als Gott Vater, welcher als Ui-Ui-Ur-Bildhauer den ersten Menschen aus Lehm geformt hatte.“¹²¹ Die Anspielung auf Gott wurde auf Grund der Restriktionen der Zensur im Hinblick auf die Erwähnung von Religion oder Kirche nicht genehmigt. Darüber hinaus wird im Zensurakt darauf hingewiesen, „daß die verschiedenen in diesem Stücke zur Verwendung gelangenden Modell-Costume nicht gegen Anstand und Sitte verstoßen und daß die im Textbuche erwähnten Ordens-Abzeichen nicht den im Gebrauch stehenden oesterr. Or-

¹¹⁵ Vgl. Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 587 f.

¹¹⁶ Hein, *Das Wiener Volkstheater*, S. 157.

¹¹⁷ Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau*, Zensurmanuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: TB K 381/17, S. 1. (Herv. i. O.)

¹¹⁸ Vgl. Zensurakt *Die Fälle der Clemenceau*, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: ZA 1889/6819 K 29.

¹¹⁹ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, Sign.: TB K 381/17, S. 50 f.

¹²⁰ Ebd., S. 124 f.

¹²¹ Ebd., S. 155.

densdekorationen gleichen [...]“¹²² dürfen. Nach der positiven Abnahme der Parodie durch die Zensurbehörde wurde *Die Fälle der Clemenceau* im Theater in der Josefstadt am Mittwoch den 20. November 1889 zum ersten Mal gespielt. Es folgten Vorstellungen von 21. bis 30. November, 1. bis 23., 25. bis 30. Dezember. Der Theaterzettel vom 30. Dezember enthält den Hinweis, dass es sich um die letzte Vorstellung handle. Es folgten jedoch weitere Vorstellungen von 7. bis 24. Jänner, am 30. und 31. März, und die letzte, 61. Vorstellung, fand am 6. April 1890 statt.¹²³ Das als Vorlage dienende Stück *Der Fall Clemenceau* von Dumas und d’Artois wurde nach Sichtung der Theaterzetteln des Theaters an der Wien der Saison 1889/90 am Samstag den 5. Oktober 1889 zum ersten Mal gespielt, darauf folgten Vorstellungen von 6. bis 30. Oktober, 1. November bis 29. November, 1., 8. (Nachmittag), 15. (Nachmittag), 16. bis 22. sowie 25. und die letzte, 68. Vorstellung, am 26. Dezember.¹²⁴

Es ist ersichtlich geworden, dass in der Zeit nach der Märzrevolution das Theater zu einem Betrieb wurde, in dem viel Bewegung herrschte; einerseits auf Seiten der Direktion und Theaterinhaber/innen respektive Theaterpächter/innen, andererseits auch auf Seiten der Künstler/innen. Das Theater an der Wien wie auch das Theater in der Josefstadt wechselten in regelmäßigen Abständen ihre Leitung, wodurch eine gewisse Bewegung und Änderungen auf dem Spielplan ersichtlich wurden. Auch die Zensur wurde liberaler und somit konnten auf den Bühnen Themen dargestellt werden, welche ein halbes Jahrhundert zuvor noch nicht erlaubt waren. Es konnten außerdem durch den kurzen Einblick in die Theaterlandschaft des 19. Jahrhunderts Erkenntnisse bezüglich der Parodie gewonnen werden.

¹²² Erlass zu *Die Fälle der Clemenceau*, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: ZA 1889/6819 K 29.

¹²³ Vgl. Theaterzettel Theater in der Josefstadt, Saison 1889/90, Theatermuseum Wien.

¹²⁴ Vgl. Theaterzettel Theater an der Wien, Saison 1889/90, Theatermuseum Wien.

4. Transkript

4.1 Editorische Hinweise

Abkürzungen und Zeichen

()	Regieanweisungen werden in Kursiv gesetzt; bei Regieanweisungen innerhalb eines Satzes, werden jene zusätzlich in kursive Klammern gesetzt.
[]	Anmerkungen der Verfasserin vorliegender Arbeit, welche nicht Teil des Manuskriptes sind, werden in eckige Klammern gesetzt. Auf die Seitenzahlen des Originals wird in eckigen Klammern vor dem ersten Wort der neuen Seite hingewiesen.
TEXT	Personennamen sowie Hervorhebungen im Text durch lateinische Buchstaben werden in Kapitälchen geschrieben.
Text	Striche im Manuskript werden durchgestrichen dargestellt.
(+ +)	Ergänzungen im Text und Zusätze, welche offensichtlich nachträglich ins Manuskript eingetragen wurden, werden durch Klammer und Plus-Zeichen dargestellt.
< >	Nicht eindeutig identifizierbare oder unleserliche Stellen werden durch Winkelklammern eingegrenzt.
xxx	Darstellung unleserlicher Buchstaben (x), Buchstabengruppen (xx) oder Wörter (xxx).

Szenenüberschriften werden zentriert und fett abgebildet. Im Original werden die Überschriften ebenfalls zentriert und in lateinischen Buchstaben geschrieben. Regieanweisungen werden im Manuskript unterstrichen sowie eingegrenzt durch einen geraden Strich und Doppelpunkt respektive Doppelpunkt und Strich am Ende. Im Transkript werden Regieanweisungen vereinfacht durch Kursivierung dargestellt und gegebenenfalls wurde die Groß- und Kleinschreibung je nach Position der Anweisung der stillschweigend angepasst und mit einem Punkt am Ende abgeschlossen. Regieanweisungen, welche durch extra Abtrennung im Manuskript gekennzeichnet wurden, werden im Transkript lediglich durch einen Punkt getrennt. Auf dementsprechende Stellen wird im Stellenkommentar hingewiesen. Personennamen sind im Manuskript zentriert, in lateinischen Buchstaben und unterstrichen hervorgehoben. In der Transkription sind die Namen durch Kapitälchen hervorgehoben. Groß- und Kleinschreibung wurde bei nicht eindeutigen Stellen stillschweigend an die neue Rechtschreibung angepasst, ansonsten wurde die Schreibweise beibehalten. Satzzeichen wurden durchgehend dem Original gemäß beibehalten und es erfolgen keine Änderungen bei fehlenden Satzzeichen. Zusammengesetzte Hauptwörter werden im Manuskript durch Gleichheitszeichen verbunden, welche in der Transkription durch einfache Bindestriche ersetzt werden. Doppelte Unterstreichungen im Text oder in der Regieanweisung werden im Transkript dementsprechend doppelt unterstrichen. Auf einfache Unterstreichungen der Regieanweisungen, Szenenüberschriften und Personennamen, wurde in der Transkription verzichtet. Auf jegliche Abweichungen vom Manuskript in der Transkription wird im Stellenkommentar hingewiesen. Striche sind hauptsächlich mit blauem Stift angebracht worden, daher werden nur Striche, welche mit schwarzem Stift angefertigt wurden im Stellenkommentar erwähnt. Ergänzungen und Einfügungen in den Text wurden hauptsächlich mit schwarzem Stift gemacht, dementsprechend wird nur auf blaue Zusätze gesondert hingewiesen. Auf Unterschiede in der Unterstreichung, wie Farbe (blau oder schwarz) oder Form (gerade oder gewellt), wird im Stellenkommentar hingewiesen.

Wenn nicht anders ausgewiesen, sind die im Stück vorkommenden fremdsprachigen Ausdrücke mit Hilfe von Karl Stirner übersetzt, wienerische Begriffe stammen aus Julius Jakobs *Wörterbuch des Wiener Dialekts*¹²⁵ sowie aus dem *Wörterbuch der Wiener Mundart*¹²⁶ von Maria Hornung und Sigmar Grüner. Mythologische Namen sind der Online-

¹²⁵ Jakob, Julius, *Wörterbuch des Wiener Dialekts mit einer kurzgefaßten Grammatik*, Wien/Leipzig: Gerlach & Wiedling 1929.

¹²⁶ Hornung, Maria/Grüner, Sigmar, *Wörterbuch der Wiener Mundart*, Wien: ÖBV & HPT Verl. ²2002.

Datenbank „Der Neue Pauly“¹²⁷ entnommen. Das Duden *Fremdwörterbuch*¹²⁸ wurde sowie Felix Czeikes *Historisches Lexikon Wien* wurden ebenso als Quellen herangezogen.

Das Foto einer beispielhaft ausgewählten Seite des Manuskripts, die sowohl Striche, als auch die erwähnten, in unterschiedlichen Farben angebrachten Textänderungen enthält, soll einen Einblick das Manuskript geben.

¹²⁷ *Der Neue Pauly*, Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hg.), <http://referenceworks.brillonline.com/browse/der-neue-pauly> 12.9.2016.

¹²⁸ Wissenschaftl. Rat d. Dudenred. (Hg.), *Duden. Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim: Bibliograph. Institut & Brockhaus 2000.

175

Laf fahre ein

In yaffon, das ist ja ein yfsein
 yammittel Gebiet - Laf das ist
Tierre Welt! —

Ringfain for ein Quers
gütlich, das ist Welt! Wapfing
Auditorium Fall

1: ein fäufar / Bravo!

Wampier

1: zu Reclame zugewandt /
und ein for der herv der
Widiger das Wort!

Reclame

1: for sich in Positiv gefallt /
herv Gewist for! — Wapf
in herv Gefahren! —
der Welt gandelt sich for
zufallen, das der Gefahren

Abb. 2: Seite 175 des Manuskripts von Die Fälle der Clemenceau.

4.2 Die Fälle der Clemenceau

[1] **Die Fälle der Clemenceau.**

Sensationelle Kriminal-Komödie

in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines
Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt

von

Carl Costa.

Ouverture und Zwischenmusik nach

verschiedenen Meistern von

W. C. Löw.

[3] PERSONEN:

(+ 1 +) -HIERONIIMUS WAMPERL, FLEISCHHAUER UND OBMANN DER GESCHWORENEN

(+ 2 +) -GENOFEVA, DESSEN GATTIN

(+ 3 +) -ADA, DEREN TOCHTER

(+ 4 +) -PIERRE CLEMENCEAU, BILDHAUER

(+ 5 +) -DR. RECLAME, VERTHEIDIGER

(+ 6 +) -GRÄFIN DOBROUNOCKA

(+ 7 +) -IZA, DEREN TOCHTER

(+ 8 +) -CONSTANTIN, OFFIZIER

(+ 9 +) -MADAME CLEMENCEAU

(+ 10 +) -GEORGETTE, KAMMERZOFE

(+ 11 +) -THEODORE, KAMMERDIENER

(+ 12 +) -THOMAS RITZ, BILDHAUER

-FRAU VON NIEDERFELD, DESSEN TOCHTER

-CASSAGNOL

-FAUCHER ELEVEN

-BERTIN THOMAS

-JULES

} BEI
RITZ

-EIN BLONDER HERR

-EIN BRÜNETTER “

-EIN SCHWARZER “

-EIN MELIRTER “

-EIN ROTHER “

-EIN GRAUER “

-EIN GLATZKÖPFIGER HERR

GESCHWORENE, PUBLIKUM, MODELLE

xxx [unleserlicher, gestrichener Zusatz]

[4] Ort der Handlung: Ein Gerichtssaal

Zeit “ ”: Abends.

|: „Rechts“ und „Links“ vom Zuschauer :|

[5] „Die Fälle der Clemenceau.“

~~Ein großer mit Seitenflammen beleuchteter Gerichtssaal, dessen rückwärtige drei Viertel heile durch einen quer über die Bühne laufenden, in der Mitte theilbaren dichten Vorhang abgeschlossen sind. — Im vorderen Viertel der Bühne rechts wie links je eine Bank für die Geschwornen, hinter selber die für das Publikum bestimmten aufsteigenden Galerien und zwar die untern Bankreihen praktikabel, die oberen ergänzt durch gemalte Figuren, welche die Galerien dicht besetzt erscheinen lassen; — rechts wie links zwischen Galerie und rückwärtigem Vorhange je eine Seitenthüre [6] und zwar die rechts für das Publikum, jene links für die Gerichtspersonen, wie dem Angeklagten. — Die Seitendekorationen müssen derartig postirt sein, daß ohne Beengung des vorderen Bühnenraumes sowohl allen in den Saal eintretenden, wie die auf den Bänken befindlichen Personen dem Zuschauer stets gut sichtbar bleiben, wobei zugleich auch darauf Bedacht genommen werden muß, daß die Hinterbühne als der eigentliche Schauplatz der Handlung nicht etwa durch vorspringende Dekorationsstücke gedeckt wird, so daß es den auf der Hinterbühne auftretenden Personen ermöglicht wird [7] ihre Scenen, so weit dieß eben angeht, im Vordergrunde abspielen zu können. — Abends.~~

1. SCENE.

~~Der rückwärtige Vorhang ist dicht geschlossen. CASSAGNOL in der Maske als Sergeant, wie im Original, erster AKT Verwandlung, vierte Scene; — Das Costüm muß jedoch derart gemacht sein, daß es rasch vollständig beseitigt werden kann. — An der rechten Seitenthüre großes und lärmendes Gedränge des Einlaß begehrenden Publikums, deren Einzelne Karten in die Höhe halten. — Hierauf THOMAS RITZ in seiner Original- [8] Auftrittsmaske Arm in Arm mit seiner Tochter FRAU VON NIEDERFELD, als deren Begleiter, FAUCHER, BERTIN und JULES.~~

(+ Anfang +)

CASSAGNOL treibt das andrängende Publikum zurück. Zurück! – Keine Gewaltthätigkeiten im Saale der Justiz! – Ohne Erlaubnißschein ist Niemand der Eintritt zum Prozesse Clemenceau gestattet. – ich halte mich strenge an meine Instruktion! ~~Läßt mehrere passiren, welche sich dann auf den Galerieplätzen vertheilen.~~

RITZ mit den Übrigen auftretend, indem er CASSAGNOL seine Karte hinweist. [9] Hier!

CASSAGNOL. Diese Karte scheint gefälscht zu sein!

ALLE *entrüstet*. Ah!

RITZ Ich habe selbe von dem Obmann der Geschwornen erhalten.

CASSAGNOL Ihr Name und Stand mein Herr?

RITZ Thomas Ritz! Bildhauer sammt Tochter und hier meine Schüler!

CASSAGNOL Ah, dann sind Sie ja der einstige Meister des heutigen Angeklagten – das ändert die Sache, - passiert! [10] ~~Indem er seine Sergeant-Maske abwirft und als CASSAGNOL dasteht, mit den Andern vortretend, indem er sich verbeugt.~~ Womit ich zugleich die Ehre habe, Sie zu begrüßen!

ALLE *außer RITZ*. Ah, Cassagnol!

RITZ *fortsetzend*. Und wieder als Hanswurst, obgleich es sich hier um keinen Maskenball handelt sondern um eine ernste Gerichtsverhandlung.

CASSAGNOL *einfallend*. Die wie ich wünsche heiter ausgehen soll. – Hoffen wir wenigstens das Beste! – Und somit suchen wir uns unsere Plätze! ~~Mit den Übrigen [11] die Galerie-seite rechts besetzend.~~

2. SCENE.

~~WAMPÉRL in der Gerichts-Robe, kommt durch die Mitte des rückwärtigen Vorhanges, ohne daß jedoch hiebei dem Publikum Ausblick auf die Hinterbühne geboten werden darf, worauf überhaupt bei dem jedesmaligen Passiren der Personen stets sorgfältigst Bedacht zu nehmen wäre. – VORIGE. – Sodann durch die rechte Seitenthüre GENOFEVA mit ADA, beide in eleganter Straßentoilette. – Hierauf durch die Mitte des Vorhanges MEHRERE WEIBLICHE MODELLE, eingehüllt in leichte durchsichtige Überwürfe.~~

[12] WAMPÉRL ~~rasch vortretend in freudiger Aufregung~~. Victoria, - wir haben es schon! Ein Kapital Modell, das ist schon ein Gusto! – War übrigens ~~auch~~ eine colossale Idee von mir! – Als Obmann der Geschwornen hab' ich nämlich beantragt, daß, bevor wir unser Votum im Prozeß CLEMENCEAU abgeben, uns der ganze Krempel vorg'spielt wird und durchgegangen ist mein Antrag. – Nun hat sich's nur noch um eine Darstellerin für die abgemurkste IZA gehandelt, aber die haben wir zuletzt auch g'funden und noch dazu was für eine, - ein Prachtstück, - diese Formen, - diese [13] Plastik, - - und dann diese – diese – ah, ah, - kurz das wird eine DANAË¹²⁹, die sich schon g'waschen hat! Wann nur meine Alte mir

¹²⁹ Danaë: gr. Mythologie; Tochter des Königs von Argos und der Eurydike oder Aganippe; beliebter Stoff z.B. im römischen Drama.

nicht immer so auf der Kappe wär!¹³⁰ *Hat dabei nach rechts gesehen.* Herrje, da ist sie schon!

GENOFEVA ~~*eilig auftretend mit ADA, beide mit großen Opernguckern.*~~ Ha, - ganz athemlos bin ich, aber zum Glück kommen wir noch zurecht.

ADA BON SOIR CHÈRE PAPA!¹³¹

WAMPÉRL Ah, die Ada ist a da! – Ja was willst denn du da?

ADA [14] Aber Papa, ich möcht' doch auch wissen, was in der Welt vorgeht!

GENOFEVA Ja, sie soll auch sehen, wie die Männer uns armen Geschöpfe behandeln; - übrigens wären wir schon längst da, wenn wir nicht unsere Operngucker zu Haus vergessen hätten!

WAMPÉRL Aber das ist ja keine Oper, das ist ja ein Trauerspiel!

GENOFEVA Rede nicht wieder so dummes Zeug, sondern schau lieber, daß wir gute Plätze bekommen!

WAMPÉRL [15] *nach linksweisend.* Schon reserviert! Orchestersitze, erste Reihe!

ADA Ah, das ist g'scheidt!

MODELLE werden sichtbar. ALLGEMEINES: Ah! ~~*Worauf selbe laut kichernd durch die Seitenthüre links abhuschen.*~~

GENOFEVA *nach den Modellenweisend.* Was sind denn das für duelletirte¹³² Frauenzimmer, - habt Ihr denn dort rückwärts ein Damenbad?

WAMPÉRL Was dir einfällt, - die war'n ja bei der Assentirung¹³³; - die Schönheits-Commission hat nämlich für die abgesto- [16] chene IZA ein passendes Ersatz-Modell herausgesucht, nun und da haben halt wir –

GENOFEVA *einfallend.* Wir?! – *Strenge.* Hyronimus, ich will nicht hoffen, daß bei diesem „Wir“ auch du –

WAMPÉRL *schnell.* So,- habe ich „Wir“ g'sagt?- No, da muß ich mich rein versprochen haben, - selbstverständlich, die Andern, die hab'n die Modelle geprüft. – Du wirst doch von mir so etwas nicht glauben, wo ich dich hab', - aber Evi!

GENOFEVA No, ich möcht' dir's auch nicht rathen!

[17] WAMPÉRL *bei Seite.* Der weibliche Othello, wie er im Buche steht, wann ich nur wüßte, wie ich ~~dieses~~ (+ das +) Weib da hinaus krieget.

¹³⁰ *auf der Kappe sein:* kontrolliert oder verantwortlich gemacht werden.

¹³¹ *Bon soir chère papa* (frz.): Guten Abend, lieber Papa.

¹³² *duelletirt:* möglicherweise *duelliert* gemeint.

¹³³ *Assentirung:* österr. veraltet für Musterung.

3. SCENE.

~~Durch die Mitte des rückwärtigen Vorhanges treten die ELF GESCHWORNEN auf. Bei kleinen Bühnen genügen 6 Geschworne. Von denen sechs die rechte Bank und fünf die linke Bank einnehmen, doch so, daß die vordersten Bankecken zu beiden Seiten frei bleiben. — Hierauf durch die linke Seitenthüre der Vertheidiger DOCTOR RÉCLAME in gleicher Gerichts-Robe wie alle Geschwornen, unter dem [18] Arme Akten tragend mit ihm zugleich PIERRE CLEMENCEAU in gleicher Maske wie die Original-Figur im Beginne des <z>weiten Aktes. —~~
~~VORIGE.~~

WAMPÉRL ~~zu Genofeva, indem er nach den Geschwornen hinweist.~~ Meine Gespanner¹³⁴, - es geht also schon an!

GENOFEVA zu Ada. Da schau'n wir also nur g'schwind¹³⁵, daß wir auf unsere Sitze kommen!

ADA Ja, Mama! ~~Nimmt rasch den zweiten und Genofeva den ersten vordersten Eck-Platz, in der links hinter den Geschwornen befindlichen ersten [19] Bank ein.~~

WAMPÉRL ~~nach der linken Seitenthüreweisend.~~ Ha, der Doktor RÉCLAME mit dem Angeklagten!

ALLE Ah! ~~Wobei sich sämtliche Operngucker nach dem mit DOKTOR RÉCLAME im Gespräch befindlichen und eben eintretenden PIERRE richten.~~

WAMPÉRL ~~Ist den beiden, letzteren begrüßend entgegen getreten, zu RÉCLAME, indem er nach dem vordersten noch leeren Eckplatz in der Geschwornenbank rechts weist, (kann auch allein an einem Tischehen rechts von den Geschwor-~~ [20] ~~nen sitzen), welcher Weissung RÉCLAME mit einer dankenden Verbeugung Folge leistet.~~ Bitte, dort ist der Platz für den Herrn Vertheidiger! *PIERRE die Hand drückend.* Herr CLEMENCEAU, es ist mir ein besonderes Vergnügen, nun persönlich Ihre werthe Bekanntschaft zu machen. *Sich vorstellend.* Mein Name ist WAMPÉRL, *(französisch auszusprechen)* ich bin der Obmann der Geschwornen!

PIERRE Dann empfehle ich mich Ihrem besonderen Wohlwollen!

WAMPÉRL Oh, auf mich können Sie rechnen und zwar schon deshalb, da wir ja ge- [21] wissermaßen so halb und halb Collegen sind!

PIERRE Ah, Sie sind also auch Bildhauer?

¹³⁴ Gespanner: von *Gespan* – Gefährte, Genosse. Vgl. Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Online-Version, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> 25.4.2016.

¹³⁵ g'schwind: schnell, rasch.

WAMPÉRL „Bildhauer?“ nein, ~~das nicht~~ – aber „Fleischhauer“, und das ist doch auch so ziemlich dasselbe Genre, wir arbeiten ja beide in Fleisch, no und hau’n¹³⁶ thun wir ja auch alle Zwei, - auf mich also können Sie sich verlassen, die Hauptsach’ ist jetzt, daß Sie gut spielen, Alles Andere wird sich schon finden. – ~~Indem er PIERRE zu dem rückwärtigem Vorhange führt.~~ Jetzt aber bitte ich da hineinzuspazieren, gleich wird es angeh’n! ~~Ver-~~
~~schwindet mit PIERRE [22] hinter dem Vorhang.~~

ADA ~~welche PIERRE mit ihrem Operngucker verfolgt hat, entzückt.~~ Ach Mama, ist das ein schöner Mensch!

GENOFEVA No sei so gut und verlieb’ dich am End’ gar in einen Criminalisten!

ADA Ach, und Augen hat dieser Mann, Augen –

GENOFEVA Als wann andere Männer keine Augen hätten, du dumme Gans, du?

ADA Aber Mama!

EINIGE [23] Pst!

GENOFEVA *gereizt*. No freilich, genir’n werd’n wir uns, wo mein Mann der Obmann ist!

MEHRERE *auf der rechten Seite*. Pst!

GENOFEVA *zu ADA laut*. Aha, das Zischen kommt von da drüben, wo der Diurnist¹³⁷ sitzt! – No wart’ du komm’ mir noch einmal in die Bank und begehre ein Schöpsernes auf Pump¹³⁸!

ALLE Pst!

GENOFEVA *schreiend*. Wenn keine Ruhe wird, [24] so lasse ich durch den Meinigen die Galerie räumen!

ALLE *lachend*. Hahaha!

GENOFEVA *rufend*. Hironymus! Hironymus!

ALLE *höhnisch rufend*. Hironymus! Hironymus!

WAMPÉRL *stürzt durch den Vorhang hervor*. Ruhig! – die Vorstellung beginnt! ~~Ist hingeeilt auf seinen vordern Sitzplatz in der Geschwornenbank links und läutet mit einer großen Glocke, welche er aus seiner Tasche hervorgeholt.~~ - (+ Zwischenaktsmusik +) [Fermate]
(+ GENOFEVA *zu WAMPERL, der ins Orchester stiert*. Was schaut denn so blöd?

WAMPERL Aber ich schau ja immer so! +)

¹³⁶ hau’n: schlagen.

¹³⁷ Diurnist: von Diätar; auf Zeit Angestellter, Hilfsarbeiter.

¹³⁸ Schöpsernes auf Pump: geborgtes Schaffsfleisch.

[25] 4. SCENE.

~~Auf das Glockenzeichen hat sich der rückwärtige Vorhang nach den beiden Seiten der Bühne hin getheilt. — Das ärmlich eingerichtete Zimmer wie im zweiten Akte der Originalkomödie. — Im rechten Hintergrunde die Hauptthüre, rechts wie links je eine Seitenthüre. — Jedes einzelne Möbelstück, auch der Ofen links, trägt ein großes rothes Amtssiegel, — auf dem weißen Thonofen links steht ein großer unangestrichener Topf aus Weißblech; an dem Fensterriegel hängt ein Chignon¹³⁹ mit langen Haarlocken; — an der Rückwand links hängt das rahmenlose lebensgroße [26] Bild eines in Nationaltracht gekleideten Croaten, dessen Brust mehrere unmögliche Orden schmücken; — auf der Etagère links große Puderbüchse, wie sonstige Toilette Gegenstände, — weiters eine dunkelfärbige Bierflasche in deren Hals ein Kerzenstumpf steckt — auf dem Boden liegen die verschiedenartigsten Dinge herum, unter selben auch nächst der rückwärtigen Auftrittsthüre ein Paar Fleckerlpatschen.¹⁴⁰ — IZA im liederlichen Negligée, an den bloßen Füßen alte holzbelegte beim Gehen klappern- de Pantoffel; — das Haar struwelpetergleich zerzaust, kauert wie im Originale auf dem Sopha und legt sich [27] auf dem Tische die Karten. — VORIGE — Hierauf durch die linke Seitenthüre die Gräfin DOBROUNOČKA im schleußigen Straßenkleide mit Muff. [Fermate]~~

WAMPÉRL Uije, da ist Alles gerichtlich petschirt¹⁴¹, sogar ~~der Ofen!~~ (+ Tisch! — S'Fenster!+)

IZA Treffbube! — Pickbube, - Herzkönig; - eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, - also ihrer sieben Verehrer, - immer dasselbe! — Fangen wir von Neuem an! ~~Mischt die Karten und legt dann selbe wieder auf, wobei sie vor sich hinträllert.~~ JASEM DOSTALI¹⁴² u.s.w.

EINER [28] ~~aus dem Saalpublikum auf der Galerie rechts, indem er dabei heftig in die Hände klatscht schreiend:~~ VIBORNÉ! VIBORNE!¹⁴³

ALLE rufend. Ruhig!

WAMPÉRL für sich. Aha, Einer aus dem Krawatendörf!¹⁴⁴

IZA fortsetzend. Eins, zwei, drei, ein blonder Herr, - eins, zwei, drei, vier fünf, sechs, sieben. ~~Eine Bauernfrau kocht Rüben, Eine Bauernfrau kocht Speck; ich oder du bist weg! Oder sonst ein entsprechendes bekanntes~~ [29] Liedchen, hierauf fortsetzend. zwei, drei, ein

¹³⁹ Chignon (frz.): Haarknoten.

¹⁴⁰ Fleckerlpatschen: Hausschuhe aus Textilien.

¹⁴¹ petschirt: gepfändet.

¹⁴² Jasem dostali (tsch.): ich bekam. Alte Schreibweise, heute: jsem dostali.

¹⁴³ Viborne (tsch.): ausgezeichnet.

¹⁴⁴ Krawatendörf!: Bezeichnung für kleine Häuser in Wien, in denen Arme wohnten.

brünetter Herr, - eins, zwei, drei, ein schwarzer Herr, - eins, zwei, drei, ein melirter Herr, - eins, zwei drei, ein rother, Herr, - eins zwei drei, ein grauer Herr, - eins, zwei, drei, ein glatzkopfiger Herr! *Trällert wieder und summt dabei.* [Fermate]

GENOFEVA *b. s. laut.* Nein ist das Eine – auf eins zwei drei, hat sie immer gleich einen Andern!

WAMPÉRL *indem er sich putzt und in Positur stellt, für sich.* Ein schwarzer Herr hat sie gesagt! ~~Räuspert sich vernehm-~~ [30] ~~lich, um Iza's Aufmerksamkeit auf seine Person zu lenken.~~

IZA *fortsetzend.* Ein Brief – *Mit freudiger Gier.* Ha – PENICSE – viel PENICSE - TOJE DOBRY!¹⁴⁵ (+ (~~Penunge—viel Penunge, ah das ist recht!~~) +)

GENOFEVA *für sich.* Die fliegt auf's Geld!

WAMPÉRL ~~hat seine große rothen Brieftasche heraus gezogen und klopft herausfordernd auf selbe.~~ Wanns drauf ankommt so sind wir auch da! xxx

IZA *fortsetzend.* Ein Blonder, aber wer? *Steckt den einen Finger in den Mund.* Ein Brünetter aber wer? *Ebenso mit* [31] *dem andern Finger.* Ein Schwarzer aber wer? ~~Mit beiden Händen das Gesicht haltend.~~

WAMPÉRL ~~indem er mit der Hand auf seine Brust schlägt, imponirend.~~ Aber! *Auf sich zeigend.*

GRÄFIN ~~von links auftretend, spricht polnisch deutsch, hie und da vermengt mit einzelnen polnischen Wörtern. Sie ist sehr lebhaft und begleitet alle ihre eigenen Reden so wie jene der auf der Scene Mitbeschäftigten durch Augenspiel, Gesten und Handbewegungen—hat gleich im Auftreten den großen Topf aus Weißblech von dem~~ [32] ~~Ofen genommen und setzt sich mit selben in den Vordergrund rechts.~~ Nun mein süßes Kind (MUIJ MILAČEK)¹⁴⁶ was machst du denn da?

IZA *hat ihrer Mutter gegenüber am Boden gekauert.* Nun Mama, ich habe mir die Karten gelegt. *Beide trinken abwechselnd aus dem einen Topfe.*

GRÄFIN So und was haben wir also zu erwarten?

IZA Einen Brief!

GRÄFIN Ah, höchstens wieder einen Mahnbrief! [33] Was weiter?

IZA Die Karten weisen auch auf Geld – viel Geld!

GRÄFIN Geld? – Nun wir könnten es brauchen! – Aber ich will doch selbst sehen. ~~Hat den Topf auf den Tisch rückwärts gestellt, zieht IZA wieder zum Diwan, steigt mit ihr auf selben~~

¹⁴⁵ *Penicse* (tsch.): Geld. *Toje dobry* (tsch.): das ist gut.

¹⁴⁶ *muij milaček* (tsch.): mein Liebling.

~~und nun nehmen sie Beide eine halb liegende Stellung ein. — Die Mutter steckt ihrer Tochter während des Dialogs zeitweise Zuckerstückchen in den Mund, sieht in die Karten.~~ Ah,

der Herzkönig! – Siehst du IZA, da ist ja schon für dich das gekrönte Haupt!

[34] IZA Wie Mama, Sie denken noch immer daran, mich auf einen Thron zu setzen?

GRÄFIN Warum nicht? – Schön genug bist du dazu!

WAMPÉRL Bravo!

GENOFEVA *strenge verweisend.* Hyronimus!

WAMPÉRL *für sich.* Hat mich schon wieder!

MEHRERE Pst!

IZA *nach den Kartenweisend.* Hier [35] stehen mir sieben verschiedene Herren zu!

GRÄFIN Nun und welchen von diesen möchtest du wohl?

IZA Wenn es anginge – Alle!

GRÄFIN Alle? – Braves Kind! *Küßt sie.*

IZA Unter ihnen ist auch ein junger Brünetter!

GRÄFIN Ein junger Brünetter? – Ah, das wird SERGE sein, dem wir heute die Thüre gewiesen haben, - der zählt erst mit, wenn er die Millionen seines [36] Vaters geerbt haben wird.

IZA Dann ein Schwarzer?

GRÄFIN Ein Schwarzer? Ha etwa ein Mohrenkönig?

IZA *abwehrend.* Aber Mama!

GRÄFIN Oder auch ein Kohlenfürst?!

IZA Oh noch viel näher aber liegt mir der junge Blonde!

GRÄFIN Der junge Blonde! – wer kann das sein?

IZA [37] Vielleicht Herr CLEMENCEAU?

GRÄFIN Der Künstler von dem gestrigen Maskenballe, - nein der hat nicht viel Geld, der ist es nicht! Der ist stier!¹⁴⁷

IZA Ach Mama, am liebsten wäre mir doch ein Blonder!

GRÄFIN Millionär wird er sein, also goldblond.

WAMPÉRL Bei diesen Dalles¹⁴⁸ noch solche Kalauer!¹⁴⁹ *Es klingelt.*

GRÄFIN Es hat geklingelt! *Neuerliches Klingeln.*

IZA [38] Schon wieder – das ist ein Gläubiger – da gehe ich. *Will ab.*

¹⁴⁷ *Der ist stier:* der ist pleite (*stier* auch: langweilig, hässlich).

¹⁴⁸ *Dalles:* (jidd.) Armut, finanzielle Probleme.

¹⁴⁹ *Kalauer:* nicht anspruchsvoller Wortwitz.

GRÄFIN *sie zurückhaltend*. Nein, nein, der Anblick deiner Schönheit ist gewißermaßen schon eine Ratenzahlung. – Mache ein wenig Musik!

IZA *setzt sich zum Clavier*. Wenn du meinst. *Spielt und singt*. „Ich weiß nicht, mir ist heute so wohlig!“

GRÄFIN *unterbricht sie*. Nein nichts so Lustiges, für die Gläubiger etwas mehr Rührendes! ~~*Geht zur zweiten rückwärtigen Mittelthüre und [39] spricht durch die Thürspalte mit Jemandem, der nicht sichtbar wird.*~~

IZA *spielt und singt hochtragisch*. Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da, - halte die Schnute ich weeiß es ja, - ich hab' kein Geld, du hast kein Geld – wer hat dem Mann mit dem Coaks bestellt?

WAMPÉRL ~~*hat immer lauter mit in den Anfang eingestimmt hiezu den Takt gebend.*~~ Sie hat kein Geld, - sie hat kein Geld – wer hat den Mann mit dem Coaks bestellt?¹⁵⁰

ALLGEMEINES Pst!

GENOFEVA [40] Um Gotteswillen, Ada, ich fürchte mich – dein Vater ist wapplig¹⁵¹ geworden!

WAMPÉRL *erst zu sich kommend, bei Seite*. Sapperlot, jetzt habe ich geglaubt, ich bin im CHANTANTE.¹⁵² ~~*Gibt sich wieder würdevolle Haltung.*~~

GRÄFIN ~~*tritt mit einem Papier in der Hand vor zu IZA, selbe vom Claviere wegweisend.*~~ Laß doch – eben brachte man mir diesen Wisch!¹⁵³ *Iza hat aufgehört zu spielen.*

IZA Siehst du, wie die Karten recht haben, - also doch ein Brief!

[41] GRÄFIN Schöner Brief das – wieder eine Pfändungsklage. – Mir einer DOBROUNOCKA! Bagasche! *Schleudert das Papier von sich*. Ah was, sollen nur fort petschiren!

WAMPÉRL *für sich*. Recht hat sie, das Siegellack haltet wenigstens das Graffelwerk¹⁵⁴ (+ noch +) zusammen!

GRÄFIN ~~*ist zur Etagère links getreten, nimmt von dort eine Holzschachtel, nicht zu klein aber auch nicht übergroß, so daß man selbe noch in die Tasche eines Damenkleides stecken kann, sie schüttelt die Schachtel, um sich durch [42] das Klappern des Metall's zu überzeugen, daß selbe nicht leer ist und steckt sie dann in die dem Publikum zugewendete rechte Seitentasche.*~~ Du weißt IZA wo ich hin muß, ich komm bald zurück, - ich werde über

¹⁵⁰ Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da [...]: Berliner Gassenhauer.

¹⁵¹ wapplig: schwankend.

¹⁵² Chantante: Konzertcafé.

¹⁵³ Wisch: Zettel.

¹⁵⁴ Graffelwerk: Krempel.

die kleine Stiege gehen, dort begegne ich keinen Manichäer.¹⁵⁵ *Küßt IZA.* (NA SHLE DANI MUJY MILÁČEK!)¹⁵⁶ Ich küsse dich mein süßes Kind!

IZA Adieu Mama!

GRÄFIN ~~hat sich zum Abgehen zur Seitenthüre rechts gewendet, wobei die Schachtel durch den Sack zu Boden fällt, sie hebt selbe auf, steckt sie in ihren Muff [43] zieht hierauf den Sack heraus, welcher ganz durchlöchert ist, reißt nun selben ganz aus dem Kleide heraus wirft selben weg, und geht sodann durch die Seitenthüre links ab :~~

GENOFEVA *für sich.* Nein, is das eine schlamperte¹⁵⁷ Person!

Außen wird geläutet.

IZA Schon wieder – aber ich öffne nicht, (*neuerliches Läuten*) Ah, es klingelt schüchtern, - das ist kein Gläubiger.

WAMPÉRL *für sich.* Vielleicht der Mistbauer, (+ ~~Klingelbalte~~ +) (+ Na, +) Mist wäre genug da.

IZA. [44] Ich muß doch sehen. ~~Sie geht nach rückwärts und spricht dann mit verstellter Stimme durch die Thüre.~~ Wer ist da?

5. SCENE.

PIERRE CLEMENCEAU. VORIGE. *Ohne die* GRÄFIN.

PIERRE *draußen.* PIERRE CLEMENCEAU, der ein Portrait für Fräulein DOBROUNOCKA bringt.

IZA Ah, Mama ist aus und das Dienstmädchen gleichfalls.

PIERRE *Außen.* Ich werde wiederkommen, [45] Fräulein!

IZA Nein, nein, warten Sie nur ein wenig. ~~Zieht ihr Negligée fester an sich, eilt zum links ober der Etagère an der Wand befindlichen halb zerbrochenen und gleichfalls petschirten Spiegel, kämmt sich rasch die Haare durch, hängt sich hierauf vom Fensterriegel den Lockenchenignon an, pudert sich hastig und geht sodann öffnen.~~

[Fermate]

GENOFEVA *währenddem zu ADA.* Hast du g'hört, red't diese Bettelcomtess¹⁵⁸ noch von einem Dienstmädchen – so ein Pflanz!¹⁵⁹ –

¹⁵⁵ *Manichäer:* Gläubiger, Wucherer.

¹⁵⁶ *Na shle dani mujy miláček* (tsch.): auf Wiedersehen, mein Liebling; alte Schreibweise, heute: *na shle-danou muj miláček*.

¹⁵⁷ *schlampert:* unordentlich.

¹⁵⁸ *Bettelcomtess*': verarmte Adelige; durch Äußeres Erscheinungsbild wohlhabend wirken Wollende.

¹⁵⁹ *ein Pflanz:* eine Veräppelung.

WAMPÉRL *für sich*. Ich werde ihr einen neuen [46] Chignon schenken!

PIERRE ~~eintretend – trägt das lebensgroße Bild, IZA als Page am Divan rufend, gleich jenem Bilde, welches im dritten und vierten Akte der Originalscenirung an der linken Rückwand hängt, doch selbstverständlich karriert, und ganzlich verzeichnet. – Die Füße nach Art eines Schlangemenschen mehrfach verschlungen. Das Bild muß so umfangreich sein, daß er damit kaum bei den beiden Thüren durch kann, wie er in das Zimmer selbst eintritt, stolpert er über die bei der Thüre stehenden Fleckpotschen.~~

IZA [47] PIERRE auffangend. Ha, der Fall CLEMENCEAU (oder der 'Reinfall CLEMENCEAU!

PIERRE Ah, es waren nur die Patschen! ~~Hebt selbe auf und stellt sie bei Seite und gibt seinen Hut auf den Tisch neben dem Topfe.~~

IZA Wir haben Sie nicht so früh erwartet – doch lassen Sie nun das Portrait sehen. ~~Indem sie nach dem Bilde langen will, verliert sie einen Pantoffel, so daß der nackte Fuß zum Vorschein kommt.~~

PIERRE ~~will nach dem Pantoffel greifen, um ihr [48] beim Anziehen behilflich zu sein.~~

IZA mit schelmischen Lächeln abwehrend. Die Fleckpatschen ja – die Pantoffeln, nein! ~~Hat sich gesetzt um den Pantoffel anzuziehen, bei welcher Gelegenheit, der gänzlich zerfetzte Unterrock sichtbar wird.~~

WAMPÉRL *lüstern für sich*. Ist das ein Füßerl – aber Strümpf' kauf' ich ihr auch!

GENOFEVA zu Ada. Bitt' dich, Ada, schau dir diesen Unterrock an, - ein Skandal – jetzt begreif ich's, daß er's erstochen hat.

PIERRE *hat indeß das BILD aufgestellt, so [49] daß es nun erst dem Publikum sichtbar wird.*

IZA *das Bild bewundernd*. Ja, ja, das bin ich, - wirklich sehr schön!

WAMPÉRL *für sich*. So eine Schmierage! Das ist ja ein Schlangenschmuck! –

PIERRE ~~indem er das Bild vorne an den Tisch so hinlehnt, daß die Rückseite dem Publikum zugekehrt ist.~~ Wenn Sie erlauben, werde ich auch Ihre Büste machen.

IZA Meine Büste? – Ah, das wäre ja reizend, - und wann?

[50] PIERRE ~~zieht aus seiner rückwärtigen Rocktasche ein in ein Papier gewickeltes Stück Lehm heraus, wobei das BILD auf seinen und IZA'S Kopf fällt und PIERRE es aufhält.~~ Wir können gleich daran gehen.

IZA Oh nicht hier, - wir empfangen bei uns keine Herrenbesuche, wir gehen selbst zu ihnen und werden auch zu Ihnen in Ihr Atelier kommen.

WAMPÉRL *für sich*. Sixtes, sixtes!¹⁶⁰

¹⁶⁰ sixtes: siehst du.

IZA Ach könnten Sie dabei nicht auch meine Hände anbringen, Mama sagt, sie [51] sollen sehr schön sein. *Zeigt die Hände.*

PIERRE Gewiß!

IZA Oh, meine Füße sind übrigens auch sehr hübsch.

PIERRE Lassen Sie sehen!

IZA ~~will ihren Fuß zeigen, hält aber wieder verschämt inne.~~ *Aufschrei.* Nein, nein, die Füße nicht, zur Büste können Sie sie doch nicht brauchen!

GENOFEVA zu Ada. Ich bitt' dich! macht die noch solche G'schichten!

WAMPÉRL. [52] *b. S.* Is der ein Schlaucherl.¹⁶¹

~~In selbem Momente wird die mittlere Eingangsthüre hastig aufgerissen und die Gräfin stürzt hastig und athemlos herein auf einen Stuhl nächst der Thüre sinkend.~~

6. SCENE.

GRÄFIN. VORIGE.

IZA Ah, du Mama, - und so hastig?

GRÄFIN Der Hausmeister sagte mir, daß ein junger Mann bei dir sei.

IZA Herr CLEMENCEAU hat mein Portrait gebracht

[53] PIERRE ~~ist mittlerweile indem er dabei immer verliebt nach IZA sieht zu dem Tisch getreten um seinen Hut zu holen und erwischt ohne es zu merken den Topf mit dem er dann ganz in den Vordergrund tritt.~~ Sie haben ja selbst erlaubt – ~~Macht Armbewegungen wie als würde er mit seinem Rockärmel den Hut glätten, nachdem er nun mit der Hand auf den Topf greift, merkt er seinen Irrtum und trägt den Topf zurück um seinen Hut zu holen – kann Alles sehr scharf markirt werden um die komische Wirkung zu erhöhen.~~

GRÄFIN [54] *aufstehend.* Ah, Sie sind es nur – ich dachte schon der frühere wäre wieder zurückgekommen, - es war nämlich heute schon Einer da – SERGE, ein Jugendgespieler Iza's – da er aber nicht genug Geld hatte, so hat sie ihn hinausgeworfen. – braves Kind! ~~Küßt Iza und beginnt sich auszukleiden, ihren Muff vorerst nach der Geschwornenbank links schleudernd, wodurch dortselbst Verwirrung entsteht!~~

WAMPÉRL *für sich.* Ah, da bitt' ich!

IZA *nach dem verkehrt stehenden Bilde* [55] *weisend.* Aber sieh' nur Mama, wie hübsch mein Bild ist!

¹⁶¹ *Schlaucherl:* Schlaumeier.

GRÄFIN *ohne das Bild umzukehren*. Ja, ja, entzückend, zum Sprechen getroffen! ~~Wirft ihre ausgezogene Jacke nach der Geschwornenbank rechts, hiedurch entsteht nun dort Verwirrung.~~

GENOFEVA *für sich*. So eine Person!

IZA Herr CLEMENCEAU macht auch meine Büste! –

PIERRE Und zwar aus Marmor!

GRÄFIN Sehr schön, – oh meine Tochter verdient [56] auch ausgehauen zu werden. *Küßt Iza.*

GENOFEVA *für sich*. Wahr ist's!

WAMPÉRL *für sich*. Die Alte hau' ich aus!

GRÄFIN Wissen Sie woher ich komme? ~~Zieht die Schachtel aus ihrer zweiten Tasche hervor, die Schachtel schüttelnd.~~ Aus dem Versatzamte!

PIERRE Ah?!

GRÄFIN ~~indem sie nach dem an der Wand hängenden Bilde weist und dann mit der Schachtel schüttelt, so daß der~~ [57] *Inhalt Lärm macht*. Die Orden meines Seligen, – lauter persische – aber nichts haben sie mir dafür gegeben, – sie haben gesagt, sie sind von Blech – Sehr ärgerlich! ~~Hat zornig die Schachtel nach den Geschwornen links geworfen und trifft damit WAMPÉRL.~~

WAMPÉRL *aufschreiend*. Indem er nach seinem Kopfe greift. Verflucht, jetzt hab' ich die persischen Orden erhalten!

GRÄFIN Aber bitte (přijměte misto!)¹⁶² ~~Weist auf einen nächststehenden Stuhl, der jedoch bis über die Lehne hinüber mit einem zerfetzten farbigen~~ [58] *Unterrock bedeckt ist, setzt sich selbst nebenan.*

PIERRE ~~sieht verlegen nach dem belegten Stuhle und bleibt stehen.~~

GRÄFIN *fortsetzend*. Sie betrachten diese Wohnung, ja, sehr elegant ist sie eben nicht für eine Dobrounoka – man hat uns eben unsere Güter confiscirt.

GENOFEVA *für sich*. Güter, – daß ich nicht lach'.

GRÄFIN Aber bitte beplatzen Sie sich doch – ~~Da PIERRE noch immer zögert, merkt sie erst warum, nimmt das~~ [59] *Fetzwerk, so daß der Unterrock von Hand zu Hand geht und schließlich von WAMPÉRL in die Vorderecke links geschleudert wird.*

WAMPÉRL Ihren ganzen Tandelmarkt wirft die Alte daher! ~~Da die Stuhllehne frei ist, wird nun auch auf selben ein großes rothes Siegel ersichtlich.~~

¹⁶² *přijměte misto* (tsch., verballhornt): nehmen Sie Platz.

PIERRE ~~setzt sich ohne das Siegel zu bemerken und lehnt sich an die Sessellehne an.~~

GRÄFIN Allerdings könnten wir uns helfen – Iza singt sehr hübsch, man hat ihr einen Antrag zum Theater gemacht.

[60] PIERRE Zum Theater, - welch' ein Ort der Gefahren für ein junges Mädchen!

GRÄFIN Das sage ich auch und meine Tochter ist noch die liebe Unschuld selbst, sie weiß noch von gar nichts – nicht wahr Iza, du weißt von gar nichts?

IZA *sehr naiv thuend.* Ja, von was soll ich denn wissen?

GRÄFIN Sehen Sie, sie weiß wirklich noch von gar nichts!

PIERRE Umso mehr weiß ich gnädige Frau, und ich ahnte daher Ihre Verlegen- [61] heit. ~~Indem er ein großes Portefeuille hervorzieht, hält er selbes der Gräfin hin ohne sie anzusehen, da seine Blicke nur Iza gelten, welche sich gleichzeitig mit ihm liebäugelnd erhebt und ebenso gleichzeitig auf den Stuhl niederläßt.~~ Möchten Sie wohl dieß von mir annehmen?

GRÄFIN *gierig darnach greifend.* Warum denn nicht, geben Sie nur! *Hat rasch hineingesehen, befriedigt.* Wir sind sehr gerührt – nicht wahr IZA, du bist auch sehr gerührt? – Ja wir sind Beide sehr gerührt!

PIERRE Aber Sie dürfen nie mit mir rechnen!

[62] GRÄFIN Ich, - rechnen? Niemals! *Ist aufgestanden.*

PIERRE ~~will auch aufstehen kann jedoch nicht, da er mit dem Rücken an die Lehne des Stuhles angepickt ist.~~

GRÄFIN Was haben Sie denn *Hilft PIERRE aufstehen.*

PIERRE ~~hat sich endlich erhoben und als er sich wendet, sieht man auf seinem Rücken die Kehrseite des großen losgelösten Amtssiegels.~~

(+ WAMPERL So schön, jetzt ist der auch petschirt! +)

GRÄFIN ~~indem sie PIERRE das Siegel von dem [63] Rücken loslöst und selbes wieder an die Sessellehne anklebt.~~ Sie hätten uns bald unseren Familien-Wappen mitgenommen,- im Hause DOBROUNOCKA ist es nämlich Sitte, daß wir unseren Adler auf allen Möbeln haben damit uns beim Umzuge nichts vertauscht wird.

WAMPÉRL *für sich.* Ist das eine Abgedrahte!¹⁶³

GRÄFIN *fortsetzend.* Aber Sie sind Bildhauer, sagen Sie selbst ist meine Tochter nicht wunderschön – gehören für einen Thron – das ist Race Dobroňnocka.¹⁶⁴ – Sie kennen ja

¹⁶³ *Abgedrahte:* gefinkelte Person.

¹⁶⁴ *Race Dobroňnocka:* Rasse der Dobroňnocka.

wohl aus dem „Bettelstudenten“ das Lied: zart und [64] süß.“ *Singt mit aller Kraft.* Die Polin hat von allen Reizen – die exquisitesten vereint.

IZA *singend.* Und darum (+ gerade +) wird die Polin Von keinem andern Weib erreicht.

BEIDE Und darum grade wird die Polin Von keinem andern – ~~Weib erreicht.~~

PIERRE *in der Fistelstimme komisch abschließend.* Weib erreicht!

GRÄFIN Oh, eine Frau wie Iza wäre ein Vermögen für einen Künstler – so ein Modell wie sie, das gibts nicht mehr! – *Indem sie Iza herum-* [65] *dreht.* Dieser schöne Wuchs! *Richtet ihren Kopf.* Dieses noble Profil! *Macht IZA den Mund auf.* Diese weißen Zähne! – Und dann diese Hände, - haben Sie diese Hände schon gesehen?

PIERRE Ich habe sie bereits bewundert.

GRÄFIN Ah das ist nichts! *Hat rasch die Kerze in der Halsflasche angezündet.* So Etwas muß man beim Licht betrachten! ~~*Sie zieht Iza in den Vordergrund und hebt ihre Hände in*~~ [66] ~~*die Höhe.*~~ He? Großartig!

WAMPÉRL ~~*ist auf die Bank hinaufgestiegen um über die Geschwornen, welche alle ihre Blicke lüstern hinrichten, hinwegzusehen.*~~

GENOFÉVA ~~*laut, eifersüchtig indem sie WAMPERL drohend die Hand weist.*~~ Du, wenn du dir die Augen so ausgekelst wir ich dir gleich auch meine Hand anschau’n lassen.

WAMPÉRL *steigt wieder von der Bank herab, für sich.* Nicht das Geringste vergunnt¹⁶⁵ sie Einem diese Xantippe!¹⁶⁶

GRÄFIN *indem sie die Hände ihrer Tochter küßt.* Ah, du bist herrlich!

[67] IZA Was nützt mir dies Alles, ich weiß mir ohne Mitgift ja doch keinen Gatten!

(+ Melodram +)

PIERRE Einen Gatten?

IZA Welcher Mann würde auch so dumm sein, ein Mädchen wie mich zu nehmen?

PIERRE Oh, ich wüßte doch Einen, der wirklich so dumm wäre, Sie zu heirathen! ~~*Fährt hiebei mit seiner Hand zufällig in’s brennende Licht, welches am Tische steht, löscht halbes aus und fährt mit einem kleinen Aufschrei zurück.*~~ Auh! –

GRÄFIN Ei, ei!

[68] IZA Sie wüßten Einen, - und sein Name?

PIERRE PIERRE CLEMENCEAU, - für Sie: PIERRE! *Hat hiebei ihre Hand ergriffen.*

GRÄFIN Kind, so etwas will überlegt sein!

¹⁶⁵ *vergunnt:* vergönnt.

¹⁶⁶ *Xantippe:* Frau von Sokrates, die durch eine Erzählung als „unleidlichste Frau, die es gebe, ja je gegeben habe und geben werde“ beschrieben wurde.

PIERRE Oh, nehmen Sie mich, wenn auch nur auf Probe!

IZA Du hörst, Mama, er will ja nur auf Probe! *Reicht Pierre zustimmend die Hand.*

PIERRE ~~in höchster Freude, indem er ihre Hände leidenschaftlich küßt und zu ihren Füßen~~
[69] ~~stürzt.~~ Ah, Iza, Iza!

GRÄFIN *ist hinzugetreten, beide vereinigend.* Nun, er hat zwar keinen Thron, aber sie wird ihn schon krönen!

~~Gruppe wie im betreffenden Original-Aktschluß – der rückwärtige Vorhang schließt sich.~~
~~ALLES im Saale applaudirt und es richtet sich die Stärke des Applauses' nach dem Beifalle~~
~~im wirklichen Zuschauerraum. Um mehr Zeit für die rückwärts vor sich gehende Ver-~~
~~wandlung zu gewinnen, kann der rückwärtige Vorhang geschlossen bleiben, [70] indem die~~
~~Darsteller durch die Mitte des Vorhanges auftreten und nach abgestattetem Danke für den~~
~~Applaus wieder ebenso abgehen, ohne daß jedoch hierdurch Einblick in den Hintergrund~~
~~wird.~~

7. SCENE:

~~VORIGE mit Ausnahme der auf der Hinterbühne beschäftigten Personen.~~

GENOFEVA zu ADA. Der hat einen Fang g'macht, - so ein Damian!¹⁶⁷

ADA [71] zu GENOFEVA. Mama, ich habe Hunger!

GENOFEVA zu ADA. Und ich Durst!

WAMPÉRL ~~will sich heimlich entfernen; für sich hinmurmelnd.~~ Ich werd' mich jetzt hinauf in die „Damen-Garderobe“ schleichen! ~~Er will heimlich ab.~~

GENOFEVA [72] ~~ist zugleich mit ihrer Tochter ADA aus der Bank, in welcher sie mit dersel-~~
~~ben bis jetzt gesessen war, herausgetreten und faßt jetzt WAMPÉRL an.~~ Halt, wo willst du denn hin?

WAMPÉRL *in Verlegenheit.* Ich, - ich – – ich muß ja berathen!

GENOFEVA [73] *hat WAMPÉRL'S Arm erfaßt.* Da wird jetzt nichts berathen, wir haben Hunger und Durst, du wirst uns jetzt zum Büffet führen! *Ihn mit ADA abziehend.*

WAMPÉRL *im Abgehen nach links, für sich.* Ich komme ihr nicht aus! *Mit GENOFEVA und ADA durch die Seitenthüre links ab.*

xxx CASSAGNOL *ist gleichfalls aus der Bank getreten und beliebäugelt ADA, für sich.* Ein sehr netter Käfer – ~~scheint auch aus vermögendem Haus~~ – versuchen wir es und spielen wir den Unwiderstehlichen *Folgt ADA durch die Seiten- [74] thüre links.*

¹⁶⁷ Damian: ungeschickte Person.

8. SCENE

~~VORIGE ohne den in der vorhergehenden Scene ABGEGANGENEN. — Durch die Seitenthüre rechts treten auf: ein BLONDER, ein BRÜNETTER, ein SCHWARZER, ein MELIRTER, ein ROTHER und ein GRAUER, durchwegs geckenhafte grelle Karrikaturen mit großen, an Riemen hängenden Guckern,¹⁶⁸ wie sie eben vom Rennen kommen. — Zum Schluße ein alter, gebrechlicher Herr mit einer großen Glatze von sehr vornehmen Äußern, geschmückt mit einigen Ordensbändern; am Halse ein Kreuz am [75] Ordensband; er trägt in der Hand einen Stock auf dem er sich stützt. — Alle nehmen, nachdem sie aufgetreten sind, die Hüte ab.~~

BLONDER Wie ich höre, Verhandlung schon begonnen, - versäumt durch Rennen!

BRÜNETTER Macht nix, - Anfang ohnehin nicht pickant, weil noch zu anständig!

SCHWARZER (+ BLONDER: +) Später kommen, auch sehr nobel!

MELIRTER Bin neugierig, wie ausgeht!

ROTHER [76] Schade um IZA, sehr jung noch gewesen.

GRAUER Und gebaut wundervoll!

~~ALLE mit Ausnahme des GRAUEN. Jawohl, wundervoll, wissen wir Alle!~~

~~BLONDER nach dem auftretenden GLATZKÖPFIGENweisend mit Heimlichkeit zu den Übrigen.~~ Letzter Adorateur von IZA!

BRÜNETTER Regierender Herr!

SCHWARZER Immens reich!

MELIRTER Alles Gold!

ROTHER Sehr splendid!¹⁶⁹

[77]-9. SCENE

~~WAMPERL. Eingehängt mit GENOFEVA und ADA, letztere noch essend, hinter selben CASSAGNOL treten wieder durch die linke Seitenthüre auf dann DIE VORIGEN. —~~

WAMPERL ~~im Auftreten für sich.~~ Wie Kletten hängen sie an mir. *Laut.* So jetzt schaut's aber, daß Ihr wieder auf Euern Platz kommt – gleich wird weiter gespielt.

ADA ~~indem sie nach CASSAGNOL schießt, den Mund voll und essend, für sich.~~ Auch ein sehr hübscher Mensch ~~das.~~ (+ dieser Doktor! - +)

¹⁶⁸ Gucker: Fernglas.

¹⁶⁹ splendid: großzügig.

GENOFEVA [78] *indem sie ADA in die Bank drängt.* Nicht zum Weiterbringen ist das Mädl und in einfort pampft sie noch hinein!¹⁷⁰ *Geht mit ADA auf ihren Platz.*

CASSAGNOL ~~ADA verliebt nachsehend, für sich.~~ Sie hat mich bemerkt, — im nächsten Zwischenakte werde ich mein 'Anwurf'¹⁷¹ machen! ~~Geht gleichfalls nach seinem früheren Platze.~~

WAMPÉRL ~~hat seine Glocke genommen und läutet, rufend.~~ Zweite Abtheilung!

10. SCENE

~~Der rückwärtige Vorhang theilt sich [79] wieder — das Atelier des CLEMENCEAU — wie im dritten und vierten Aktes des Originalstückes, links der Auftritt mit hoher Stufe, theilweise durch ein Geländer gedeckt — alle auf und abgehenden Personen stolpern über diese Stufen — IZA im malerischen Costüm als DANAË liegt ausgestreckt auf einem weißen Felle mit einem großen Schweinskopfe. Vor ihr steht PIERRE in seinen CROQUIS¹⁷² arbeitend, neben sich ein Gefäß mit einer Kehle wie sie die Maurer haben.~~

WAMPERL *beim Aufgang des Vorhanges.* Ah, sapperlot! Will nach der Hinterbühne.

[80] GENOFEVA ~~faßt WAMPERL rückwärts an seinem Amtskleide und hält ihn zurück.~~ Ob du da bleibst!

WAMPERL Aber als Obmann der Geschwornen muß ich ja Lokalausgutschein nehmen — ich muß doch das corpus da liegt sie genau kennen lernen!

GENOFEVA Du schau zu Haus auf deine Fleischbank, das Andere kümmert dich nichts!

WAMPERL *für sich.* Niederträchtig — man kommt ohnehin so selten zu so was!

ALLE Pst!

[81] PIERRE Für heute ist es genug — ruhe dich aus!

IZA Ach, als DANAË ist die Pose nicht schwer — das Costüm leicht!

PIERRE Sogar etwas zu leicht, wenn dich Jemand sehen würde.

IZA Nun, er würde sich gewiß nicht beklagen.

WAMPÉRL *applaudierend.* Bravo!

GENOFEVA *strenge verweisend.* Hieronymus! xx

IZA ~~Du sollst überhaupt recht viele solche [82] Statuen und Statuetten machen.~~

PIERRE ~~Schleuderarbeit!~~

¹⁷⁰ *pampft*: völlert; stopft sich Essen in den Mund.

¹⁷¹ *Anwurf*: Antrag.

¹⁷² *Croquis* (frz.): Entwurf.

~~IZA Aber sie macht reich! — Und dann prangen die Photographieen in allen Schaufenstern!~~
~~Linksweisend. Apropos hast du diese Figur dort schon gesehen, Herr CASSAGNOL hat sie mir geschickt!~~

~~CASSAGNOL hat sich bei Nennung seines Namens stolz in den Vordergrund gedrängt.~~

~~PIERRE Cassagnol? Du erinnerst mich, daß er mich heute erwartet, um mir seine „PSYCHE“ zu zeigen.~~

[83] ~~IZA Aeh gib dich doch weiter nicht ab mehr mit diesem Pfuseher. xx~~

~~CASSAGNOL schreit wüthend. „Pfuseher?!“ — das ist eine Gemeinheit! Ich will meine Figur zurückhaben! — Hoher Gerichtshof, ich bringe die Ehrenbeleidigungsklage ein — Sie Alle sind Zeugen, daß ich ein Pfuseher bin!~~

~~ALLE Richtig!~~

~~CASSAGNOL von den Andern möglichst besänftigt, etwas ruhiger. Ich ein Pfuseher! — Eine solche Infamie!~~

~~ALLE Pst! —~~

[84] <de>

IZA (+ Apropos! +) Hast du deinen Freund Constantin nicht gesehen?

PIERRE Nein, weshalb?

IZA Weil er nicht mehr zu uns kommt.

PIERRE Er ist bei den Manövern.

IZA Ich kenne diese Manöver, soll ich sie dir sagen?

PIERRE Nun?

IZA Schwöre mir es für dich zu behaten.

[85] PIERRE PAROLE D'HONNEUR!¹⁷³

IZA Nun, er hat mir die Cour gemacht,¹⁷⁴ und ich habe ihn zurückgewiesen!

PIERRE zweifelnd. Ha!

WAMPÉRL für sich. Sehr gut – Salon der Zurückgewiesenen!

IZA Du großes Kind du *Fliegt an seinen Hals*. Das fehlte noch, daß du an deiner IZA zweifeln möchtest!

WAMPERL für sich. Diese Plastik – sapperlot, sapperlot!

[86] IZA Übrigens was glaubst du, wenn ich heute gesehen habe?

PIERRE Nun?

IZA SERGE!

¹⁷³ *Parole d'honneur* (franz.): Ehrenwort.

¹⁷⁴ *die Cour machen*: den Hof machen.

PIERRE *lebhaft*. Du wirst ihn doch etwa nicht hier empfangen?

IZA Niemals, wenn du zu Hause bist!

WAMPÉRL *für sich*. Sehr schön von ihr!

IZA Doch sprechen wir weder von SERGE, noch CONSTANTIN, jetzt küße mich.

[87] *Man klopft; leiser Aufschrei.*

PIERRE Wer ist da?

MAD. CLEMENCEAU Ich bin's, PIERRE!

PIERRE Gleich!

IZA Nun, ich gehe, um mich anzukleiden!

WAMPERL „Ankleiden! ah! das ist ~~recht~~ schad!

IZA Küsse mich noch einmal, - oh ich kann mich gar nicht satt küssen – Du mein Liebling!
Rechts ab.

PIERRE *geht die Thüre links öffnen.*

[88] ADA Papa, die Roll möchte ich auch spielen!

GENOFEVA Ob du stad bist, du Fratz!

WAMPÉRL *zu GENOFEVA*. Siehst du, g'schicht¹⁷⁵ dir aber ganz recht, warum hast du sie mitgenommen!

11. SCENE

~~MAME CLEMENCEAU — PIERRE~~

~~MAME CLEMENCEAU *aufretend*.~~

PIERRE ~~*hat sie um die Mitte gefaßt trägt sie über die Stufe und setzt sie vorne nieder; ihr die Hand küssend.*~~ [89] Guten Tag, Mama, wie geht es Ihnen?

MAME CLEMENCEAU Ich danke der Nachfrage, so, so, - ich komme um zu fragen, ob du dich glücklich fühlst.

PIERRE Unendlich.

MAME CLEMENCEAU Und du hast gar keinen Wunsch?

PIERRE Keinen!

MAME CLEMENCEAU Auch nicht ein Kind?

PIERRE Nur steinerne, die kosten nichts und tragen noch Geld.

WAMPÉRL [90] *für sich*. Da hat er eigentlich Recht!

¹⁷⁵ g'schicht: geschieht.

MAME CLEMENCEAU Hm! hm!

PIERRE Ja – ja! ~~Steht auf und geht zum Wandbrunnen, wäscht sich, und kleidet sich zum Ausgehen an.~~ Ich gehe zu CASSAGNOL, willst du mich nicht begleiten, Mama?

MAME CLEMENCEAU *in larmoryanter Eintönigkeit.* Du weißt ja, daß ich kochen muß und dann haben wir heute auch den Tag der großen Wäsche – von Iza ist auch ein Hemd und ein Unterrock dabei.

[91] WAMPÉRL *für sich.* Was so ein Modell nur an Wäsche erspart!

PIERRE ~~zum Ausgehen bereit, küßt seine Mutter.~~ Also schone dich wenigstens! *Links ab.*

MAME CLEMENCEAU *für sich, ihm nachsehend.* Wenn nur er sich glücklich glaubt! *Klingelt.*

12. SCENE

~~GEORGETTE von links. MAME CLEMENCEAU. GEORGETTE ist aufgetreten.~~

MAME CLEMENCEAU Georgette, ich habe mit Ihnen zu sprechen!

[92] GEORGETTE Mit mir Madame?

MAME CLEMENCEAU Ja, ich bin mit Ihnen unzufrieden.

GEORGETTE Was hätte ich gethan?

MAME CLEMENCEAU Nicht ich persönlich beklage mich, - ich weiß, daß meine Schwiegertochter nicht mit ihrem Dienst zufrieden ist. Ich hörte Sie gestern Abends mit Iza sprechen, in einem Tone, der sich nicht schickt –

GEORGETTE Sie werden es mir verzeihen, aber die gnädige Frau ist selbst Schuld daran, - es gibt Dinge, die sich [93] ein braves Mädchen nicht gefallen lassen kann – Seitdem ich in diesem Hause diene, kann ich mir keinen Liebhaber mehr erhalten – ~~zuerst~~

(+ WAMPERL Geh, geh! +)

(+ GEORGETTE <Zuerst> +) war es ein Kürassier¹⁷⁶ – nach diesem kam ein Dragoner¹⁷⁷ und gestern noch hatte ich einen Husaren¹⁷⁸, ich sage „hatte“, denn auch diesen, sowie die beiden Vorhergehenden hat mir die gnädige Frau (*kleine Pause; dann sehr zornig*) weggefischt!

MAME CLEMENCEAU *für sich.* Meine Ahnung, sie ist also wirklich eine Solchene!

¹⁷⁶ *Kürassier*: Mitglied der schweren Kavallerie ab Ende des 15. Jahrhunderts. Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*.

¹⁷⁷ *Dragoner*: Infanteriereiter und leichte Kavallerie. Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*.

¹⁷⁸ *Husar*: von ungar. *Huszár* (Reiter), ungarische Truppengattung der leichten Kavallerie. Vgl. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*.

WAMPÉRL *für sich*. Uje, uje!

GEORGETTE [94] Sie werden einsehen Madame, daß ich unter diesen Umständen kündigen muß.

MAME CLEMENCEAU Ich mache also noch meine vierzehn Tage, - während dieser Zeit jedoch werde ich keinen Liebhaber mehr in's Haus bringen, die gnädige Frau soll sich die Ihrigen selbst suchen. *Wieder links ab.*

WAMPÉRL *für sich*. Ist das ein kecker Zahn.

13. SCENE

[95] ~~CONSTANTIN von links.~~ MAME CLEMENCEAU.

CONSTANTIN ~~*im raschen Auftreten, mit beiden Füßen zugleich über die Treppen herab-springend.*~~ Ich höre, daß Sie unwohl sind und komme, mich nach Ihrem Befinden zu erkundigen.

MAME CLEMENCEAU Nun, es geht schon etwas besser, - aber weshalb kommen Sie denn so lange nicht, PIERRE's Werk zu bewundern, Sie wollten ja auch IZA's Büste sehen?

CONSTANTIN „IZA's Büste?“ – Oh, die kenn' ich bereits!

MAME CLEMENCEAU [96] Iza hat selbe Ihrer Schwester überlassen und dafür einen werthvollen Schmuck als Gegengeschenk erhalten.

CONSTANTIN „Ihrer Schwester“ – so? Doch da es Ihnen besser geht, sage ich wieder Adieu! *Hat ihre Hand erfaßt und will sie küssen.*

MAME CLEMENCEAU Adieu? – Sie wollen PIERRE nicht erwarten?

CONSTANTIN Ich bin pressirt.¹⁷⁹

MAME CLEMENCEAU Ach, speisen Sie doch mit uns!

CONSTANTIN [97] Ich danke, aber es geht nicht, - übrigens, wenn ich jetzt in dieses Haus komme, vergeht mir ohnehin der Appetit.

MAME CLEMENCEAU Oh, Sie müssen unser Gast sein!

CONSTANTIN Unmöglich!

MAME CLEMENCEAU Doch, - wir haben heute lauter Lieblingsspeisen!

CONSTANTIN „Lieblingsspeisen?“

MAME CLEMENCEAU Ja, unter andern auch Zwetschkenknödeln!¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Ich bin pressirt*: Ich habe es eilig.

¹⁸⁰ *Zwetschkenknödel*: Pflaumenknödel, Pflaumenkloß.

[98] CONSTANTIN „Zwetschkenknödeln?“ ~~Immer begeisterter nach einigem Kampfe.~~ Gut dann – ich bleibe!

WAMPERL *für sich.* Ja, Zwetschenknödeln, das ist auch meine Leibspeis!

14. SCENE

~~IZA, durch die rechte Seitenthüre, gekleidet wie im vierten Akte des Originalstückes, ohne Hut. — VORIGE — dann wieder von rückwärts MADAME CLEMENCEAU — zum Schluß von links GEORGETTE.~~

IZA ~~im Auftreten, CONSTANTIN ansehend.~~ [99] Ah, Sie bei uns hier, welche Seltenheit!

CONSTANTIN Mein Besuch galt MADAME!

MAME CLEMENCEAU Ja, Herr Constantin speist bei uns!

IZA Ach, diese Ehre!

MAME CLEMENCEAU Nun, ich will denn auch gleich in die Küche sehen! *In den Hintergrund rechts ab.*

IZA Jetzt sind wir allein – haben Sie mir nichts zu sagen?

CONSTANTIN *energisch.* O ja!

IZA Nun?

[100] CONSTANTIN *schreiend.* Daß Sie einen Liebhaber haben!

IZA *für sich.* Welchen von ihnen er wohl meinen mag?

CONSTANTIN Man begegnete Ihnen in einem verdächtigen Hause, welches die Nummer zwölf führt.

IZA Meine Modistin!

CONSTANTIN Dort wohnt keine Modistin!

IZA Nun, wer sonst?

CONSTANTIN [101] Graf SERGE VOINOFF.

WAMPÉRL ~~fragend zu seinem Nachbarn, der ihm flüsternd Auskunft gibt.~~ Was für ein Off?

IZA Und was wollen Sie damit sagen?

CONSTANTIN Daß dieser Graf, seitdem er seine Millionen erbte, Ihr Geliebter ist!

~~MAME CLEMENCEAU ist rückwärts sichtbar geworden.~~

Rasch
aufei-
nander-
folgend.



IZA Ha!

CONSTANTIN Ja!

IZA Ha!

[102] CONSTANTIN Ihre Büste gehört nun ihm – jener Schmuck ist von ihm – all der Luxus, der Sie und Ihre Mutter umgibt, ist von SERGE!

IZA Nun sagen Sie dieß meinem Mann!

CONSTANTIN Ja, das will ich! *Schreiend, indem er dabei mit beiden Händen heftig agirt.* Ja, ich werde ihm sagen, daß Sie einen Geliebten haben – einen Geliebten haben – einen Geliebten haben.

ALLE Bravo!

CONSTANTIN [103] ~~verneigt sich und weist hierbei auf IZA, als jener, der der Applaus gelten soll.~~

MAME CLEMENCEAU *rasch vortretend, zu CONSTANTIN.* Nein, nein, sagen Sie es nicht meinem Sohne, es könnte ihm vielleicht nicht Recht sein, genug, daß ich es weiß!

IZA *bei Seite.* Ha, sie hat Alles gehört!

MAME CLEMENCEAU *vorne in einen Stuhl sinkend.* Himmel, mir wird nicht gut!

CONSTANTIN ~~zu der eben eintretenden GEORGETTE, die dann sogleich wieder abgeht.~~ Georgette, schnell einen Arzt! [104] *Beschäftigt sich mit MAME CLEMENCEAU.*

IZA *ist zu den Füßen der MAME CLEMENCEAU gestürzt.* Kommen Sie doch zu sich!

MAME CLEMENCEAU *schwach.* Meine Rolle geht zu Ende!

IZA *verzweiflungsvoll.* Nein, nein, es ist nicht möglich!

CONSTANTIN *für sich.* Comödiantin!

MAME CLEMENCEAU Ich weiß ja doch, daß ich im nächsten Akte nicht mehr vorkomme!

15. SCENE

[105] ~~PIERRE von links. VORIGE, dann von links GEORGETTE.~~

IZA ~~stürzt dem auftretenden PIERRE entgegen.~~ Erschrick nicht! Erschrick nicht!

PIERRE Was ist geschehen? *Eilt zu seiner Mutter hin.* Mama, was ist dir? ~~Sinkt ihr zu Füßen, wobei er sie mit beiden Händen wiederholt im Gesichte und am Körper in größter Erregung komisch betastet.~~

MAME CLEMENCEAU Nichts, nichts, es wird vorübergehen – nur die Folgen einer Nerven-
aufregung von einer DUMAS'schen Sittenkomödie!

(+ <Spiel.> +)

[106] ~~GEORGETTE auftretend, sehr laut markirend. Madame, möchten auf den Gang hinauskommen, der Arzt ist draußen.~~

~~MAME CLEMENCEAU sich mit Hilfe CONSTANTIN'S und GEORGETTEN'S vom Stuhle erhebend.~~
~~Ja, ja, kommen Sie Constantin! Im Abgehen zu PIERRE, welcher sie mit CONSTANTIN auf die~~
~~Stufen hinaufhebt. Lebe wohl und sei glücklich! Mit CONSTANTIN und GEORGETTE links ab.~~
~~(+ PIERRE +) IZA indem sie nun PIERRE an den Hals stürzt, in voller Leidenschaft. Und~~
~~wenn auch Alles in Ehebrüche geht, [107] (+ O Gott, lass meine Mutter leben! - +) ich lie-~~
~~be dich PIERRE und werde dich immer lieben!!~~

~~Gruppe wie im 3^{ten} Akt des Originals. Der rückwärtige Vorhang schließt sich. Allgemeiner~~
~~Applaus und Alles Sonstige, wie zum Schluß der vorhergehenden Abtheilung.—Hierauf:~~
~~WAMPÉRL xx schwärmerisch singend, mit der Hand auf der Brust dem Publikum zugewen-~~
~~det. Hab ich nur deine Liebe die Treue brauch ich nicht u.s.w.~~

GENOFEVA WAMPÉRL unterbrechend, ihn schüttelnd. Hieronymus, was treibst [108] denn,
bist du denn schon ganz verrückt word'n!

WAMPÉRL Ich brauch' keine Treue! –

ALLE Ruhig!

WAMPÉRL Nun ja, die Treue brauch' ich nicht!

~~Rückwärts ein Glockenzeichen.~~

ADA ~~zieht GENOFEVA auf ihren Platz.~~ Mama, es geht schon wieder an!

~~WAMPÉRL läutet wieder mit seiner Glocke.~~

16. SCENE

~~Der rückwärtige Vorhand theilt sich [109] wieder und man sieht dieselbe Dekoration wie~~
~~in der vorigen Abtheilung, nur steht statt des früheren Divans — ein Schreibtisch im Vor-~~
~~dergrunde rechts. IZA — PIERRE — VORIGE.~~

IZA ~~mit dem Packen eines Reisesackes beschäftigt.~~ So, deine Reisetasche ist gepackt!

PIERRE Nein, ich reise nicht!

IZA Oh!

PIERRE Ich laß' absagen, mir ist die Jagd verleidet und zwar seit dem Tage, wo ich jenen
großen Bock geschossen!

[110] IZA Ah, das war denselben Tag, als du mich zu deiner Frau machtest!

PIERRE Ganz richtig!

IZA Schade, übrigens, daß du nicht auf die Jagd gehest, du wärest gewiß zu einem stattli-
chen Hirschgeweihe gekommen!

PIERRE Ich werde in den Club gehen, vielleicht brauchen sie dort einen Strohkopf – Strohmännchen wollt' ich sagen.

IZA Nun, und ich werde mich indeß niederlegen.

[111] WAMPÉRL *für sich*. Schon wieder! – die liegt ja den ganzen Tag.

PIERRE *sich nach links zum Abgehen wendend*. Auf Wiedersehen!

IZA Nun, küßt man denn sein Frauchen nicht mehr? *Sie küßt ihn*.

PIERRE *sie in seinen Armen haltend*. Ich komme bald wieder!

IZA *küßt ihn wieder*. Oh, du mein Liebling!

PIERRE *geht nach dem Kuße links ab*.

[112] GENOFEVA Wird da abgeknutscht!

IZA ~~folgt ihm und lauert an der Thüre, ob er schon fort ist, hierauf eilt sie zum Schreibtisch, schreibt hastig mehrere Briefe und legt jeden in ein besonderes Couvert.~~ (+ Der arme, der arme, der arme Clemenceau! +)

GENOFEVA *für sich*. Jetzt schreibt sie wahrscheinlich an ihre Liebhaber, daß es heute nichts ist!

IZA *schreibt nun die Adressen, bei der einen sie kichernd auflacht*. Hahaha!

WAMPÉRL *f. s.* Aha, der geht an die gewisse [113] Modistin Nummer zwölf, weil sie dabei gar so lacht!

IZA ~~hat eine Lade des Schreibtisches geöffnet und nimmt aus selber ein ganzes Packet bereits fertig adressirter, sehr großer Briefe, die schon mittelst einer Schnur zusammengebunden sind.~~

WAMPÉRL *für sich*. Ah, so eine Masse Briefe – wie sich die Arme plagen muß, ich werde ihr gedruckte Blanquetten¹⁸¹ zum ausfüllen schicken.

IZA *ist aufgestanden, nachdem sie einigemal GEORGETTE! gerufen hat und geht dann mit dem ganzen Pack Briefe* [114] *in der Hand nach Thüre links.*

PIERRE ~~tritt A TEMPO wieder durch die Thüre links auf und sagt zu IZA.~~ Weißt du nicht, wo mein Paraplui¹⁸² ist?

IZA ~~über sein unerwartetes Eintreten, welches sie nicht bemerkte, mit einem Aufschrei.~~ Dein Paraplui – dein Paraplui, dein Paraplui – Paraplui, was weiß ich, wo dein Paraplui ist? *Suchend*. Solch ein Schreck. – Ah, da ist er ja dein Paraplui! *Gibt ihm selbes*. Warum hast du es nicht im Vorzimmer gelassen dein Paraplui. Nein, wie du mich erschreckt hast?

[115] PIERRE Nun – und was suchst du dort, wolltest du draußen dich niederlegen?

¹⁸¹ *Blanquette*: Vordruck.

¹⁸² *Paraplui*: Regenschirm.

WAMPÉRL *f. s.* Aha, Jetzt hat er sie!

IZA Ich rief nach GEORGETTE, um sie mit diesen Briefen zur Post zu schicken.

PIERRE Was ist's mit diesen Briefen?

IZA Es ist einer an Mama dabei und auch einer an meine neue Modistin –

WAMPÉRL Aho. Hab ich's nicht gesagt!

PIERRE Willst du, daß diese Briefe ich besorge?

[116] IZA *gibt ihm den ganzen Pack.* Desto besser, so ersparen wir das Porto!

WAMPÉRL *f. s.* Hat die Courage!

GENOFEVA *f. s.* So eine Keckheit!

IZA Du brauchst sie nur bei den Portieren abzugeben, außer es müßte dir Spaß machen (*indem sie ihn wiederholt in die Seite kneipt*) hübsche Modistinnen zu sehen.

PIERRE Nein!

IZA Oder Mama?

[117] PIERRE Noch meiner!

WAMPÉRL *für sich.* Das glaub' ich!

IZA Nun, dann geh ich! *Hängt sich an ihn.* Ach, ich bin sehr müde, führe mich bis zu meinem Zimmer – aber nicht weiter.

PIERRE ~~*geleitet sie bis zur Thüre rechts.*~~

(+ IZA +) ~~*umfängt ihn nochmals küssend, wobei sie ihre weiß gepuderten Hände auf seinen Rücken legt, daß dann die Spuren der Finger auf dem Schwarzen Rocke PIERRE's deutlich sichtbar werden.*~~ Ich kann mich gar nicht satt [118] küssen! Adieu, du, du, du, mein Liebling! *Rechts ab.*

WAMPÉRL Hat – hat ihm die was weiß gemacht!

17. SCENE

~~GEORGETTE von links. PIERRE. Hierauf von rechts IZA – VORIGE.~~

PIERRE *pathetisch.* Ich habe sie erschreckt, sie war kaseweiß. *Zur auftretenden GEORGETTE.*

Die gnädige Frau hat sich niedergelegt – lassen Sie sie liegen!

GEORGETTE Sehr wohl, gnädiger Herr!

PIERRE *f. s.* Und nun gehe ich die Briefe [119] zu besorgen! ~~*Hat die Briefe mit der Schnur über die Achsel geworfen und geht links ab.*~~

WAMPÉRL *für sich.* Wann der alle die (+ Brief +) austragt, so seh'n wir ihn heute nimmer!

IZA *im Auftreten.* Er ist fort! *Ersieht GEORGETTE.* Wo waren Sie, als ich Sie rief?

GEORGETTE Sie sagen mir ja auch nicht, wo Sie hingehen?!

WAMPERL *f. s.* So ein keckes Ding!

ES KLINGELT.

[120] IZA Sehen Sie nach, wer klingelt.

GEORGETTE *die Thüre links öffnend.* Ah, die Alte!

IZA Was für eine Alte?

GEORGETTE Na, Ihre Mutter?! ~~*Nachdem sie der eingetretenen GRÄFIN den Hut unwillig aus der Hand gerissen, wieder links ab.*~~

18. SCENE

~~*Gräfin DOBRONNOCKA in ähnlichem Strassen-Costüm wie im 4^{ten} Akte des Originals; Mütze und Jacke [121] mit weißem Lammfell besetzt. IZA — VORIGE.*~~

WAMPÉRL ~~*beim Auftritt der GRÄFIN.*~~ Fix Bruder, ist die Alte jetzt aufgedonnert!

GENOFEVA *zu ADA.* Hast gesehen, wie's der Gräfin den Hut weggerissen hat, und solch einem Trampel muß man noch ein gutes Zeugniß geben!

IZA *zur Gräfin.* Ich schrieb dir eben, daß PIERRE nicht auf die Jagd geht.

GRÄFIN Ah, sollte er vielleicht etwas spitzen?

IZA Oh das nicht, ich habe schon dafür gesorgt, daß er sich ganz sicher fühle — —

[122] GRÄFIN Ah? *Setzt sich auf einen Stuhl.*

IZA *setzt sich auf den Schooß der Gräfin.* Eines Tages erhielt PIERRE einen anonymen Brief, in welchem ihm angerathen wurde, meine Ausgänge zu überwachen.

GRÄFIN Wer war so niederträchtig diesen Brief zu schreiben?

IZA Ich selbst!

GRÄFIN Du?

IZA Tags darauf kleide ich mich an. — Gehst du aus? — Ja! — Wohin? — Ich habe Gänge!

Und richtig folgt er mir heimlich, was glaubst du aber wohin ich ging?

GRÄFIN Nun?

[123] IZA In die Markthalle, wo er mich traf, als ich eben für ihn — einen Stockfisch kaufte.

GRÄFIN Braves Kind! *Beide stehen auf.*

IZA Und seit jenem Stockfische küßt mich PIERRE so oft ich ausgehe — und darum bin ich jetzt so ruhig — und — er auch!

GRÄFIN Du stellst die Cameliendame mit ihren vielen Liebhabern in den Schatten, - aber das mit der Markthalle will mir doch nicht so recht gefallen, - nein, nein, man kommt [124]

dort zusammen mit der ordinären Klasse und eine geborene DOBROUNOČKA darf sich nicht gemein machen mit dem Pöbel!

19. SCENE:

~~PIERRE von links in großer Erregung rasch auftretend — VORIGE — Zum Schluß CONSTANTIN von links.~~

WAMPÉRL ~~für sich, mit Bezug auf PIERRE.~~ Ui, schaut der wild drein, da erleben wir jetzt etwas!

GRÄFIN zu PIERRE. Ah, mein Schwiegersohn, - ich hoffte nicht, Sie heute zu sehen.

[125] PIERRE *grimmig*. Ich auch nicht, - da Sie eben nun schon einmal, so ist es Wurst!

IZA zu PIERRE. Was hast Du?

PIERRE *ihr einen großen Brief hinhaltend*. Den Namen dieses Mannes!

IZA Welchen Mannes?

GRÄFIN *b. S.* Schöne Geschichte!

PIERRE Den Namen dieser männlichen Modistin?

GRÄFIN Nun, meine Tochter, so sag', jetzt ist es [126] schon alleseins! (Schnuppe! VŠÊKO JEDNO!)¹⁸³

IZA *nach einigem Zögern*. SERGE!

PIERRE Er ist Ihr Geliebter! *Nach dem Briefeweisend*. „Er geht nicht auf die Jagd – gedenke mein – adieu, mein Liebling!“ – Dasselbe Wort, das Sie eben noch zu mir sagten! ~~Zerknittert den Brief, so daß er wie eine lange Stange aussieht, an welcher er immer dreht.~~

GRÄFIN Aber mein Lieber, wozu diese Scene, bei uns zu Hause kommt so etwas alle Tage vor.

PIERRE [127] *in höchster Erregung*. So wissen Sie denn, daß ich Ihren Geliebten tödten werde!

IZA *gleichfalls in leidenschaftlicher Erregung*. Was liegt daran, tödte ihn, ich bekomme schon einen Andern!

GRÄFIN *sehr markirend*. Braves Kind!

WAMPÉRL Ah, da bitt' ich!

IZA *flüchtet sich zu ihrer Mutter*. Mama, ich fürchte mich!

¹⁸³ *vsêko jedno*: wahrscheinlich vom Slowakischen *všetko jedno*: einerlei.

GRÄFIN *will mit IZA nach der Seite links abgehen.* (POJTCEM!)¹⁸⁴ Komm'!

[128] PIERRE ~~*hat IZA am Arme erfaßt und schleudert sie nach links, während er zugleich der Gräfin, die ihm drohend entgegentritt, ihre Fingernägel weist und mit den Zähnen klappert, als wollte sie ihn beißen, auf die Hand schlägt und sie auf einen Stuhl rechts niederdrückt.*~~ Nicht von der Stelle!

GRÄFIN Sie drucken's wehrlose Frauen – das zeigt den Feigemann!

CONSTANTIN ~~*hereinstürzend, mit stets hochwogender Brust.*~~ Was geht hier vor?

PIERRE Madame hat einen Geliebten!

[129] CONSTANTIN Ich weiß es!

PIERRE SERGE!

CONSTANTIN Ja!

PIERRE Was soll ich mit ihr thun?

CONSTANTIN Sie – ~~*macht die entsprechende Bewegung mit Hand und Fuß.*~~ – liefern!

GRÄFIN *b. S.* Wären wir nur schon pritsch!¹⁸⁵ -

IZA Darf ich also gehen?

PIERRE Wenn es Ihnen beliebt!

[130] IZA Gott sei Dank! – Wo sind meine Trikots? Ah, hier! ~~*Nimmt selbe rasch von einem Stuhle, auf welchen sie liegen und hängt sie um den Arm, auf der dem Publikum zugekehrten Seite. Komm', Mama! Sich mit der Gräfin nach links flüchtend und rasch ab.*~~

PIERRE ~~*hat den Brief zu einem Ballen zusammengeknittert, selben der Gräfin nachgeschleudert und dann Hut und Paraplui genommen, welch letzteres er schief unter den Arm steckt, zu CONSTANTIN.*~~ Und nun lebe wohl!

CONSTANTIN Wohin gehst Du?

[131] PIERRE ~~*das Paraplui mächtig schwingend.*~~ SERGE züchtigen und ihn tödten!

CONSTANTIN Und dann? - -

PIERRE ~~*mit geschwungenem Paraplui.*~~ Dann in die Garderobe!

CONSTANTIN ~~*gemütlich.*~~ Wart' ein bißel, ich geh' mit!

~~*Der rückwärtige Vorhang wird rasch geschlossen. APPLAUS und alles Weitere, wie in den beiden vorangegangenen Abtheilungen stattfand.*~~

[132] **20. SCENE:**

~~*VORIGE ohne den auf der Hinterbühne Beschäftigten.*~~

¹⁸⁴ *pojtcem*: wahrscheinlich vom Tschechischen *pocem*: komm.

¹⁸⁵ *Wären wir nur schon pritsch*: Wären wir nur schon weg.

GENOFEVA zu WAMPÉRL. Ich habe jetzt schon immer darauf gewartet, daß er sie umbringt!
WAMPÉRL No, no, Du wirst es wohl noch erwarten können, - ~~so eine blutwürgige Diet-
riehin!~~ (So ein blutdürstiges Weib!)

ADA *naiv.* Mama, was hat sie denn eigentlich gethan?

GENOFEVA Was sie gethan hat, - nun, sie war halt nicht brav!

WAMPÉRL [133] *entzückt, für sich.* Nein, ist meine Tochter ein Mädel, - die ist noch un-
schuldiger als die IZA im ersten Akt!

~~CASSAGNOL eine große, elegante Düte mit Zuckerwerk in der Hand, hat sich genähert und
liebäugelt mit ADA.~~

~~ADA bei Seite. Ah, der schöne junge Mann, den sie so g'schimpft hat, er ist also auch
Bildhauer — jetzt kommt er mir noch interessanter vor!~~

~~CASSAGNOL (+ RECLAM +) vortretend, und galant seine Düte [134] hinhaltend.~~ Dürfte ich
mir vielleicht erlauben, den Damen zur Erfrischung Bonbons anzubieten?

GENOFEVA ~~geschmeichelt, indem sie und ADA aus der Düte nehmen.~~ Oh, mein Herr, Sie
sind zu gütig! ~~Indem sie WAMPÉRL einen Rippenstoß versetzt, heimlich.~~ Aber so bedanke
Dich doch! xx

WAMPÉRL ~~indem er in die Düte hineingreift und was er nur in die Hand fassen kann, her-
ausnimmt.~~ Mein Herr, ich weiß wirklich nicht, wie ich dazukomme, aber, weil Sie schon
erlauben, so bin ich so frei! *B. S.* (+ Herr Doktor Sie erlauben +) Diese Zuckerln bring' ich
der schönen IZA [135] auf die Bühne, ich muß mich bei ihr eintögel¹⁸⁶, wann ich nur
wüß', wie ich da auf schlaue Manier loskomme! (+ Herr Doktor beehren sie uns doch
einmal <mit> Ihrem werthen Besuch! +)

~~CASSAGNOL der indeß leise mit den Damen gesprochen, nun laut, indem er sich vorstellt.
Mein Name ist CASSAGNOL, ich bin Bildhauer.~~

WAMPÉRL Ah; Sie sind also dieser Pfuscher?

CASSAGNOL *verlegen.* Wie meinen Sie?

ADA ~~indem sie ihren Vater verweisend stoßt.~~ Aber Papa!

WAMPÉRL ~~Habe ich vielleicht Pfuscher g'sagt — ah, [136] ich wollte sagen: Künstler, — oh,
ich bin auch ein Kunstmäcenasius, und wenn Sie vielleicht einmal Zeit haben, so gebe ich
Ihnen meine ganze Familie zum Aushauen — hoffentlich erweisen Sie uns einmal die Ehre,
Herr von CASSEROL!~~

CASSAGNOL (+ DOKTOR +) *verbessernd.* CASSAGNOL, wenn ich bitten darf!

¹⁸⁶ eintögelⁿ: einschmeicheln.

WAMPÉRL Oh, Sie dürfen gar nicht bitten, ~~Herr von CASSAROL~~, Ihr Besuch wird uns stets zum besondern Vergnügen gereichen! - *Gibt ihm seine Karte.* Hier meine Adreßkarte!

CÁSSAGNOL [137] Ich danke, ~~mein Herr!~~ *Die Karte lesend.*

WAMPÉRL „~~WAMPÉRL~~“ ~~Französisch ausgesprochen.~~ ~~Fleischhauer~~, - Sie können auch durch den Laden hineingehen –

CÁSSAGNOL (+ DOKTOR +) Oh, Sie sind zu gütig!

GENOFEVA Es wird uns gewiß sehr freuen!

CASSAGNOL (+ DOKTOR!) ~~indem er GENOFEVA galant die Hand küßt.~~ Oh, meine Gnädige! *Spricht leise mit den Damen weiter.*

WAMPÉRL b. S. Der ~~CASSEROL~~ (+ Doktor +) spielt bei meiner Alten den Galanten, jetzt ist die beste Gelegenheit, - ich fahr' ab! *Schleicht sich nach* [138] ~~rückwärts und verschwindet durch die Mitte des rückwärtigen Vorhanges.~~

~~DER BLONDE, BRÜNETTE, SCHWARZE, MELIRTE, ROTHE und GRAUE haben ihre Plätze verlassen und sind im Gespräche vorgetreten.~~

DER BLONDE Kleine, was IZA spielt, nicht übel!

DER BRÜNETTE Auch schon bemerkt!

~~DER SCHWARZE Näher vielleicht noch hübscher!~~

DER MELIRTE Sollten hinten auf Bühne!

~~DER ROTHE~~ (+ BLONDE : +) Gut, weiß, wo Thüre!

~~DER GRAUE~~ [139] ~~Vielleicht neue Liaison!~~

~~DER BLONDE Haha, wäre pikant!~~

~~DER BRÜNETTE Im Gerichtssaal!~~

~~DER SCHWARZE Bei Verhandlung!~~

~~DER MELIRTE Fall CLEMENCEAU!~~

~~DER ROTHE Zweiter Theil!~~

~~DER GRAUE~~ Sehr gut!

~~ALLE SECHS lachend linke Seitenthüre ab.~~

GENOFEVA ~~um sich sehend.~~ Aber wo ist denn [140] nur mein Mann so plötzlich hin verschwunden?

~~WAMPÉRL kommt wieder durch den rückwärtigen Vorhang hervorgeschlichen.~~

~~GENOFEVA hat WAMPÉRL nun ersehen.~~ Ja, sag' mir nur, wo bist denn Du g'steckt?

WAMPÉRL Ich war nur ein bischen auf der Luft draußen – weißt, dieses Stück regt Einem ja so auf, es dreht Einem förmlich das Beuschel¹⁸⁷ um. xx

CASSAGNOL Und dann ist es hier auch sehr heiß!

WAMPÉRL Ja, fürchterlich heiß, Herr von CASSEROL!

[141] CASSAGNOL ~~wieder verbessernd.~~ CASSAGNOL, wenn ich bitten darf!

WAMPÉRL ~~f. s. Ich möcht' wissen, wegen was der immer bittet?!~~

GENOFEVA ~~zu CASSAGNOL, der ihr seine Düte hinhält. Aber ich danke, Sie haben ja schon selbst nichts mehr!~~

WAMPÉRL ~~ist abseits getreten und zieht heimlich aus seinem Sacke ein Päckchen photographischer Bilder, welche er mit gierigen Blicken verschlingt, für sich. Da hab' ich der alten DOBROUNOCKA einige IZA-Photografien abgekauft – [142] es darf's aber Niemand sagen, hat sie g'sagt, denn sie sind alle konfiscirt! – Sind aber großartig – steht auch dabei, was eine jede vorstellt – Liest. Indem er ein Bild nach dem andern nimmt und jedes einzelne verzückt betrachtet.~~ ERIGONE¹⁸⁸ – sehr fesch, PHRYNE¹⁸⁹ – auch recht g'schmackig – VENUS¹⁹⁰ – sapperlot hinein – DANAË, aha, das ist aus dem vorvorigen Akt –

GENOFEVA ~~welcher nun aufgefallen, daß WAMPÉRL bei Seite steht, unterbricht ihr mit CASSAGNOL geführtes Gespräch, f. s. Was schaut er denn nur dort so eifrig an, völlig die Augen kegelt er sich dabei aus! Läßt ADA [143] mit CASSAGNOL weiter sprechen und schleicht beobachtend sich hinter WAMPÉRL.~~

WAMPÉRL ~~fortsetzend.~~ NAJADE¹⁹¹, auch sehr vielversprechend, DIE LEDA¹⁹², ah, ah, das ist schon das Höchste – sapperment, sapperment! *Französisch auszusprechen.*

GENOFEVA ~~hat über WAMPÉRL'S Schultern sich mit einem raschen Handgriffe der Photographien bemächtigt. Was sind denn das für Bilder?~~

WAMPÉRL ~~überrascht, f. s. Oh verflucht!~~

GENOFEVA ~~flüchtig die Bilder besehend. Ah, ah, ist das ein Scandal!~~

[144] WAMPÉRL ~~Aber Feverl! Will nach den Bildern greifen.~~

GENOFEVA ~~strenge; sie schlägt ihn auf die Hand. Still sein, wir werden zu hause schon weiter darüber reden! Wendet sich wieder zu CASSAGNOL und ADA.~~

WAMPÉRL ~~f. s. Hat sie schon confiscirt, – der reine weibliche Polizeikommissär! – xx~~

¹⁸⁷ *Beuschel*: Innereien.

¹⁸⁸ *Erigone*: Tochter des Aigisthos und der Klytaimestra; beging Selbstmord nach dem Freispruch ihres Halbbruders Orest, der ihre Mutter getötet hat.

¹⁸⁹ *Phryne*: griechische Hetäre, die von besonderer Schönheit und Schlagfertigkeit gewesen sein soll.

¹⁹⁰ *Venus*: röm. Göttin der Schönheit und Liebe.

¹⁹¹ *Najade*: Quellnymphen der gr. Mythologie.

¹⁹² *Leda*: von Zeus in Gestalt eines Schwans befruchtete Figur der gr. Mythologie.

D^R RECLAME ~~der indeß auch durch die Mitte des rückwärtigen Vorhangs abgegangen war, tritt nun von eben dort eilig hervor, und zwar direkt zu WAMPÉRL; rasch.~~ Denken Sie sich, - sie will [145] nicht!

WAMPÉRL mit Zeichen des Schreckens. Was? – Sie will nicht? – Aber das Alles ist ja doch nur Komödie!

RECLAME Ja, wenn auch! sie sagt, bei solchen Szenen ist in der Hitze des Gefechtes schon öfters ein wirkliches Malheur passirt, sie riskirt das nicht!

WAMPÉRL So schön, was thun wir denn da, - es muß doch wer umgebracht werden! – Ah, da muß ich nun selbst gleich eingreifen! ~~Eilig durch die Mitte des Vorhangs nach rückwärts ab.~~ D^R RECLAME nimmt wieder seinen früheren Platz rechts ein.

[146] GENOFEVA ~~ihrem Mann nachsehend.~~ Wo rennt er denn nur schon wieder hin?

CASSAGNOL (+ DOKTOR: +) zu ADA. Ach, holdes Fräulein, Sie würden mich übergücklich machen, wenn Sie mir gestatten wollten, ~~an Ihrer Seite verbleiben zu dürfen.~~ (+ Ihnen mein Herz zu Füßen zu legen! +)

ADA Mein Herr, - wenn Mama erlaubt –

CASSAGNOL Oh, Mama ist ja ein Engel!

GENOFEVA f. s., *noch immer nach rückwärts sehend.* Der Teufel soll ihn holen, wenn er mir vielleicht Seitensprünge macht!

ADA rufend. (+ still, +) [147] Mama!

GENOFEVA ~~sich wendend; unwillig.~~ Was gibt's denn? (+ Immer verschwindet er, warte nur wenn wir nach hause kommen. +)

ADA Herr von CASSAGNOL möchte in unserer Bank Platz nehmen!

GENOFEVA ~~plötzlich ungeheuer lebenswürdig.~~ Aber ich bitte, mit größtem Vergnügen, rücken wir nur ein bisschen zusammen, dann geht es schon.

CASSAGNOL Oh, gnädige Frau sind die Güte selbst!

WAMPÉRL ~~in großer Aufregung rasch durch den rückwärtigen Vorhang tretend; in [148] der Hand sein Schnupftuch, mit dem er sich den Schweiß von der Stirn trocknet, hat seine Glocke aus dem Sacke genommen, läutet und stellt sich in die Mitte der Bühne, indem er sich nach beiden Seiten hin zum Saalpublikum verbeugt.~~

ALLE Pst! ~~Alles hat wieder die früheren Plätze eingenommen, CASSAGNOL den seinen nun neben ADA.~~

WAMPÉRL *feierlich.* Hochverehrte Anwesende! – Da sich die Darstellerin der IZA entschieden weigert, sich ihrer Rolle gemäß erstechen zu lassen, so mußten wir in den letzten Sce-

nen von dem Original abweichen, haben jedoch [149] möglichst dafür Sorge getragen, daß der Schlußeffekt hiedurch nicht beeinträchtigt wird! *Verneigt sich.*

ALLE Bravo!

WAMPÉRL ~~eilt auf seinen früheren Platz und läutet, indem er spricht.~~ Letzte Abtheilung!

21. SCENE:

~~Der rückwärtige Vorhang theilt sich und es gibt die Hinterbühne nun denselben mit goldenen Möbeln weich eingerichteten Salon, wie im letzten Akt des Originalstückes, mit dem Unterschiede jedoch, daß sich auf jeder Seite vier Thüren nebeneinander befinden, [150] die beiden geschlossenen Seitenwände müssen schief gestellt sein, damit alle Thüren dem Publikum gut sichtbar sind. — Rückwärts, von exotischen Pflanzen umgeben, die lebensgroße, weiße, selbstverständlich karrikirte Figur der NAJADE. — Im linken Vordergrund ein Divan, vor selbem ein kleines Tischchen, auf dem offene Briefe in allen Farben liegen; — auf der rechten Seite ein Sekretär mit durchbrochenem Aufsatz, an dessen Außenseite eine goldene Scheere — von der Größe der bei Tuchmachern im Gebrauch stehenden — hängt, deren Griff reich mit bunten Steinen besetzt ist; — hinten an der Wand rechts ein Glaskasten mit Goldsachen. — In der [151] Travestie können dies durchwegs gewöhnliche mit Goldpapier überzogene ROCOCO-Möbel sein. — IZA, nun mit einer rothen Lockenperücke und GRÄFIN DOBROUNOCKA; erstere eine vergoldete Cigarette rauchend; letztere aus kurzer, ordinärer vergoldeter Pfeife, — IZA liegt malerisch auf dem Divan links; hinter ihr sitzt auf demselben Divan die GRÄFIN, einen Brief von Goldpapier in der Hand — rechts steht, ehrerbietig der Befehle harrend, der KAMMERDIENER THEODORE. — Sowohl dieser, wie die beiden andern weiters auftretenden Personen in ihrem Äußern jenen im V. Akt des Originalstückes gleich.~~

[152] ADA beim Aufziehen des Vorhangs. Ah, ist das eine Pracht! — Alles ~~lauter Gold!~~

GENOFEVA ~~b. S.~~ Nein, muß es diese Person getrieben haben, daß ihr sogar die Haare darüber roth geworden sind!

WAMPÉRL ~~zu GENOFEVA, auf die Figur rückwärtsweisend.~~ Sixt, dort rückwärts steht die Najade!

GENOFEVA No ja dö!

GRÄFIN ~~zu IZA gebeugt und ihr den Goldpapierbriefweisend, leise.~~ Vom Marquis DE VIL-LAFONTE.

[153] IZA lächelnd. Ah, der alte Herzog! — Kommt er?

GRÄFIN Ja, heute!

IZA Auf wie lange?

GRÄFIN Seine Hoheit reist morgen wieder ab.

IZA Gut! Zu THEODORE gewendet, laut. Wenn Marquis DE VILLAFONTE – Sie wissen ja, jener Herr mit der Glatze – eintrifft, so lassen Sie ihn dort (*nach der ersten Thür linksweisend*) eintreten und melden Sie es mir sogleich! – Auch erwarte ich einen Herrn Constantin RITZ, der Ihnen seinen [154] Namen nennen wird, er soll hier warten!

THEODORE Zu Befehl!

IZA Weiters wird auch ein Herr nach mir fragen, der Ihnen seinen Namen nicht nennen wird.

THEODORE Woran werde ich also selben erkennen?

IZA An seinem desperaten Gesichte.

THEODORE Sehr wohl!

IZA Sollten übrigens noch mehrere andere Herren kommen, die auch [155] nicht ihre Namen nennen, so führen Sie nur Alle in die Wartezimmer.

THEODORE An was werde ich aber diese Herren erkennen?

IZA An ihren Farben, - blond, brünett, schwarz, melirt, roth und grau!

WAMPÉRL *für sich*. Aha, das sind die aus den Karten –

GRÄFIN Machen Sie aber nicht wieder einen Pallawatsch!¹⁹³

THEODORE Verzeihen, Frau Gräfin, aber der Dienst [156] ist hier sehr compliciert, diesmal jedoch werde ich mir sogleich Alles genau notiren.

IZA Es ist gut!

THEODORE *erste Thür rechts ab*.

GRÄFIN Du erwartest Herrn Constantin Ritz, der dir nur Böses zugefügt?

IZA Im Gegentheile, nur Gutes! ihm eben danken wir ja all den Luxus, der uns hier umgibt, denn ohne ihn würde mir Pierre vielleicht Alles verziehen haben, und ich wäre also leider wohl gezwungen gewesen, eine anständige Frau zu sein; dann aber besäßen wir nicht diesen prächtigen Palast, in dem es Dir so wohl gefällt!

[157] GRÄFIN Braves Kind! – Aber der andere Herr, der seinen Namen nicht nennen wird?

IZA Das ist mein Geheimniß!

GRÄFIN Nimm dich in Acht!

IZA Wovon?

¹⁹³ Pallawatsch: Durcheinander.

GRÄFIN Daß dir der Herzog hinter Nichts kommt, du weißt, daß all dieser Reichthum von ihm stammt.

ADA *naiv zu GENOFEVA*. Mama, wo wohnt denn dieser Herzog?

GENOFEVA Das geht Dich gar nichts an, Du Schnabel!

GRÄFIN Übrigens handelt es sich dabei auch vielleicht um den Thron, den ich [158] dir immer prophezeit habe.

WAMPÉRL *bei Seite*. Die Alte gibt nicht nach mit ihrem Throne!

THEODORE *anmeldend*. Herr Constantin RITZ!

IZA *hat sich erhoben*. Lassen Sie ihn eintreten!

THEODORE *wieder rechts ab*.

GRÄFIN *hat sich gleichfalls erhoben; zu IZA*. Du, gieb Obacht! ~~Sie geht Seite links durch die rechte Thüre ab.~~

IZA *zur Gräfin*. Fürchte nichts!

[159] **22. SCENE**

~~CONSTANTIN durch die erste Thüre rechts — IZA — Hierauf THEODORE durch die erste Thüre rechts.~~

CONSTANTIN ~~im Auftreten~~. Sie ließen mich zu sich bitten; was wünschen Sie?

IZA Ich wollte Sie nur fragen, ob PIERRE noch in Rom ist?

CONSTANTIN Jawohl!

IZA Wissen Sie dies gewiß?

CONSTANTIN Ganz gewiß, noch gestern schrieb er mir!

[160] IZA Sehen Sie dass Sie nichts wissen? *Auf ein Goldpapierweisend*. Dieses Telegramm sagt dass er bereits auf dem Wege zu mir ist!

CONSTANTIN ~~nimmt das Goldpapier in die Hand, entfaltet es~~. Wäre es möglich?

IZA Ja und er liebt mich noch, so wie ich ihn liebe!

CONSTANTIN Und der alte Herzog?

IZA Welcher Herzog?

[161] CONSTANTIN Ihre Würzen!¹⁹⁴ (*Schaute*) der Ihnen dieses Palais, wie alles Andere geschenkt hat und unter dem Namen des MARQUIS DE VILLAFONTE zu Ihnen kommt – was werden Sie machen mit diesem regierenden Herrn?

¹⁹⁴ *Würzen*: vom Wienerischen *Wurzen*: großzügiger Herr.

IZA Was man mit dem König im Ecarté¹⁹⁵ macht – man markirt ihn und spielt ihn aus!

Rechts auf der Galerie Bewegung und Unruhe.

WAMPÉRL ~~laut fragend.~~ (+ Ruhe! – +) ~~Was ist denn da drüben los?~~

[162] MEISTER RITZ ~~auf der rechten Galerie laut.~~ Ein alter Herr ist in Ohnmacht gefallen!

WAMPÉRL ~~Schnell in die Rettungs-Anstalt!~~

MEISTER RITZ ~~Ah es scheint schon wieder vorüber zu sein!~~

DER GLATZKÖPFIGE ~~hat sich durch die Andern in er dem Zuschauer auffälligen weise Bahn gebrochen, stülpt wüthend noch im Saale seinen Hut auf und humpelt auf seinen Stock möglichst rasch durch die Thüre rechts ab.~~

[163] THEODORE ~~tritt im selben Momente von rechts meldend auf.~~ Der Herr MARQUIS DE VILLAFONTE ist bereits bei der Frau Gräfin ~~Hiebei nach der ersten Thüre linksweisend.~~

IZA Es ist gut, ich komme!

THEODORE *fortsetzend.* Auch jene Person mit dem desperaten Gesichte ist draußen!

IZA *triumfirend zu CONSTANTIN.* Etsch! Etsch! – PIERRE! – Sehen Sie nun wie recht ich hatte! [164] *Zu THEODORE.* Lassen Sie ihn hier eintreten! *Zu CONSTANTIN.* Auf Wiedersehen!

~~Schreitet lachend, erhobenen Hauptes durch die erste Thür links ab. Ha, ha, ha!~~

~~THEODORE hat sich verbeugt und geht dann wieder erste Thüre rechts ab.~~

23. Scene

~~PIERRE durch die erste Seitenthüre rechts auftretend. VORIGE zum Schluß der BLONDE BRÜNETTE, SCHWARZE, MELIRTE, ROTHE und GRAUE.~~

PIERRE [165] Du hier?

CONSTANTIN Bist du nicht hier?

PIERRE *in Constantins Arme stürzend.* Ach Freund wie unglücklich bin ich!

CONSTANTIN Du liebst Sie also noch?

PIERRE Wie ein Blödsinniger – ich esse nicht, - ich arbeite nicht – ich schlafe nicht –

CONSTANTIN Was also thust Du?

PIERRE Nichts, außer (+ nur +) an sie (+ zu +) denken!

[166] CONSTANTIN Auch sie sagt, dass sie dich liebe!

PIERRE Wirklich? Oh wie unendlich glücklich bin ich!

IZA ~~ist mit der Gräfin aufgetreten, vortretend.~~ Ja denn, PIERRE, es ist so, ich liebe Sie!

¹⁹⁵ *Ecarté*: französisches Kartenspiel.

PIERRE Wäre es möglich?!

IZA Bei jedem Kuße den ich einem Andern gab, dachte ich an Dich, bei jeder Umarmung die einem Andern galt, [167] schwebte Dein Bild von meinen Augen, und so liebte ich Dich in der Gesammtheit und blieb dir doch dabei treu in jedem Einzelnen!

GRÄFIN Kind! ~~Hat sich mit Constantin seitwärts gezogen.~~

PIERRE IZA!

IZA Du verzeihst mir also Alles, was bisher geschehen?

PIERRE Alles!

IZA Und auch, was noch weiter [168] geschehen wird?

PIERRE Auch das wenn du mir folgen willst!

IZA Wohin?

PIERRE Nach Rom, wohin alle Wege führen!

IZA Nur die meinen nicht!

PIERRE Also Du willst nicht?

IZA Nein! Nein, sondern Du bleibst hier, ich will wenn auch nicht dein Weib, so doch deine Scla- [169] vin, dein Modell, deine Geliebte sein!

PIERRE Gut dann *Etwas heimlich*. Also – heute Abend! um halber Neune!

IZA *ebenso*. Um halber Neune, heute Abend? – Da kann ich nicht!

PIERRE Also schon wieder nicht? ~~Geht drohend auch sie zu und hebt den Arm, welchen Constantin auffängt.~~

CONSTANTIN PIERRE!

PIERRE [170] *zu CONSTANTIN*. Laß uns allein!

IZA Ja Mama, auch du entferne dich – ~~Geht zuerst alle Thüren rechts absperren, und dann nach links.~~ Niemand soll uns stören!

WAMPÉRL *für sich*. Ah, jetzt kommt der kritische Moment!

GRÄFIN ~~hat die eine brennende Kerze genommen, um in Begleitung des CONSTANTIN damit durch die erste Thüre links abzugehen.~~

[171] IZA ~~nachdem sie alle Thüren abgeschlossen, so dass nur die erste links übrig geblieben, löscht nun der Gräfin das Licht aus, drängt selbe nach vorwärts um dann rasch mit Constantin durch die erste Thüre links sich zu flüchten – die Bühne hat sich nun etwas verfinstert.~~

GRÄFIN *als Schauspielerin mit natürlicher Stimme*. Ja, was ist denn das, davon steht ja gar nichts in meiner Rolle!

PIERRE Laß uns von hier eilen!

[172] GRÄFIN Aber ich bitte –

PIERRE *sie am Halse fassend*. Du willst nicht?!

GRÄFIN Himmel, Sie erwürgen mich ja!

PIERRE Du mußt sterben!

GRÄFIN Aber ich bin ja gar nicht die IZA!

PIERRE *noch kräftiger wiederholend*. Ich sage dir Du mußt sterben! ~~Sucht nach einem Mordnstru-~~ [173] ~~ment, und nimmt dabei die unmöglichsten Dinge in die Hand, die er dann immer wieder wegwirft.~~

GRÄFIN ~~hat sich rasch der hängenden Papierscheere bemächtigt~~. Ha, er will mich erste-
chen, und-ich habe gar kein Stichwort!

PIERRE *entreißt ihr die Scheere schreiend*. Das ist mir alles Eins, ich muß meinen Akt-
schluß haben! ~~Macht die Scheere auf, um ihr den Hals abzuschneiden und folgt der nach~~
~~links flüchtenden Gräfin, bei welcher~~ [174] ~~Gelegenheit ihm ihre rothe Perücke in der Hand~~
~~bleibt.~~

GRÄFIN ~~schreiend~~. Zu Hilfe, zu Hilfe!

~~Sämmtliche acht Thüren krachen und springen auf, und unter jeder Thüre der Reihe nach~~
~~rund herum stehen einzeln: IZA, CONSTANTIN, der BLONDE, BRUNETTE, SCHWARZE, MELIRTE,~~
~~ROTHE und GRAUE, jeder ein Licht in der Hand, so dass die Bühne nun wieder hell erleuch-~~
~~tet wird.~~

CONSTANTIN *rasch vortretend*. Was hast [175] du gethan, ~~das ist ja die~~ (+ Ich habe eine +)
Schwiegermutter (+ getödtet – <Jah>, das ist Alles! – +)

PIERRE ~~Siegfried hat einen Drachen getödtet, das ist Alles!~~

(+ Vorhang fällt +)

AUDITORIUM *wie früher*. Bravo!

WAMPÉRL zu D^R RÉCLAME *zugewendet*. Und nun hat der Herr Vertheidiger das Wort!

D^R RÉCLAME *hat sich in Positur gestellt*. Hoher Gerichtshof! – Verehrte Herren Geschwor-
nen! – Vor Allem handelt es sich festzustellen, dass der Ehebruch [176] überhaupt erblich
ist. – Als Gott Vater, welcher als Ur, Ur, Urbildhauer den ersten Menschen aus Lehm ge-
formt hatte –

WAMPÉRL D^R RÉCLAME *unterbrechend*. Ujegerl, der fangt von der Erschaffung der Welt an.
Schenken wir ihm seine schöne Rede und ziehen wir uns zu Berathung zurück. ~~Schnell mit~~
~~allen Geschwornen hinter den rückwärtigen Vorhang.~~

D^R RÉCLAME ~~wütend, indem er mit [177] seinen Akten auf die Bank schlägt.~~ Das ist eine
Gesetzwidrigkeit, ja, eine Infamie! – Aber ich rekurre,¹⁹⁶ ich melde in Vorhinein die
Nichtigkeitsbeschwerde an, - alles ist ungiltig! ~~Stürzt wütend rechts ab.~~

GENOFEVA (+ Wie <schade> das er geht! +) Nun wir werden ja gleich hören, wie der Pro-
ceß ausgeht!

WAMPÉRL ~~mit allen Geschwornen, tritt ein, zum Publikum rechts und links.~~ Wegen vorge-
rückter Abendstunde [178] ist die heutige Sitzung geschlossen und das Urtheil (für die 1.
Vorstellung) werden Sie ja ~~morgen~~ in den Zeitungen lesen, ~~für die weitere Vorstellung~~
~~können Sie in den Zeitungen lesen.~~ Weil Sie sich aber so geplagt haben, so lade ich Sie
Alle ~~zur CHAMPS ELYSÉE~~ zu einer kleinen Gaudée. (+ nach <Weidlingau> ein +)

~~Entsprechendes Tableau bei welchem auch die Musiker im Costüm aus dem 1. Acte Mas-~~
~~kenball und die Modelle sind aufgetreten kurzer, musikalisch lärmender Aktschluß.~~

(+ <Gesang Gruppe> +)

ENDE

¹⁹⁶ rekurreren: sich beschweren.

4.3 Stellenkommentar zum Transkript

Der Stellenkommentar weist auf Abweichungen der Transkription vom Original hin. Zusätzlich werden Merkmale des Manuskripts, welche in der Transkription nicht dargestellt werden können erwähnt. Da im Manuskript mit verschiedenen Farben gestrichen und ergänzt wurde, wird hier auf die Unterschiede hingewiesen, wie in der Zeichen- und Abkürzungserklärung erwähnt wurde. Bei Interpretationen der Verfasserin im Bezug auf Striche oder nicht eindeutig identifizierbare Stellen, wird im Kommentar auf allfällige Änderungen hingewiesen. Es wird zuerst die entsprechende Seitenzahl in der vorliegenden Arbeit und in Klammer die Seitenzahl im Manuskript angeführt. Personenamen, welche am Ende einer Seite geschrieben wurden und am Anfang der nächsten Doppelseite wiederholt wurden, werden in der Transkription nur einmal dargestellt, auf ebenjene Stellen wird hingewiesen. Wenn Personennamen im Manuskript gestrichen wurden, obwohl die betreffende Figur nach dem Strich Text hat, wird die Person im Transkript nicht gestrichen, es wird allerdings auf jene Stellen verwiesen.

S. 37 (1): In der linken oberen Ecke befindet sich ein Stempel von „Dr. O. F. Eirich Hof- u. Gerichts-Advocat Wien, Wipplingerstrasse 29“. Dr. Otto Eirich war Inhaber des Theater-Verlags, welcher 1865 gegründet wurde (<http://www.theaterverlag-eirich.at/>). In der rechten oberen Ecke befindet sich ein unleserliches, mit Bleistift geschriebenes Wort, sowie eine mit grün geschriebene Zahl, welche nicht vollständig lesbar ist. In der unteren rechten Ecke ist der aus der NS-Zeit stammende Stempel des „Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien“ zu sehen. Darunter befinden sich die Zahlen 5839|1944, welche für die Signatur und das Eingangsjahr in der Fachbereichsbibliothek stehen dürften.

S. 38 (3): Die Nummerierung der Personen von 1 bis 12 wurde mit Bleistift gemacht.

S. 39 (4): Am rechten unteren Blattrand befindet sich ein Stempel von „H.C.J. Friedetzky Wien Hernals“.

S. 40 (8): Der Zusatz „Anfang“ ist mit blauem Stift hinzugefügt und unterstrichen worden.

S. 42 (13-14): „Ada“ wurde auf S. 13 Ende sowie S. 14 Anfang geschrieben.

(15): „Ah!“ ist einfach und blau unterstrichen.

(17): Änderung von „dieses“ auf „das“ mit blau.

S. 43 (18+19): „Wampér!“ ist eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher in der Transkription nicht gestrichen.

- S. 44 (22) „Ada“ ist eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher in der Transkription nicht gestrichen.
(24): Musikalisches Zeichen „Fermate“ rechts neben dem Zusatz.
- S. 45 (25): Die Überschrift „4. Scene.“ ist doppelt mit blau unterstrichen.
(27): Musikalisches Zeichen „Fermate“ rechts nach der Regieanweisung am Seitenanfang. Der Zusatz „Tisch! – s’ Fenster!“ wurde mit blau geschrieben.
(27-28): „Einer“ wurde auf S. 27 Ende sowie S. 28 Anfang geschrieben.
(28-29): Der auf S. 28 Ende beginnende Strich wurde auf S. 29 Anfang nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist der Rest der Regieanweisung auf S. 29 im Transkript allerdings gestrichen.
- S. 46 (29): Musikalisches Zeichen „Fermate“ neben der Regieanweisung „Trällert wieder und summt dabei“.
(30): Unleserliche und unterstrichene blaue Buchstaben neben „Wanns drauf ankommt so sind wir auch da!“.
(31): „Wampérl“ eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher in der Transkription nicht gestrichen.
- S. 47 (36): „Schwarzer“ wurde wahrscheinlich ausgebessert, es sind leicht verblasste Buchstaben unter dem Wort zu sehen.
(37-38): „Iza“ wurde auf S. 37 Ende sowie S. 28 Anfang geschrieben.
- S. 48 (39-40): „Genofeva“ wurde auf S. 39 Ende sowie S. 40 Anfang geschrieben.
- S. 49 (43): Die Regieanweisung „Außen wird geläutet“ ist im Original zentriert und doppelt schwarz unterstrichen.
(43-44): „Iza“ wurde auf S. 43 Ende sowie S. 44 Anfang geschrieben.
(45): Musikalisches Zeichen „Fermate“ neben der Regieanweisung „[...] pudert sich hastig und geht sodann öffnen“.
- S. 50 (47-48): Der auf S. 47 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 48 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 48 im Transkript allerdings gestrichen.
- S. 51 (51-52): „Wampérl“ ist auf S. 51 Ende sowie S. 52 Anfang geschrieben.
(53-54): „Gräfin“ ist auf S. 53 Ende sowie S. 54 Anfang geschrieben.
- S. 52 (56-57): Der auf S. 56 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 57 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 57 im Transkript allerdings gestrichen.

(57-58): Der auf S. 57 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 58 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 58 im Transkript allerdings gestrichen.

(58-59): Der auf S. 58 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 59 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 59 im Transkript allerdings gestrichen. Die Regieanweisung auf S. 59 ist außerdem als solche nicht gekennzeichnet – es wurde der Doppelpunkt und Strich sowie die Unterstreichung vergessen.

S. 53 (62-63): Am Beginn von S. 63 ist die Regieanweisung gestrichen, auf S. 62 Ende jedoch nicht. Dem Verständnis wegen wurde der Anfang der Regieanweisung auf S. 62 Ende in der Transkription allerdings gestrichen.

S. 54 (64): Die Wörter „Weib erreicht“ wurden mit schwarzem Stift gestrichen.

(65-66): Der auf S. 65 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 66 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 66 im Transkript allerdings gestrichen.

(67): Die Ergänzung „Melodram“ wurde am linken Blattrand nach dem ersten Satz von Iza eingefügt und mit schwarz unterstrichen.

S. 55 (68-69): Der auf S. 68 Ende beginnende Strich der Regieanweisung wird auf S. 69 nicht fortgesetzt. Dem Verständnis wegen ist die Anweisung auf S. 69 im Transkript allerdings gestrichen.

(70-71): „Ada“ ist auf S. 70 Ende sowie S. 71 Anfang geschrieben.

(71-72): „Genofeva“ ist auf S. 71 Ende sowie S. 72 Anfang geschrieben und gestrichen, es folgt jedoch Text, daher im Transkript einmal ungestrichen geschrieben.

(72-73): „Genofeva“ ist auf S. 72 Ende sowie S. 73 Anfang geschrieben.

(73): Auf S. 73 beginnt eine neue Handschrift. Neben Cassagnol stehen mit blauem Stift und unterstrichen unleserliche Buchstaben. Außerdem ein Strich beginnend mit der Ergänzung bis zum Ende der Seite, welcher jedoch willkürlich aussieht und deshalb in der Transkription nicht abgebildet wurde.

S. 56 (75): Die Änderung von „Schwarzer“ auf „Blonder“ wurde mit schwarz gemacht. Der Strich ab „Melirter“ wurde mit schwarz und blau durchgeführt. Es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob „Rother“ ebenfalls gestrichen wurde, wirkt jedoch, als solle der Name nicht gestrichen werden.

(76): Da auf S. 75 nicht eindeutig zu erkennen ist, ob der „Rothe“ (welcher außerdem am Beginn von S. 76 wiederholt wird) gestrichen ist, ist es nicht sicher nachvollzieh-

bar, ob der Text am Ende des Strichs „Letzter Adorateur von Iza!“ zum „Blonden“ oder „Rothen“ gehört. Der „Brünnette“ wurde nur gestrichen, jedoch kein Ersatz hinzugefügt, also ist anzunehmen, dass dessen Text „Regierender Herr!“ zum Vorigen gehört.

(77): „Wampérl“ ist eigentlich gestrichen. Dem Verständnis wegen wurde es allerdings im Transkript nicht gestrichen, da danach Text folgt. Die Ergänzung „dieser Doktor! –“ wurde mit blauem Stift gemacht.

S. 57 (77-78): „Genofeva“ ist auf S. 77 Ende sowie S. 78 Anfang geschrieben.

(78): „Wampérl“ ist eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde es in der Transkription nicht gestrichen.

(79): Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob die Regieanweisung „Will nach der Hinterbühne“ gestrichen ist, oder nicht, da lediglich blaue Striche am Anfang und Ende der Anweisung gemacht wurden.

(79-80): „Genofeva“ ist auf S. 79 Ende sowie S. 80 Anfang geschrieben.

S. 57 f. (81-83): Der Strich auf S. 81 beginnt mit zwei unleserlichen, blauen Buchstaben, die den blauen Buchstaben auf S. 83 ähnlich sind, es konnte jedoch nicht festgestellt werden, wofür diese Anmerkung steht.

S. 58 (84): Am Beginn von S. 84, neben der Seitenzahl, befinden sich zwei blaue, unterstrichene Buchstaben, welche vermutlich „de“ heißen sollen. Es konnte jedoch nicht festgestellt werden, wofür diese Buchstaben stehen.

S. 59 (88): „Pierre“ ist eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text auf S. 89, daher wurde es in der Transkription nicht gestrichen.

(88): Der Figurenname der Madame Clemenceau wird im Original mit der Abkürzung für Mame Clemenceau geschrieben, dabei ist das zweite M doppelt unterstrichen, worauf in der Transkription verzichtet wird.

(89-90): „Wampérl“ ist auf S. 89 Ende sowie S. 90 Anfang geschrieben.

S. 60 (93): „zuerst“ wurde mit schwarz Gestrichen. Die Ergänzung ist links vom Text eingefügt worden.

S. 61 (93-94): „Georgette“ ist auf S. 93 Ende sowie S. 94 Anfang geschrieben.

(95): „Constantin“ ist gestrichen, da aber Text folgt, wurde es in der Transkription nicht gestrichen.

(95-96): „Mame Clemenceau“ ist auf S. 95 Ende sowie S. 96 Anfang geschrieben. Außerdem wurde der Schreibfehler „Mam“ auf S. 95 auf „Mame“ geändert.

(96-97): „Constantin“ ist auf S. 96 Ende sowie S. 97 Anfang geschrieben.

- S. 62 (98): „Iza“ ist gestrichen, da aber Text folgt, wurde es in der Transkription nicht gestrichen.
- S. 63 (105): „Iza“ ist gestrichen, da aber Text folgt, wurde es in der Transkription nicht gestrichen. Die Ergänzung, welche vermutlich „Spiel“ heißt, wurde mit schwarzem und blauem Stift unterstrichen. Die Bedeutung des Wortes konnte nicht herausgefunden werden, könnte aber möglicherweise etwas mit der Musik zu tun haben.
- S. 63 f. (106): Die Wörter „Gang“, „Arzt“ und „Ehebrüche“ sind mit schwarz unterwellt. Der Strich von „Georgette“ bis Ende der Regieanweisung „[...] Georgette links ab“ wurde mit schwarz und blau gemacht, der restliche Strich ist nur blau. „Iza“ wurde schwarz gestrichen und die Änderung auf „Pierre“ doppelt mit schwarz unterstrichen.
- S. 64 (107): Alle Striche auf S. 107 wurden sowohl blau als auch schwarz gemacht. neben „Wampér!“ befinden sich unleserliche Buchstaben. Die Ergänzung zu Beginn der Seite wurde oberhalb des ersten Satzes gemacht.
- (108): „Ada“ wurde eigentlich gestrichen, da danach Text folgt, wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.
- (109): „Iza“ wurde eigentlich gestrichen, da danach Text folgt, wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen. Die Wörter „dem“ und „großen“ wurden schwarz unterwellt.
- (110): Die Wörter „denselben“, „mich“, „deiner Frau“ und „stattlichen“ wurden schwarz unterwellt.
- S. 65 (113): Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob die Regieanweisung „Geht nach dem Kuße links ab“ komplett gestrichen ist oder nur das Wort „links“. In der Transkription wurde lediglich „links“ gestrichen.
- (114): „Pierre“ wurde gestrichen, da aber Text folgt, wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.
- S. 66 (117): Die Ergänzung „Iza“ wurde mit schwarz unterstrichen und nach dem ersten Satz der Regieanweisung von Pierre („Geleitet sie bis zur Thüre rechts.“) zentriert eingefügt. Da nach der gestrichenen Regieanweisung Text folgt, wurde in der Transkription der Name „Iza“ nicht gestrichen.
- (119): Die Ergänzung „Brief“ wurde mit blauem Stift gemacht und wird durch einen geschwungenen, blauen Strich zwischen die Wörter „die“ und „austragt“ eingefügt.

- S. 67 (121): „Wampérl“ wurde eigentlich gestrichen, da aber Text folgt, wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.
- (123): Mit S. 123 beginnt erneut eine neue Handschrift. Die Wörter „kaufte“ und „Stockfische“ wurden mit schwarz unterstrichen.
- S. 68 (124): „Wampérl“ wurde eigentlich gestrichen, da aber Text folgt, wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.
- S. 70 (133): Die Änderung von „Cassagnol“ auf „Reclam“ wurde mit blau gemacht und ist in derselben Farbe unterstrichen, da es sich um einen Figurennamen handelt, wurde dieser allerdings in der Transkription nicht unterstrichen.
- (134): Nach „Aber so bedanke dich doch!“ steht ein oder mehrere unleserliche Buchstaben, deren Bedeutung nicht herausgefunden werden konnte. „Wampérl“ wurde gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen. Der Zusatz wurde rechts vom Text hinzugefügt, daher ist nicht eindeutig feststellbar, ob der Satz gestrichen werden soll, oder nicht. In der Transkription wurde die Ergänzung nach der gestrichenen Passage ungestrichen eingefügt.
- (135): In der rechten unteren Ecke befindet sich ein Stempel aus der NS-Zeit.
- (136): Der Strich von „Cássagnol“ auf Doktor wurde mit schwarz gemacht.
- S. 71 (137): Der Strich von „Cássagnol“ auf Doktor wurde zwei mal mit schwarz gemacht.
- (137): Die Änderung von „Casserol“ auf Doktor wurde mit blau gemacht.
- (137-138): Die Regieanweisung auf S. 138 Anfang ist gestrichen, der Beginn der Regieanweisung auf S. 137 Ende jedoch nicht. Dem Verständnis wegen wurde allerdings der Anfang der Regieanweisung auf S. 137 ebenfalls gestrichen.
- (138): Die Änderung von „Der Rothe“ auf „Der Blonde“ wurde mit schwarz doppelt unterstrichen.
- (139-140): „Genofeva“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde lediglich die Regieanweisung, jedoch nicht der Name in der Transkription gestrichen.
- S. 72 (140): Neben „Cassagnol“ befinden sich unleserliche Buchstaben, ähnlich denen auf S. 81 und S. 83.
- S. 73 (144): Neben dem Text von „Dr. Reclame“ befinden sich vermutlich die Buchstaben „de“, welche mit blau geschrieben und doppelt unterstrichen wurden. Es ist anzunehmen, dass die Buchstaben dieselbe Bedeutung, wie jene auf S. 84 haben, es

kann jedoch kein Zusammenhang bewiesen werden, da die Bedeutung nicht eindeutig erkennbar ist.

(146): „Genofeva“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen. Die Änderung von „Cassagnol“ auf „Doktor“ wurde mit schwarz gemacht und der neue Name wurde unterstrichen.

(147): Die Ergänzung wurde neben dem Namen „Genofeva“ geschrieben und es ist anzunehmen, dass sie nicht zum darauffolgenden Strich gehört, sondern als Ersatz für jenen dient.

S. 74 (152): „Wampér!“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.

S. 76 (159): Auf S. 159 wird erneut mit einer anderen Handschrift geschrieben. „Constantin“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.

S. 77 (162): Der Strich auf S. 162 wurde mit blau und schwarz gemacht.

(163): „Theodore“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.

(164): Der Strich auf S. 164 wurde mit blau und schwarz gemacht. „Pierre“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text auf der darauf folgenden Seite, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.

(165): Das Wort „du“ wurde schwarz unterwellt. Im rechten unteren Eck befindet sich ein Stempel aus der NS-Zeit.

(166): Der Strich der Regieanweisung wurde mit schwarzem Stift gemacht.

S. 78 (167): Der Strich der Regieanweisung wurde mit schwarzem Stift gemacht. Das Wort „bisher“ wurde schwarz unterwellt.

(169-170): „Pierre“ wurde am Ende der S. 169 und am Anfang von S. 170 geschrieben.

(170): Der Strich der Regieanweisung „Hat die eine brennende Kerze genommen, [...]“ wurde mit schwarzem und blauem Stift gemacht.

S. 78 (171): Die Striche auf S. 171 wurden mit schwarzem und blauem Stift gemacht.

S. 79 (172-173): Die Regieanweisung auf S. 173 ist gestrichen, der Beginn der Anweisung auf S. 172 jedoch nicht. In der Transkription wurde allerdings das Verständnis wegen der Anweisung auf S. 173 ebenfalls gestrichen. Die Striche auf S. 173 sind mit schwarzem und blauem Stift gemacht. „Gräfin“ wurde eigentlich gestrichen, es

folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen. Das Wort „erstecken“ wurde schwarz unterwellt.

(174): Die Striche auf S. 174 wurden mit schwarzem und blauem Stift gemacht. „Gräfin“ wurde eigentlich gestrichen, es folgt jedoch Text, daher wurde der Name in der Transkription nicht gestrichen.

(175): Der Strich „das ist ja die“ wurde mit schwarzem Stift gemacht. Der Zusatz „Vorhang fällt“ wurde mit blau gemacht und unterstrichen. Der Strich „Siegfried hat einen Drachen getötet, das ist Alles!“ wurde mit schwarzem und blauem Stift gemacht.

(176): Der Strich wurde mit schwarzem und blauem Stift gemacht.

S. 80 (176-177): Die Regieanweisung auf S. 177 ist gestrichen, der Beginn der Anweisung auf S. 176 jedoch nicht. In der Transkription wurde allerdings dem Verständnis wegen die Anweisung auf S. 173 ebenfalls gestrichen.

(177): Der Strich der Regieanweisung „Stürzt wüthend rechts ab“ ist nicht eindeutig, in der Transkription wurde die Anweisung gestrichen.

(178): Die Wörter „für die weitere Vorstellung“ wurde mit schwarz unterwellt. „Champs Elysée“ wurde mit schwarz gestrichen. Die Zusätze sind ausschließlich mit blauem Stift gemacht worden, „Gesang“ und „Gruppe“ wurde außerdem blau unterstrichen. Der Strich der letzten Regieanweisung wurde mit schwarzem und blauem Stift gemacht. In der rechten unteren Ecke befindet sich der Stempel von „H.C.J. Friedetzky Wien Hernals“, wie auf S. 4 im Manuskript.

5. Costa und die Parodie

Zu Costas Schreibpraxis konnten im Laufe der Recherchen für die vorliegende Arbeit leider nur wenige Informationen gefunden werden. In Bezug auf seine Herangehensweise an Parodien ist allerdings eine Visitenkarte vorhanden, welche Aufschluss darüber gibt, wie Costa vor dem Verfassen einer Parodie vorgegangen ist. Costa schrieb an den Komponisten Eduard Kremser (1838-1914) am 8. Jänner 1894, dass er schon länger eine *Bajazzo*-Parodie ins Auge fassen und sich dabei die Mitarbeit von Kremser erhoffen würde. Er stand offenbar unter Zeitdruck und informierte Kremser bereits über ein paar seiner Ideen für die Parodie. Nur wenige Tage später, so Costa, stand *Der Bajazzo* am Spielplan und er habe die Vorstellung gemeinsam mit Kremser besuchen wollen. Auch Costas Frau sollte mitkommen, denn sie „ist auf derlei Schwänke von mir schon dressirt [sic] und hat brillante Einfälle“¹⁹⁷. Außerdem bevorzugte Costa einen Sitzplatz neben Kremser, „um gleich Notizen machen zu können, sonst vergißt man das beste“¹⁹⁸. Die Produktionsbedingungen an Wiener (Vorstadt-) Theatern lassen vermuten, dass Costas Arbeitspraxis genau jenen Bedingungen angepasst war. Die abwechslungsreichen Spielpläne, auf denen regelmäßig neue Stücke standen, verlangten von den Autoren schnell Texte zu produzieren. Besonders Parodien, wie auch im eben genannten Fall, mussten demnach rasch geschrieben und zur Aufführung gebracht werden, da sie mit dem direkten Bezug zur Vorlage nur dann gut funktionieren konnten, wenn sie zeitnah zum Original aufgeführt wurden. Die Vermutung liegt nahe, dass Costa diese Vorgehensweisen auch bei der Parodie *Die Fälle der Clemenceau* angewendet hat. Belege für die möglichen Arbeitsschritte in der Erstellung der Parodie gibt es nicht. Es kann demnach nur die Vermutung angestellt werden, dass Costa sich die Vorstellung im Theater an der Wien angesehen hat, sich Notizen machte und kurze Zeit später schon das fertige Stück dem Theaterdirektor vorlegte, welcher es der Zensur übergab. Es wird in der Analyse der Parodie ersichtlich werden, dass viele Details der Vorlage vom Theater in der Wien in die Parodie übernommen wurden. Der Bezug zur literarischen Vorlage Dumas' und d'Artois'¹⁹⁹ ist selbstverständlich gegeben, da die Bühnenfassung des Theaters an der Wien sich sehr genau an das Original hält. Deutliche Parallelen zu den Darsteller/innen am Theater an der Wien durch die Schauspieler/innen am Theater

¹⁹⁷ Costa, Carl, Visitenkarte an Eduard Kremser vom 8.1.1894, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N: 202.505.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Dumas, Alexandre/d'Artois, Armand, *Der Fall Clemenceau. Schauspiel in 5 Akten*, Zensurmanuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Signatur: TB K 323/16.

Anm.: Das Zensurmanuskript wurde lediglich von der Verfasserin dieser Arbeit für den Vergleich der Bühnenstücke transkribiert.

in der Josefstadt sind ein Hinweis dafür, dass sich Costa mit der Inszenierung des *Fall Clemenceau* im Theater an der Wien auseinander gesetzt hat, bevor er die Parodie schrieb. Um die Genrebezeichnung Parodie verwenden zu können, soll im Folgenden der theoretische Hintergrund zur Parodie erläutert werden. Es wurden im Verlauf der Recherche für diese Arbeit zahlreiche Parodie-Theorien und literaturwissenschaftliche Werke gesichtet, um ein mehr oder minder umfassendes Bild der bestehenden Parodie-Theorien zu erhalten. Die Vielzahl an Theorien ließe sich hier nur hinlänglich wiedergeben. Daher wurde eine Auswahl an Theorien getroffen, welche sich im Bezug auf die Parodie *Die Fälle der Clemenceau* anwenden lassen.

Der Literaturwissenschaftler Frank Wunsch beschreibt in seiner 1998 erschienenen Dissertation die Parodie folgendermaßen: „Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß eine gegen die Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.“²⁰⁰ Dieser hier einleitend angeführten Definition zufolge sind Parodien komisch; es muss eine komische Wirkung erzielt werden, um den Begriff Parodie meinen zu können. In dem 2003 herausgegebenen Lexikon „Historisches Wörterbuch der Rhetorik“ des Germanisten Gert Ueding ist zu lesen, dass die Parodie durch Intertextualität und Komik definiert wird.²⁰¹ Auch im 1977 erschienenen „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte“, wird das komische Moment durch Nachahmung als charakteristisch hervorgehoben.²⁰² Weiters wird in der Monographie *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik* der Literaturwissenschaftlers Erwin Rotermunds aus dem Jahr 1952 auf die komische Wirkung durch „partiale Karikatur, Substitution (Unterschiebung), Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Auslassung)“²⁰³ hingewiesen. Mit einem Blick in aktuelle und ältere Forschungsliteratur zu Parodie und Parodie-Theorien lässt sich also feststellen, dass Parodie, grob formuliert, immer mit Komik zusammenhängt.

Eine Theorie der Parodie respektive ein Analyseverfahren, welche sich auf die in der vorliegenden Arbeit bearbeitete Parodie lückenlos anwenden ließen, können nur mit Kompromissen zu einer sinnvollen Auseinandersetzung führen. Einerseits, weil die erzielte ko-

²⁰⁰ Wunsch, Frank, *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Hamburg: Dr. Kovac 1999, (Schriftenreihe Poetica Bd. 39), Univ. Bonn, Diss. 1998, S. 13.

²⁰¹ Vgl. Stocker, Peter, Art. „Parodie“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Ueding Gert (Hg.), Bd. 6 (Must-Pop), Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 637.

²⁰² Vgl. Liede, Alfred, Art. „Parodie“, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. Paul Merker und Wolfgang Stammeler*, Kohl Schmidt, Werner, Mohr, Wolfgang (Hg.), 3. Bd. (P-Sk), Berlin, New York: De Gruyter 1977, S. 12.

²⁰³ Rotermund, Erwin, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München: Eidos 1963. Zitiert nach: Vietor, Karl, *Die Geschichte literarischer Gattungen*, in: K.V., Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte“, Bern 1952, S. 18.

mische Wirkung der Parodie in ihrer Vollständigkeit nur durch Kenntnis des parodierten Originals zu erkennen wäre. Andererseits, weil sich viele Parodie-Theorien schwer auf das Wiener Vorstadttheater anwenden lassen, da sie oft nur den Bezug zu literarischen Parodien herstellen. *Die Fälle der Clemenceau* ist zwar eine Parodie auf das Stück *Der Fall Clemenceau*, weist allerdings deutliche Bezüge zu der Aufführung des Originals im Theater an der Wien auf, wodurch die Kategorisierung in eine Literarische- oder Gattungs-Parodie nicht pauschal möglich ist. Es lassen sich einige Parodie-Definitionen auf die Costa'sche Parodie anwenden, die im Folgenden diskutiert werden.

Carl Costa hat im Untertitel die Parodie als eine solche gekennzeichnet, wenn er schreibt: *Sensationelle Kriminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt*. Der explizite Hinweis auf Dumas lässt erkennen, dass es sich um eine – komische – Bearbeitung eines Stückes handelt. Die Begriffsdefinition von Parodie stellt eine weitere Schwierigkeit dar, als die Grenzen zwischen Parodie, Travestie, Satire, Kontrafaktur und anderen, ähnlichen Schreibweisen oder Gattungen, fließend sind.²⁰⁴ Costa selbst verwendet unterschiedliche Begriffe, um sein Stück zu bezeichnen. So beschreibt er das Werk in einer Visitenkarte vom 29. November 1889 an Ludwig Anzengruber als eine Travestie. Auf Grund des Datums, kurz nach der Premiere des Stückes, kann davon ausgegangen werden, dass sich Costa auf *Die Fälle der Clemenceau* bezieht.

„Hochverehrtester Herr Anzengruber!
Indem ich zu Ihrem heutigen Festtage meine herzlichste Gratulation gebe, danke ich zugleich verbindlichst für die so freundliche Beurtheilung meiner Travestie und empfehle mich hiermit Ihrem weiteren Wohlwollen
Hochachtungsvollst mit den besten Grüßen
Ihr allzeit ergebenster Carl Costa“²⁰⁵

Costa bezeichnet in diesem Schreiben an Anzengruber das Stück als Travestie. Im *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, dessen Redakteur er auch zur Zeit der Entstehung und Aufführung der gegenständlichen Parodie war, findet sich wiederum eine andere Bezeichnung. Costa spricht hier von einer „parodistische[n] Burleske: ‚Die Fälle der Clemenceau‘“²⁰⁶. Entgegen den Unterschieden in den von Costa selbst verfassten Beiträgen zu seinem Werk, sind in den Tagespressen kaum divergierende Begrifflichkeiten zu finden. *Die Presse* vom 21.11.1889 schreibt einleitend zur Kritik von einer Parodie, auch in der *Extrapost* vom

²⁰⁴ Vgl. Stocker, „Parodie“, S. 637.

²⁰⁵ Costa, Carl, Visitenkarte an Ludwig Anzengruber vom 29.11.1889, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, IN.: 15.875.

²⁰⁶ *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 23.11.1889, S. 10.

25.11.1889 ist von einer Parodie die Rede.²⁰⁷ Lediglich die *Wiener Zeitung* äußert sich unentschlossen über das Stück: „Ob dieses Satirspiel eine Parodie oder Travestie oder nur eine Wiederholung und gleichzeitige Vergrößerung des Groben ist, bleibe ununtersucht;“²⁰⁸. Die Differenzierung zwischen den in den Rezensionen genannten Genrebezeichnungen ist ob ihrer ähnlichen Herangehensweisen und überschneidenden Definitionen schwierig. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass es sich um eine Parodie handelt, wurde das Stück untersucht und konnte als solche identifiziert werden, wie im anschließenden Kapitel verdeutlicht wird.

Die Analyse der parodistischen Elemente in *Die Fälle der Clemenceau* gestaltet sich insofern schwierig, als während der Aufführung unmittelbare Bestandteile der Parodie zum Vorschein kommen, welche zur Rezeption als Parodie beitragen. Das Spiel der Schauspieler/innen, die Ausstattung sowie Musik, spielen eine relevante Rolle im Bezug auf den parodistischen Moment eines Stückes. So setzt auch Jürgen Hein voraus, dass die Zuschauer/innen über Kenntnis des parodierten Werkes verfügen müssen. Im Wiener Volkstheater, so Hein, sei der Parodie-Begriff sehr weit gefasst gewesen und dementsprechend willkürlich mögen die Parodien im Bezug auf literarische Regeln erscheinen.²⁰⁹ Wie bereits erläutert wurde, mussten Parodien schnell geschrieben werden, da sie oft Bezug zu einem aktuellen Stück hatten, und nur durch nahezu gleichzeitige Aufführung auch Erfolg und Interesse des Publikums garantiert werden konnten. Bezüglich des schnellen Schreibens und raschen Aufführens von Theaterstücken am Wiener Vorstadttheater, äußert sich Hein folgendermaßen:

„Über den literarischen Wert mancher aus aktuellem Anlaß geschriebenen theatralischen Parodie mag man streiten, doch ist zu bedenken, daß sich die Parodie auf dem Vorstadttheater nicht in ihrem Textcharakter erschöpft, sondern im Kontext aller theatralischen Wirkungsmittel beurteilt werden muß. Dazu gehört auch, daß – über die Vorlage hinaus oder auch unabhängig von ihr – Schauspieler, Spielstile usw. parodiert wurden. Parodie auf dem Theater ist potenziertes theatralisches Spiel, Theater auf dem Theater über die Dimension des Textes hinaus.“²¹⁰

²⁰⁷ Vgl. weitere Beiträge in *Neue Freie Presse* 21.11.1889, S. 6; *Neuigkeits-Welt-Blatt* 23.11.1889, S. 7; *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25.11.1889, S. 3; *Deutsche Musikzeitung* 1.12.1889, S. 282; *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 1.12.1889, S. 2; *Der Humorist* 10.12.1889, S. 2.

²⁰⁸ *Wiener Zeitung* (Abendpost), 21.11.1889, S. 19.

²⁰⁹ Vgl. Nachwort, in: Hein, Jürgen, *Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte von Originalschauplätzen*, Stuttgart: Reclam 1986 (Nr. 8354 [5]), S. 383 f.

²¹⁰ Nachwort, in: Hein, *Parodien des Wiener Volkstheaters*, S. 390.

Bei Costa ist ebenjener Bezug zu schriftlich nicht festhaltbaren Dimensionen ersichtlich, wenn man die Rezensionen in Betracht zieht. Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass die Schauspieler/innen sich auf diejenigen beziehen, welche im Theater an der Wien ihre Vorbilder verkörperten. „Frl. *Grübl* [sic] fand sich mit der Rolle der Iza vorzüglich ab; sie hat es der Sandrock prächtig abgeguckt, wie sie sich räuspert und sich kratzt.“²¹¹ Auch in anderen Zeitungen wird auf die Ähnlichkeit der Mimik, Gestik und Sprache hingewiesen, denn „einige Darsteller kamen den Urbildern so nahe, daß man wirklich manchmal für den Augenblick glaubte, die Wien sinken zu – hören.“²¹² Besonders hervorgehoben wird im *Kikeriki* „Herr *Epstein*, dessen ‚*Constantin*‘ in der That als ein parodistisches Meisterstückchen bezeichnet werden muß. Jeder Schritt, jedes Wort, und jede Bewegung, die er, sein Urbild, Herrn *Kormann* persiflirend zum Besten gab[...]“²¹³, wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen.²¹⁴ Diese Rezensionen belegen also die auf *Die Fälle der Clemenceau* angewandte These, dass Theater oder Parodie über den Text hinaus stattfindet. Als Kennzeichen von Parodie ist einleitend unter anderem von der Nachahmung die Rede gewesen, welche eine komische Wirkung erzielen kann oder soll. Wie den Kritiken zu entnehmen ist, wurde die Nachahmung von Darsteller/innen der Inszenierung am Theater an der Wien in Costas Parodie als parodiekonstituierendes Element zum Einsatz gebracht. Zwei weitere essentielle Mittel, die Costa bei der Parodierung verwendet, sind Überzeichnung und Adjektion, wie sich in der Analyse im folgenden Kapitel zeigen wird.

Kritisch zu betrachten ist beim Umgang mit Rezensionen die Verlässlichkeit der Quellen, insbesondere in Bezug auf die Wirkung eines Stückes, wie bereits 1971 Diedrich Diedrichsen in seinem Aufsatz über die Problematik der Publikumsforschung bemerkt. In der Auseinandersetzung mit Aufführungsgeschichte ist die Lektüre von Quellen wie Rezensionen oder Autografen notwendig und oft die einzige Möglichkeit, Informationen zu Stücken, Aufführungen, Publikum und Intentionen eines Autors herauszufinden. Jedoch gilt es, die

²¹¹ *Die Extrapost*, 25.11.1889, S. 5. (Herv. i.O.)

²¹² Beiblatt zum *Figaro* – „Wiener Luft“, 30.11.1889, S. 7.

²¹³ *Kikeriki*, 24.11.1889, S. 5. (Herv. i.O.)

²¹⁴ Weitere Kritiken mit dem Hinweis auf die Ähnlichkeit der Darstellung in *Neue Freie Presse*, 21.11.1889, S. 6: „[...] und die Darsteller imitirten ihre Vorbilder aus der Magdalenenstraße mit glücklicher Laune“. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 25.11.1889, S. 3: „Die Herren F. *Müller* (Clemenceau), *Epstein* (Constantin) und die Damen *Griebl* (Iza) und *Dietz* (Gräfin Dobronocka) überboten sich gegenseitig in der vollendeten parodirenden Copie des Originale vom Theater an der Wien.“ *Wiener Zeitung*, 21.11.1889 (Abendpost), S. 19: „Wie der Autor, so bemühten sich auch die Darsteller, die Vorbilder zu copiren, statt zu satirisiren. Nestroy's Geist ist seit lange verschwunden. – Die Darsteller der kleinen ‚Fälle‘ [...] copiren jene des großen ‚Falls‘ im Theater an der Wien, die gesuchten und ungesuchten kleinen Unarten des Frl. Sandrock, die geniale Unordnung in Gedanken und Garderobe der Wilbrandt-Baudius und die rührende Haltung Clémenceaus-Taubers äußerst glücklich.“

Rezensionen, im Bezug auf die Wirkung auf das Publikum, kritisch zu betrachten, denn die Wirkung, wie sie vom Kritiker festgehalten wurde, muss nicht notwendigerweise dem tatsächlichen Effekt beim Publikum entsprechen. Die Kritik hat die Möglichkeit, die Eindrücke vom Premierenabend zu verfälschen, der eigenen Meinung anzupassen, übertrieben darzustellen und so weiter. Das heißt nicht, dass Kritiken als Quelle für Aufführungsforschung nicht legitim seien. Es bedeutet jedoch, dass vor allem im Hinblick auf die Frage der Wirkung eines Stückes beim Publikum eine kritische Distanz angebracht ist, um nicht Gefahr zu laufen, die subjektive Auffassung und Interpretation des Kritikers als die allgemein gültige Auffassung des Theaterpublikums misszuverstehen.²¹⁵ Hier sei noch erwähnt, dass Costa in vielen der Rezensionen in Bezug auf seine früheren Parodien gelobt wird, ihm parodierendes Talent zugesprochen wird und von großen Erfolgen seiner früheren Parodien die Rede ist.²¹⁶

Abschließend ist festzuhalten, dass sich aus den parodiekonstituierenden Elementen des Stückes selbst, welche in der später folgenden Analyse genauer erläutert werden, sich die Bezeichnung Parodie für das Stück ergeben hat. Da Costa oftmals als Parodie-Schreiber bezeichnet wird²¹⁷ und eine weiterführende Diskussion über die verschwimmenden Grenzen von Parodie und anderen Schreibweisen oder Gattungen hier nicht zielführend ist, wird *Die Fälle der Clemenceau* in der Arbeit als Parodie bezeichnet.

5.1 Analyse

Parodiekonstituierende Elemente sind in unterschiedlichen Bereichen eines Stückes respektive einer Inszenierung aufzufinden, wie Text, Mimik und Gestik. Auch auf materieller Ebene, der Ausstattung – Bühne und Kostüme – können wesentliche Merkmale einer Parodie enthalten sein. Im Folgenden sollen einige parodistische Elemente anhand von direkten Vergleichen der Parodie mit dem Original aufgezeigt werden. Weiters wird auf die Musikhandschrift zu *Die Fälle der Clemenceau* eingegangen, welche sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Darüber hinaus wird versucht

²¹⁵ Vgl. Diederichsen, Diedrich, „Methodische Probleme der Publikumsforschung“, *Maske und Kothurn* 17/4 1971, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1971.17.issue-4/muk.1971.17.4.304/muk.1971.17.4.304.xml> 25.6.2015, S. 304-306.

²¹⁶ Vgl. hierzu Kritiken in *Die Extrapost*, 25.11.1889, S. 5; *Kikeriki*, 24.11.1889, S. 5 (Hinweis auf die Parodierung von französischen Sensationsstücken); *Neue Freie Presse*, 21.11.1889, S. 6; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 23.11.1889, S. 7.

²¹⁷ Vgl. z.B. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, S. 594; Hadamowsky, *Wien - Theatergeschichte*, S. 641.

das Manuskript von *Die Fälle der Clemenceau* zeitlich in den Entstehungsprozess einzuordnen. Die exemplarische Gegenüberstellung soll aufzeigen, welche – schriftlich nachvollziehbaren – Elemente des Originals, Costa in seine Parodie miteinfließen hat lassen. Es wurden die einzelnen Szenen der *Fälle der Clemenceau* mit der Bühnenfassung von Dumas' und d'Artois' Stück des Theaters an der Wien verglichen und im Hinblick auf den Text, Bühne und Kostüme analysiert. Auf Anfrage an das Österreichische Theatermuseum in Wien zur Inszenierung im Theater in der Josefstadt konnten keine Bühnenbild-/Kostümentwürfe oder Ähnliches ausfindig gemacht werden. Auch zur Inszenierung von *Der Fall Clemenceau* am Theater an der Wien sind, mit Ausnahme eines Rollenportraits und Originalkostüms von Adele Sandrock als Iza²¹⁸, keine Materialien vorhanden. Die Informationen zur Gestaltung der Bühne und Kostüme in beiden Spielstätten sind demnach hauptsächlich den Manuskripten entnommen und gegebenenfalls mit Informationen aus Rezensionen ergänzt worden.

5.1.1 Die Vorlage: *Der Fall Clemenceau*

Der Fall Clemenceau, ein Schauspiel in 5 Akten von Alexandre Dumas und Armand d'Artois gelangte am 5. Oktober 1889 am Theater an der Wien zur Uraufführung unter der Direktion von Alexandrine von Schönerer. Die Titelrolle gab Richard Tauber (1861-1942) als Pierre Clemenceau, dessen Mutter wurde von Amalie Bleibtreu verkörpert und Adele Sandrock war als Iza zu sehen. Als Gast war Auguste Wilbrandt-Baudius als Gräfin Dobronowska engagiert worden. Zeit und Ort der Handlung ist Paris der Gegenwart.²¹⁹ Um den Vergleich zwischen der Parodie und dem Original zu erleichtern soll der Analyse eine Inhaltsangabe der Vorlage vorangestellt werden.

Der Bildhauer und ehemalige Schüler von Thomas Ritz, Pierre Clemenceau, ist der Protagonist des französischen Schauspiels. Auf einem Maskenball lernt er Iza, die Tochter der polnischen Gräfin Dombronska, kennen und ist gleich vom ersten Anblick an von ihrer Schönheit fasziniert. Er entdeckt sie schlafend auf einer Couch und beginnt ein Portrait von ihr zu zeichnen. Bereits am nächsten Tag bringt Pierre das fertige Portrait im Hause Dombronska vorbei. Iza ist überzeugt davon, dass Pierre in sie verliebt ist und zeigt auch eigenes Interesse an dem Bildhauer. Ihre manipulative Mutter möchte sie mit einem

²¹⁸ Vgl. Theatermuseum Wien, Kostüm: Der Fall Clemenceau, Sign.: KSO2558.

²¹⁹ Vgl. Theaterzettel Theater an der Wien, Saison 1889/90, Theatermuseum Wien.

reichen Mann verheiraten, der den beiden Frauen aus den finanziellen Missständen helfen soll, in die sie nach dem Tod des Grafen Dombronowska geraten sind. Pierre Clemenceau macht Iza einen Heiratsantrag und ihre Mutter stimmt zu, zwar wäre ihr ein Millionär für ihre Tochter und sie selbst am liebsten gewesen, aber der Ruhm des Bildhauers überzeugt sie letztlich doch. Im dritten Akt befinden wir uns im Atelier von Pierre Clemenceau, der mittlerweile mit Iza verheiratet ist. Seine Mutter, Madame Clemenceau, vermutet bereits, dass Iza ihrem Sohn nicht treu ist. Auch Constantin, ein Freund von Pierre, ist sich über die Untreue Izas im Klaren und möchte ihm davon berichten. Madame Clemenceau hält ihn allerdings davon ab, da sie ihren Sohn vor dem Schmerz bewahren möchte. Im nächsten Akt ist die Mutter bereits verstorben und hat Pierre im Glauben gelassen, seine Gattin sei ihm treu. Pierre wird allerdings misstrauisch, da er einen anonymen Brief erhalten hat, der ihm rät, seine Frau zu überwachen. Der anonyme Brief, verfasst von Iza selbst, bringt Pierre dazu ihr tatsächlich zu folgen. Izas Plan geht auf: Sie verlässt das Haus und geht zum Grab von Madame Clemenceau. Dies lässt Pierre vorerst wieder Vertrauen in Iza fassen, welches sie sofort ausnützt, um sich den außerehelichen Vergnügungen zu widmen. Wenig später hegt Pierre allerdings erneut Verdacht, dass Iza untreu sei. Iza wird von ihm überraschend unterbrochen, während sie schnell zwei Briefe – einen an ihre Mutter und einen an ihren Geliebten Serge, den sie eigentlich hätte heiraten sollen – verfasst. Irritiert von ihrer Reaktion versucht er den Empfängern der Briefe nachzugehen und bietet an, jene selbst auszutragen. Kurz darauf kehrt er zurück und stellt Iza zur Rede. Sie gesteht die Affäre und Pierre droht Serge umzubringen. Nach einer Auseinandersetzung zwischen den beiden verlässt Iza mit ihrer Mutter das Haus. Constantin kann Pierre davon überzeugen nach Rom zu gehen, um Abstand von Iza zu gewinnen.

Im fünften Akt kehrt Pierre überraschend aus Italien zurück. Er hat Iza verziehen und sie wollen sich versöhnen. Pierre möchte sie davon überzeugen, gemeinsam nach Rom zu gehen. Iza lehnt den Vorschlag ab und bietet stattdessen an, in Paris zu bleiben und Pierres Geliebte zu werden. Er nimmt das Angebot an und möchte sie am selben Abend noch treffen. Iza teilt ihm allerdings mit, an diesem Abend keine Zeit zu haben. Dies treibt Pierre in den Wahnsinn, was dazu führt, dass er Iza ersticht.²²⁰

Die Kritiken berichten recht unterschiedlich von der Aufführung von *Der Fall Clemenceau* im Theater an der Wien. Einige Male kommt eine große Abneigung gegen das Stück an

²²⁰ Dumas/d'Artois, *Der Fall Clemenceau*, Signatur: TB K 323/16.

sich zum Vorschein. Besonders im *Wiener Salonblatt* nimmt die Kritik eine deutlich negative Position ein:

„O diese Franzosen! Was haben sie nicht schon alles auf dem Gewissen! Wie viele der gleißendsten Lügen der Gesellschaft, wie viel Unnatur und trügerischer Flitter sind aus dem Seine-Babel auf uns gekommen! [...] Das Weib, früher die Krone der Schöpfung, wird von seinem Piedestal gerissen und in den Straßenkoth gezerrt – einst war es eine Gottheit – jetzt herrscht auch da der blinde Atheismus.“²²¹

Auch in der *Extrapost* spricht die Kritik von einem „entsetzliche[n] Stück“²²². Die Gründe für die negative Auffassung des Stückes rühren von recht unterschiedlichen Perspektiven her. Die unsympathische Darstellung der Frauen als lustgesteuerte, manipulative Figuren wird kritisiert. Andererseits wird beispielsweise auch die Motivation Pierre Clemenceaus, seine Frau zu töten, als zu schwach angesehen, als dass sie den Mord rechtfertigen könnten.²²³ In starkem Kontrast dazu steht beispielsweise eine Kritik aus *Die Presse*, welche von einer „aufpeitschenden Wirkung“²²⁴ spricht, die das Stück auf das Publikum ausübt und es so „in ein brennendes Theaterfieber“²²⁵ versetzt. Besonders hervorgehoben wird einige Male die luxuriöse Ausstattung und auch die Darstellerinnen, die als Gäste für die Produktion ans Theater an der Wien geholt wurden, finden positive Erwähnung.²²⁶

5.1.2 Parodistische Elemente

Der Titel von Costas' Werk ist der erste eindeutige Hinweis, dass es sich bei dem Stück um eine Parodie handelt, wie bereits in einem früheren Kapitel angesprochen wurde. Ein Original, *Der Fall Clemenceau* von d'Artois und Dumas, wurde als sogenannter „Tricotstoff“, also Vorlage, verwendet. Der Ort und die Zeit der Handlung sind mit „Ein Gerichtssaal“ und „Abends“²²⁷ angegeben. Im Original sind Zeit und Ort ebenfalls genannt: „Die Gegenwart“ und „Paris“²²⁸. Einige Figuren, welche in *Der Fall Clemenceau* Teil der Geschichte sind, wurden von Costa in die Handlung der Parodie als Zuseher bei der Ge-

²²¹ *Wiener Salonblatt*, 13.10.1889, S. 9.

²²² *Die Extrapost*, 7.10.1889, S. 4.

²²³ Vgl. *Der Floh*, 13.10.1889, S. 1.

²²⁴ *Die Presse*, 6.10.1889, S. 7.

²²⁵ Ebd., 6.10.1889, S. 7.

²²⁶ Vgl. *Kunst-Chronik*, 1.10.1889, S. 26; *Die Presse*, 6.10.1889, S. 8; *Neue Freie Presse*, 6.10.1889, S. 6; *Wiener Zeitung*, 6.10.1889, S. 3; *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 12.10.1889, S. 10; *Der Floh*, 13.10.1889, S. 1.

²²⁷ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 4.

²²⁸ Dumas/d'Artois, *Der Fall Clemenceau*, S. 4.

richtsverhandlung eingebaut, wie beispielsweise der Bildhauer Thomas Ritz, dessen Frau, seine Eleven Faucher und Bertin sowie Cassagnol. Neben den Originalcharakteren wurden von Costa auch parodieimmanente Figuren geschaffen. Allen voran steht Wampérl, der Obmann der Geschworenen, sowie seine Gattin Genofeva und deren gemeinsame Tochter Ada. Die Funktion dieser Nebenfiguren ist zu Beginn die Einführung in das Grundkonstrukt der Parodie, nämlich die Gerichtsverhandlung. Im Verlauf des Stückes kommentieren diese Charaktere das Geschehen. Eine weitere, pragmatische Funktion haben die Figuren in den Szenen, während welchen auf einem Teil der Bühne Umbauten stattfinden. Hinter geschlossenem Vorhang finden das Stück hindurch drei Verwandlungen statt, während denen sich Wampérl, Genofeva und Ada unterhalten. Weitere parodieimmanente Figuren sind der Blonde, Brünette, Schwarze, Melirte, Rothe, Graue und der glatzköpfige Herr. Sie kommentieren das Geschehen und haben ebenso die Funktion der Überbrückung der Umbauten. Bemerkbar macht sich bei diesen männlichen Figuren auch die mögliche Intention des Autors, dass diese Männer die Liebhaber Izas widerspiegeln sollen.

Spezifisches Merkmal der Parodie ist der Bezug zu Wien, welcher sich vornehmlich in der Verwendung dialektaler Ausdrücke bemerkbar macht. Wienerisch sprechen die parodieimmanenten Figuren rund um den Obmann der Geschworenen, Wampérl. Costa bedient sich dem Wienerischen als komisches Element. Die dialektale Ausdrucksweise wirkt besonders im Vergleich mit der deutschen Hochsprache, welche die anderen Figuren sprechen, aufgrund des Kontrasts komisch. Dies wird besonders bei Kommentaren ersichtlich, welche während der Szenen von Wampérl und den anderen eingeworfen werden.

„GRÄFIN [...] Sie hätten uns bald unser Familien-Wappen mitgenommen, - im Hause DOBROUNOCKA ist es nämlich Sitte, daß wir unseren Adler auf allen Möbeln haben, damit uns beim Umzuge nichts vertauscht wird.

WAMPÉRL *für sich*. Ist das eine Abgedrahte!“²²⁹

Neben dem Kontrast zwischen Hochsprache und Dialekt, wird hier außerdem die finanzielle Lage der Gräfin karikiert. Pierre Clemenceau hat auf einem Sessel Platz genommen und beim Aufstehen ist das Siegel an seiner Kleidung hängen geblieben. Mit dem Familien-Wappen sind die roten Amtssiegel gemeint, welche sich im Salon auf diversen Möbelstücken befinden, weil sie gepfändet werden sollen. Die finanziellen Probleme der Dombrowskas sowie Izas andauernde Suche nach einem Mann respektive Liebhaber, sind zwei

²²⁹ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 63.

wesentliche Elemente, welche parodiert werden.²³⁰ Wie auch im Original, legt sich die Costasche Iza die Karten und versucht daraus, etwas über die Zukunft zu erfahren. Durch Überzeichnung wird das Kartenlegen oder vielmehr die Interpretation der Karten durch Iza parodiert, wenn sie mit ihrer Mutter über das schicksalhafte Blatt spricht:

„IZA *nach den Kartenweisend*. Hier stehen mir sieben verschiedene Herren zu!
GRÄFIN Nun und welchen von diesen möchtest du wohl?
IZA Wenn es anginge – Alle!
GRÄFIN Alle? – Braves Kind! *Küßt sie*.“²³¹

Der Plan der Mutter, die Tochter an einen reichen Mann zu verheiraten, um sich aus der finanziellen Misere zu retten, wird in der Parodie übertrieben dargestellt, wie in obenstehendem Beispiel verdeutlicht wird. Die Überzeichnung ist hier das parodistische Mittel, um die Suche Izas nach einem Mann zu karikieren. Gräfin Dombronowskas Wunsch einen wohlhabenden Schwiegersohn zu finden geht so weit, dass sie ihre Tochter dem Bildhauer Clemenceau vorführt und auf diverse Äußerlichkeiten hinweist, wie ihre Zähne, Hände oder ihr Profil. Doch nicht nur die Suche nach einem passenden Ehemann, sondern auch Izas Untreue bedient sich Costa in seiner Parodie. Als Iza und Pierre sich über Serge, den Mann den sie hätte heiraten sollen, unterhalten, fragt Pierre, ob sie ihn eingeladen habe, in der Hoffnung, dass Iza verneint. Sie antwortet „Niemals, wenn du zu Hause bist!“²³² Kurz darauf unterhalten sich Madame Clemenceau und das Hausmädchen Georgette über Iza, da selbe sich über Georgette beschwert hat und nun damit konfrontiert wird.

„GEORGETTE Sie werden es mir verzeihen, aber die gnädige Frau ist selbst Schuld daran, - es gibt Dinge, die sich ein braves Mädchen nicht gefallen lassen kann – Seitdem ich in diesem Hause diene, kann ich mir keinen Liebhaber mehr erhalten – [...] (+ <zuerst> +) war es ein Kürassier – nach diesem kam ein Dragoner und gestern noch hatte ich einen Husaren, ich sage ‚hatte‘, denn auch diesen, sowie die beiden Vorhergehenden hat mir die gnädige Frau (*kleine Pause; dann sehr zornig*) weggefischt!“²³³

Auch im Original von Dumas und d’Artois wird Georgette zur Rede gestellt, entschließt sich jedoch zu schweigen und aus dem Dienst auszutreten. In der Parodie nützt Costa hingegen die Unterhaltung der Frauen, um Izas Untreue in übertriebener Form darzustellen und somit zu parodieren. Im Laufe des Stückes häufen sich die Anspielungen auf Izas lo-

²³⁰ Einige dieser Elemente werden in den folgenden Kapiteln zum Bühnenbild und den Kostümen näher erläutert, da sie sich speziell auf die Ausstattung beziehen.

²³¹ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 34 f.

²³² Ebd., S. 86.

²³³ Ebd., S. 92 f.

ckeres Liebesleben. Ein markanter Punkt in diesem Hinblick, ereignet sich gegen Ende der Parodie, als Pierre beschließt nicht auf die Jagd zu gehen und Iza dabei überrascht, als sie Briefe zum Austragen vorbereitet. Im Original findet die Szene in ähnlicher Form statt, jedoch hat Iza lediglich zwei Briefe, einen für ihre Mutter und einen für Serge, geschrieben. Der komische Moment wird in der Parodie durch die Masse an Briefen, welche offenbar für Izas Liebhaber gedacht sind, erzeugt. Eine entscheidende Situation bei Dumas und d'Artois, welcher Pierre wieder Vertrauen zu Iza schöpfen lässt, wird im 4. Akt, 5. Szene erzählt. Iza berichtet hierin ihrer Mutter, dass sie einen anonymen Brief an Pierre geschrieben hat, mit dem Rat Iza zu überwachen, wenn sie alleine das Haus verlässt. Eines Tages folgt ihr Pierre tatsächlich und findet heraus, dass sie das Grab seiner Mutter am Friedhof Montmartre aufsuche. Seitdem habe er wieder Vertrauen in seine Frau erlangt. In der Parodie ist der Gang Izas zum Friedhof geändert worden. Anstatt, wie im Original, das Grab ihrer Schwiegermutter aufzusuchen, geht die Costasche Iza in die Markthalle, um Fisch zu kaufen. Stolz erzählt Iza ihrer Mutter in der 18. Szene der Parodie davon, dass Pierre ihr gefolgt sei, als sie in die Markthalle ging. Da in Costas *Fälle der Clemenceau* Madame Clemenceau nicht stirbt sondern nur abgeht, konnte der Gang zum Friedhof nicht übernommen werden. Außerdem scheint der Gang zum Fischkaufen eine diminuierende und somit komische Wirkung zu haben.

Das Ende der Parodie stellt durch seinen Kontrast zum Ende des Originals einen wesentlichen parodistischen Moment dar. Nachdem die Gräfin und Constantin den Raum verlassen haben ist Wut das entscheidende Gefühl, welches Pierre in der letzten Szene des Originals dazu bringt, Iza zu erwürgen. Das dramatische Ende wird in der Parodie geändert, denn nicht Iza wird umgebracht, sondern ihre Mutter, Gräfin Dobrounocka, in einer komödiantisch aufgebauten, raschen Schlusszene. Nachdem Iza und Constantin den Raum verlassen, die Türen geschlossen haben und die Bühne verfinstert wurde, ereignet sich folgende Situation:

„GRÄFIN ~~als Schauspielerin mit natürlicher Stimme~~. Ja, was ist denn das, davon steht ja gar nichts in meiner Rolle!

PIERRE Laß uns von hier eilen!

GRÄFIN Aber ich bitte –

PIERRE *sie am Halse fassend*. Du willst nicht?!

GRÄFIN Himmel, Sie erwürgen mich ja!

PIERRE Du mußt sterben!

GRÄFIN Aber ich bin ja gar nicht die Iza!

PIERRE *noch kräftiger wiederholend*. Ich sage dir Du mußt sterben! ~~*Sucht nach einem Mordinstrument, und nimm dabei die unmöglichsten Dinge in die Hand, die er dann immer wieder wegwirft.*~~

GRÄFIN ~~*hat sich rasch der hängenden Parpierreseere bemächtigt.*~~ Ha, er will mich ersten, und ich habe gar kein Stichwort!

PIERRE *entreißt ihr die Scheere schreiend*. Das ist mir alles Eins, ich muß meinen Akt-schluß haben! [...]“²³⁴

Nach diesem raschen hin und her läuft die Gräfin gefolgt von Pierre schreiend. Darauf hin treten die vorher abgegangenen Figuren wieder auf. In Anspielung auf die Schlusssätze von Constantin im Original, welche lauten: „CONSTANTIN zu Pierre. Was hast du gethan? PIERRE Ich habe eine Dirne getödtet, das ist Alles! - -“²³⁵, wird in der Parodie der Mord von Pierre mit folgenden Worten kommentiert: „Siegfried hat einen Drachen getödtet, das ist Alles!“²³⁶ Der Satz wurde zwar im Manuskript gestrichen, dürfte aber in der Aufführung vorgekommen sein. Wie in einer Rezension in der *Presse* vom 21. November 1889 zu lesen ist, hat „Clémenceau sich mit den Worten: ‚Siegfried hat einen Drachen getödtet!‘ dem Gerichte gestellt [...]“²³⁷.

Die Analyse hat exemplarisch gezeigt, dass sich die Parodie einiger markanter Merkmale des Originals bedient hat, diese vornehmlich durch überzeichnete Darstellung eingebaut wurden und somit parodistische Momente erzeugt haben. Hauptthemen sind die finanzielle Lage der Dobrounockas und Izas Liebschaften. Auf der sprachlichen Ebene ist der Kontrast zwischen Standardsprache und Dialekt ein wesentliches Merkmal der Parodie. Hinzu kommen äußerliche Elemente, wie Bühne und Kostüme, welche in den folgenden Kapiteln besprochen werden.

5.1.3 Bühnenbild

Die Regieanweisungen in den Manuskripten *Der Fall Clemenceau* und *Die Fälle der Clemenceau* sind teilweise so detailliert, sodass aus den Anweisungen Informationen herangezogen werden können, die eine Rekonstruktion des Bühnenbildes respektive den Vergleich der beiden Bühnenbilder ermöglichen. Im Theater in der Josefstadt wurde eine Simultanbühne aufgebaut, die es ermöglichte einerseits den Gerichtssaal, in welchem die Neben-

²³⁴ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 171-173.

²³⁵ Dumas/d'Artois, *Der Fall Clemenceau*, S. 374 f.

²³⁶ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 175.

²³⁷ *Die Presse*, 21.11.1889, S. 10.

handlung der Parodie stattfindet, sowie Schauplätze aus dem Original-Stück zu zeigen. Das erste Bild des ersten Akts zeigt den Gerichtssaal, welcher sich im vorderen Teil der Bühne befindet. Rechts und links befinden sich Bänke, auf welchen die Geschworenen Platz finden. Außerdem wurde die Bühne durch eine sich hinter den Bänken befindliche Galerie erweitert, welche mit bemalten Figuren die Zuschauer der Gerichtsverhandlung andeuten soll. Ein Vorhang trennt den Gerichtssaal vom Rest der Bühne. In der vierten Szene der Parodie wird erstmals ein Original-Schauplatz eingeführt – der Salon im Hause Dobrounoka. Es handelt sich dabei um ein ärmlich eingerichtetes Zimmer, mit dem Verweis auf das erste Bild des zweiten Akts des Originalstücks. Die Möbel im Salon sind mit roten Amtssiegeln versehen, welche die finanziellen Probleme der Dobrounokas andeuten soll. An der Rückwand befindet sich ein Gemälde ohne Rahmen, welches einen Kroaten in Nationaltracht, geschmückt mit zahlreichen Orden, zeigt. Die Dekorationen weisen eindeutige Parallelen zu der Inszenierung im Theater an der Wien auf. Die Regieanweisungen im Zensurmanuskript von *Der Fall Clemenceau* beschreiben den Salon bei Gräfin Dombrowska als einen Raum, der abgenutztes und zusammengetragenes Mobiliar enthält. Es befindet sich ebenso ein Portrait an der Rückwand, ohne Rahmen, welches einen russischen Offizier, mit vielen Orden geschmückt, abbildet.

Während der sechsten bis zehnten Szene der Parodie wird der Vorhang geschlossen und es findet ein Umbau auf das Atelier Pierre Clemenceaus statt. Die Regieanweisung verweist dabei wiederum auf das Original, wo im dritten und vierten Akt das Atelier zu sehen ist. Abweichend von der französischen Vorlage, wo sich ein Eisbärpelz auf der Bühne befindet, liegt allerdings ein weißes Fell mit einem Schweinekopf am Boden. Im Original sind kaum Details zur Ausstattung des Ateliers angegeben. Es befindet sich ein Wandbrunnen sowie ein Liegesofa in dem Bild.

Von der 15. auf die 16. Szene der Parodie findet hinter geschlossenem Vorhang der Umbau zurück auf den Salon der Dobrounokas statt, die einzige Änderung in der Ausstattung ist der Austausch des Divans mit einem Schreibtisch.

Während der 19. bis 21. Szene wird vom Salon auf das Boudoir von Iza umgebaut. Es handelt sich um ein Zimmer mit goldenen Möbeln, ausgeschmückt mit exotischen Pflanzen und der karikierten, lebensgroßen Figur der Najade. Im Vordergrund befinden sich ein Sofa und ein Tisch. Im Hintergrund rechts ist ein Glaskasten, mit Gegenständen aus Gold, angebracht. Insgesamt scheint das gesamte Zimmer mit Prunk versehen zu sein, selbst Briefe aus Gold und eine mit Steinen besetzte Schere sind vorhanden. Es wird auf den 5. Akt des Originals verwiesen, welcher ebenfalls das Boudoir von Iza zeigt. Die Ausstattung

im Theater an der Wien war etwas aufwendiger, denn es befand sich ein Gewächshaus in der Mitte der Bühne und eine weiße Marmorstatue der Najade auf der Bühne. Die Parodie überzeichnet den Reichtum Izas und karikiert gleichzeitig das Original, indem beinahe der ganze Raum mit Gold verziert wurde.

5.1.4 Kostüme

Die Beschreibung der Kostüme basiert wiederum auf Informationen, die den Regieanweisungen in den Manuskripten zu entnehmen sind. Die Kostüme der Figuren, welche auch in der Parodie-Vorlage vorkommen, sind oft an ihre Originalkostüme angelehnt. Das Kostüm des Cassagnol findet als erstes Erwähnung, mit dem Hinweis, dass es dem Kostüm vom Maskenball vom I. Akt, 2. Bild, 4. Szene im Original gleicht. Es handelt sich um eine Sergeant-Verkleidung. Thomas Ritz wird ebenso zu Beginn erwähnt, mit dem Verweis auf die „Original-Auftrittsmaske“²³⁸. Im Original sind allerdings keine Anmerkungen zu Ritz’ Kostüm zu finden. Pierre Clemenceau wechselt in der Parodie sein Kostüm und ist in zwei unterschiedlichen Verkleidungen zu sehen. In den Regieanweisungen wird wiederum auf die Ähnlichkeit zum Original hingewiesen, wo sich allerdings keine Informationen zur Gestaltung der Kleidung finden. Iza trägt in der Parodie vier verschiedene Kostüme. Zu Beginn ist sie in einem „liederlichen Negligée“ zu sehen, und trägt „alte holzbelegte beim Gehen klappernde Pantoffel“²³⁹. Die Parallele zum Kostüm der Iza im II. Akt, 1. Szene im Original ist, wenn auch eleganter beschrieben, offensichtlich. Dort trägt sie „eine Art Peignoir von blauem Cachemir mit Schwanfederbesatz“²⁴⁰. Später befindet sich Iza in der Parodie in dem Kostüm der Danaë. Im I. Akt, 14. Szene trägt Iza ein Kostüm, welches dem im IV. Akt des Originals gleichen soll, wo sich jedoch keine Angaben finden. Zuletzt ist Iza mit roter Lockenperücke zu sehen. Ihre Mutter, Gräfin Dobrounocka trägt zu Beginn des Stücks, in Anlehnung an das Original, ein „schleußiges Straßenkleid mit Muff“²⁴¹. Die Kleidung weist auf die finanzielle Situation der Gräfin und ihrer Tochter hin, wie auch schon die Dekoration der Bühne ab der vierten Szene. Angelehnt an das Kostüm der Gräfin in *Der Fall Clemenceau*, trägt sie in der 18. Szene der Parodie eine Haube und eine Jacke, welche mit Lammfell ausgestattet ist.

²³⁸ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 7.

²³⁹ Ebd., S. 26.

²⁴⁰ Dumas/d’Artois, *Der Fall Clemenceau*, S. 29.

²⁴¹ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 26.

Eine Vergleichsmöglichkeit der Figuren, welche ausschließlich in der Parodie vorkommen, ist natürlich nicht gegeben. Nichtsdestotrotz sollen ihre Kostüme vorgestellt werden: Wampér! trägt, seiner Position als Obmann der Geschworenen angepasst, eine Gerichtsrobe. Seine Frau und Tochter sind beide in elegante Straßenkleider gehüllt. Die Modelle tragen ansatzweise durchsichtige Überwürfe. Die ab der achten Szene auftretenden Männer, wie der Blonde oder der Brünnette, sind „durchwegs geckenhafte grelle Karikaturen mit großen, an Riemen hängenden Guckern“ und der Glatzköpfige, ist „von sehr vornehmen Äußern, geschmückt mit einigen Ordensbändern“²⁴².

5.1.5 Musik

In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich zwei Musikhandschriften. Zum einen die Partitur, gezeichnet von W. C. Löw, welche aus Ouvertüren, Melodramen und Aktschlüssen besteht.²⁴³ „Overture und Zwischenmusik nach verschiedenen Meistern von W. C. Löw“²⁴⁴ ist der im Untertitel enthaltene Hinweis darauf, dass die Musik ebenfalls eine oder mehrere Vorlagen parodiert. Die gut erhaltene Handschrift enthält zwar Anmerkungen dazu, wo die Musik eingesetzt haben muss, allerdings sind keine Andeutungen auf die „verschiedenen Meister“ zu entdecken. Die zweite Handschrift ist eine Mappe mit den einzelnen Stimmen der unterschiedlichen Instrumente.²⁴⁵ Unzählige Vermerke der Musiker auf dem Deckblatt und der Rückseite geben Aufschlüsse über die Aufführungszahlen, vage Angaben über Besucherzahlen sowie Hinweise auf besondere Theatergäste. So ist beispielsweise auf dem Deckblatt der Notenblätter der Piccolo erfasst, dass am 26. November 1889 unter „Anwesenheit seiner k.k. Hoheit Erzherzog Wilhelm“²⁴⁶ gespielt wurde. Am 7. Dezember 1889 fand sich der spätere Thronfolger Franz Ferdinand in der Josefstadt ein.²⁴⁷ Die Aufzeichnungen des Oboisten weisen darauf hin, dass Vorstellungen Anfang Dezember „gut“, „bestens“ oder gar „ausverkauft“²⁴⁸ waren. Darüber hinaus haben einige Musiker in ihren Notenblättern genaue Notizen darüber

²⁴² Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 74.

²⁴³ Vgl. Löw, W. Constantin, *Die Fälle der Clemenceau. Parodie in 4 Bildern*, Musikhandschrift (Partitur), Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Sign.: Mus.Hs.8674.

²⁴⁴ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, Deckblatt.

²⁴⁵ Vgl. Löw, W. Constantin, *Die Fälle der Clemenceau. Parodie in 4 Bildern*, Musikhandschrift (44 Stimmen), Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Sign.: Mus.Hs. 8675.

²⁴⁶ Löw, *Die Fälle der Clemenceau*, Musikhandschrift, Instrument: Piccolo, Sign.: Mus.Hs. 8675.

²⁴⁷ Ebd., Instrument: Piccolo, Sign.: Mus.Hs. 8675.

²⁴⁸ Ebd., Instrument: Oboe, Sign.: Mus.Hs. 8675.

gemacht, wann und wie viele Vorstellungen gespielt wurden.²⁴⁹ Obwohl die meisten Noten darauf hinweisen, dass Ende Dezember die letzten Vorstellungen gewesen seien, geben ein paar Musiker an, noch im Jänner und April gespielt zu haben. Die im Theatermuseum Wien vorhandenen Theaterzettel des Theaters in der Josefstadt geben Sicherheit darüber, bis wann *Die Fälle der Clemenceau* gespielt wurde. Nach der Untersuchung der Zettel der Saison 1889/90 sowie der darauf folgenden Saison, ist festzustellen, dass die erste Aufführung am Mittwoch, den 20. November 1889 stattgefunden hat und die letzte Vorstellung am 6. April 1890 gegeben wurde.

Die musikalische Untermalung der Parodie fand hauptsächlich zu Beginn und am Ende der einzelnen Akte statt. In der Partitur sind mit Raute-Zeichen möglicherweise Stichworte für den Musikeinsatz gekennzeichnet. Eine genaue Zuordnung der Musikeinsätze war allerdings nicht möglich, da sich herausgestellt hat, dass die Einsätze mit gewissen Stichworten verbunden waren, welche im Manuskript nicht vorhanden oder aufgrund von Unlesbarkeit nicht eindeutig zuzuordnen waren. Diese Abweichungen legen die Vermutung nahe, dass das in vorliegender Arbeit behandelte Manuskript eine Fassung darstellt, welche vor der Aufführung noch Änderungen unterzogen wurde. Am Ende der Parodie wird mit der nachträglichen Eintragung „Gesang Gruppe“²⁵⁰ darauf hingewiesen, dass am Ende des Stückes noch ein Musikeinsatz stattfindet. In den Musikhandschriften befindet sich in den einzelnen Stimmen, wie Sopran und Tenor, jeweils der Text des am Ende vorkommenden Liedes.

„Jetzt gehen wir g’schwind nach Nußdorf
h’naus da gibt’s a Hatz a G’stanz da hörn ma
<ferme> Tanz da laß’n ma fesche Dudler
h’raus und gehen in der früh mit’n
Schwoma z’Haus.“²⁵¹

Der musikalische Abschluss der Parodie unterstreicht den örtlichen und sprachlichen Bezug zu Wien. Der dialektal gefärbte Text verweist beispielsweise auf den Ort Nußdorf und es kommen etliche wienerische Ausdrücke zur Verwendung, wie Hatz und G’stanz. Die sprachlichen Brüche zwischen Deutscher Hochsprache und Wiener Dialekt, welcher sich Costa im Laufe der Parodie immer wieder bediente, finden also am Ende ein letztes Mal

²⁴⁹ Ebd., Instrumente: Tromba, Oboe, Piccolo, Sign.: Mus.Hs. 8675.

²⁵⁰ Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, S. 178.

²⁵¹ Löw, *Die Fälle der Clemenceau*, Musikhandschrift (Stimmen), Sign.: Mus.Hs. 8675.

Übersetzung: Jetzt gehen wir schnell nach Nußdorf
hinaus, dort gibt es Unterhaltung, Lieder, dort hören wir
prima Tänze, dort bringen wir hübsche Jodler zu Gehör,
und gehen am Morgen mit einem
heftigen Rausch nach Hause.

Verwendung und beinhalten durch den Kontrast, und den Inhalt des Textes an sich, komisches Potential.

5.1.6 Rezensionen

Die auffindbaren Rezensionen zu *Die Fälle der Clemenceau* sind fast einstimmig positiv und divergieren in ihren Einschätzungen kaum. Es wird von einem begeisterten Publikum berichtet, das sich den ganzen Abend amüsiert haben soll.²⁵² Costas Talent für die Parodierung, insbesondere französischer Stücke, findet mehrmals Erwähnung.²⁵³ Costa habe sich „auf dem Gebiete der Parodie bereits mehrfach hervorgethan“²⁵⁴ und die Parodie des *Fall Clemenceau* „scheint indeß auch die schwierigste gewesen zu sein“²⁵⁵. In einer ausführlichen Rezension in der *Presse* wird neben positiver auch negative Kritik geübt. Bevor es zur Inhaltsangabe kommt, welche den Großteil dieser Rezension ausmacht, wird auf die Sprache der Figuren hingewiesen, die „nicht gerade für Zuhörer aller Altersklassen geeignet“²⁵⁶ sei, dem Theater aber nichtsdestotrotz eine erfolgreiche Spielserie einbringen werde. Trotz der konservativen Beurteilung des Stückes aufgrund der sprachlichen Komponente, schließt die Rezension mit einer positiven Einschätzung ab:

„Es wird gewiß Niemandem beifallen, zu behaupten, daß die Parodie eine feine Arbeit ist, und unsere Schilderung von ihrem Inhalte macht trotz der Zurückhaltung, die wir beobachteten, die Bemerkung vielleicht überflüssig, daß die Arbeit in der Darbietung von Schlüpfrigkeit mitunter bis knapp an die Grenzen des Zulässigen geht. Aber die Parodie bezeichnet sich als das, was sie ist; das Publicum wird diesmal nicht, wie dies heutzutage so oft geschieht, durch eine falsche Aufschrift getäuscht; auch kommt doch zumeist ein harmloser und zugleich kräftiger Humor zum Ausdrücke.“²⁵⁷

Auch einige Wochen nach der Premiere wird das Stück noch erwähnt und auf den Erfolg und die positive Aufnahme desselben beim Publikum hingewiesen.²⁵⁸

²⁵² Vgl. *Neue Freie Presse*, 21.11.1889, S. 6; *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, 23.11.1889, S. 10; *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 23.11.1889, S. 7; *Kikeriki* (Beilage), 24.11.1889, S. 5; *Die Extrapost*, 25.11.1889, S. 5; *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 25.11.1889, S. 3.

²⁵³ Vgl. *Neue Freie Presse*, 21.11.1889, S. 6; *Kikeriki* (Beilage), 24.11.1889, S. 5; *Die Extrapost*, 25.11.1889, S. 5.

²⁵⁴ *Die Extrapost*, 25.11.1889, S. 5.

²⁵⁵ Ebd., 25.11.1889, S. 5.

²⁵⁶ *Die Presse*, 21.11.1889, S. 9.

²⁵⁷ Ebd., 21.11.1889, S. 10.

²⁵⁸ Vgl. *Deutsche Musik-Zeitung*, 1.12.1889, S. 282; *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, 1.12.1889, S. 2; *Der Humorist*, 10.12.1889, S. 2.

5.1.7 Archivarische Kontextualisierung des Manuskripts

Eine eindeutige zeitliche Einordnung des Manuskripts kann auf Grund nicht vorhandener Angaben auf dem Exemplar nicht durchgeführt werden. Mittels einiger ausschließender Kriterien, ist allerdings die Möglichkeit gegeben, die Kontextualisierung zumindest ansatzweise durchzuführen. Dass es sich um eine Originalhandschrift von Carl Costa handelt, kann ausgeschlossen werden, wie die Gegenüberstellung der Handschriften im Manuskript mit diversen Autografen von Carl Costa nahelegt. Ein wesentliches Merkmal sind die unterschiedlichen Handschriften innerhalb des Manuskripts. Im Zusammenhang mit dem Stempel von H. C. J. Friedetzky, der sich auf der vierten Seite der Handschrift befindet und im Vergleich mit dem Zensurmanuskript aus dem Niederösterreichischen Landesarchiv ermöglicht die Einschätzung, dass es sich um eine Abschrift aus derselben Firma handelt. Klarer wird diese Vermutung durch den im Zensurmanuskript vorhandenen Stempel von Friedetzky, der allerdings durch den Schriftzug „Theater Copiatur Anstalt“ erweitert ist.²⁵⁹ Der überblicksmäßige Vergleich mit dem Souffliermanuskript²⁶⁰, welches sich im Österreichischen Theatrumuseum in Wien befindet, zeigt wiederum, dass die Aufführungsfassung nicht dem in der Arbeit behandelten Manuskript gleicht. Auch die Sichtung der Musikhandschrift und der darin enthaltenen Stichwörter, wie im vorigen Kapitel erläutert wurde, deutet auf Divergenzen des Manuskripts mit dem tatsächlichen Aufführungstext hin. Der Vergleich mit dem Zensurexemplar zeigt, dass es sich um einen beinahe gleichlautenden Text handelt. Daraus lässt sich schließen, dass die Striche und Textänderungen nach Genehmigung der Zensur eingefügt wurden und vor der Aufführung noch Änderungen am Text vorgenommen wurden. Es besteht daher die Annahme, dass das vorliegende Manuskript vor der Einreichung bei der Zensur durch eine sogenannte Theater Copiatur Anstalt geschrieben wurde, nach der Genehmigung des Stückes durch die Zensur wiederum bearbeitet wurde, allerdings nicht gänzlich dem Aufführungstext gleicht, demnach zeitlich wahrscheinlich vor der Aufführung einzuordnen ist.

²⁵⁹ Vgl. Costa, *Die Fälle der Clemenceau*, Zensurmanuskript, Sign.: TB K 323/16, S. 4.

²⁶⁰ Vgl. Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau. Sensationelle Criminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricot-Stoffes – in einem Process-Akte*, Souffliermanuskript, Theatrumuseum Wien, Sign.: Th.i.d.J. F1.

6. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es, basierend auf der Transkription der Parodie *Die Fälle der Clemenceau* von Carl Costa eine Analyse des Stückes zu erstellen und darüber hinaus einen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Vita des Autors zu leisten. Zunächst wurde versucht, mit dem auffindbaren Material über Carl Costa einen Überblick über das Leben des Autor zu bekommen. Die Transkription der Autografen und der Parodie stellten also den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung dar. Basierend auf den Informationen, die aus den Autografen und Zeitungsartikeln gewonnen wurden, ist die überblicksmäßige Rekonstruktion des Lebens des Autors entstanden. Es erfolgte eine thematische Schwerpunktlegung auf die schriftstellerische Tätigkeit des Autors, seine Direktionszeit im Theater in der Josefstadt und seine journalistische Tätigkeit beim *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*. Darüber hinaus ist in einem kurzen Abriss der Frage nach der Provenienz seiner Stücke nachgegangen worden. Dem Transkript vorausgehend beschäftigte sich die Verfasserin dieser Arbeit mit dem historischen Kontext, beziehungsweise auf die Theaterlandschaft in Wien. Ein wichtiges Ziel der Arbeit war es, in der abschließenden Analyse durch den direkten Vergleich mit dem Original charakteristische Merkmale der Parodie anzuführen und darüber hinaus weitere parodiekonstituierende Elemente in Bühne oder Kostümen zu erörtern. Durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Leben des Autors und seinem Wirken als Dramatiker wurde ersichtlich, dass Costas schriftstellerische Tätigkeit den Produktionsbedingungen des 19. Jahrhunderts unterlegen waren. Dies zeigt sich darin, dass er in kurzen Zeiträumen Stücke geschrieben hat, welche oft nur in einer Saison zur Aufführung gelangten. Dies könnte eine Ursache für Costas Unbekanntheit im 21. Jahrhundert sein. Wie die Recherche ergeben hat, waren seine Arbeiten teilweise durch wenig anspruchsvolle Handlungsstränge, allerdings mit komischem Potenzial, gekennzeichnet. Die Relevanz seiner Arbeiten ist demnach für das heutige Theater gering einzuschätzen, da er sich auf leichtes Unterhaltungstheater konzentriert hat. Diese Tatsache könnte zudem eine Erklärung dafür sein, warum Costa über seinen Tod hinaus an Bedeutung verlor.

Die Analyse der Parodie hat gezeigt, mit welchen Mechanismen Costa die Parodierung vorgenommen hat. Die Kenntnis des Originals sowie der Inszenierung im Theater an der Wien waren für den Autor die Voraussetzungen, um die Parodie verfassen zu können. Costa hat markante Elemente des Stückes und dessen Inszenierung übernommen und durch Überzeichnung das parodistische Moment erzeugt. Zwei Kernthemen der Parodie, die komische Momente erzeugt haben, waren die finanziellen Probleme der Familie

Dobrounocka und Izas Affairen. Auf der sprachlichen Ebene wurde besonders durch die Figuren rund um Wampérl ein Kontrast erzeugt, da diese, im Gegensatz zu den Figuren der Originalhandlung, in wienerischem Dialekt gesprochen haben. Weitere parodiekonstituierende Elemente fanden sich im Bühnenbild und den Kostümen wieder. Da sich die Parodie in ihrer Gesamtheit sowohl auf den Text als auch auf die Inszenierung des Theaters an der Wien gestützt hat, ist eine umfassende Analyse nicht möglich gewesen. Es wurde allerdings versucht, einen Überblick mit den vorhandenen Materialien zu schaffen.

Im Zuge der biografischen Annäherung an den Autor haben sich Themenkreise eröffnet, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur ansatzweise bearbeitet werden konnten, für weitere Auseinandersetzungen jedoch von Interesse sein könnten. In die fast zehnjährige Tätigkeit Costas als Redakteur bei der Zeitschrift *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* konnte nur ein kurzer Einblick gegeben werden. Im Hinblick auf die Vorwürfe, dass Costa seine Texte nicht selbst geschrieben habe, würde sich eine Untersuchung der Texte über den Zeitraum seiner Redaktionszeit anbieten.

Auf Costas Fähigkeiten zur Verfassung von Parodien wurde in einigen im Zuge der Arbeit gesichteten Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln sowie in der Sekundärliteratur hingewiesen. Die Transkription und Analyse von Costas Parodien, beispielsweise hinsichtlich der parodistischen Methoden, derer sich Costa bedient hat, würde ein mögliches Forschungsthema bilden. Der Forschungsfrage müsste allerdings ein wissenschaftlicher Diskurs über die Relevanz einer solchen Auseinandersetzung vorangestellt werden.

Abschließend ist festzuhalten, dass in der vorliegenden Arbeit versucht wurde, durch die Verfügbarmachung eines vergessenen Theatertextes des späten 19. Jahrhunderts einen Beitrag zur Biografie eines kaum mehr bekannten Autors zu leisten.

7. Bibliografie

7.1 Primärliteratur

Costa, Carl, *Bruder Martin. Volksstück mit Gesang in 4 Akten*, Wien: Knepler 1900.

Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau. Sensationelle Kriminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt*, Theaterhistorisches Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, [UA: 20.11.1889, Theater in der Josefstadt].

Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau. Sensationelle Kriminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricotstoffes in einem Prozessakt*, Zensurmanuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: TB K 381/17.

Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau. Sensationelle Criminal-Komödie in mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumas'schen Tricot-Stoffes – in einem Process-Akte*, Souffliermanuskript, Theatermuseum Wien, Sign.: Th.i.d.J. F1.

Costa, Carl, *Ein Blitzmädel. Posse mit Gesang in vier Acten*, Wien: Rosner 1878 (Neues Wiener Theater 82).

Dumas, Alexandre/d'Artois, Armand, *Der Fall Clemenceau. Schauspiel in 5 Akten*, Zensurmanuskript, Niederösterreichisches Landesarchiv, Signatur: TB K 323/16.

7.2 Sekundärliteratur

Bauer, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien. 1801-1951*, Zürich [u.a.]: Amalthea 1952.

Bauer, Anton/Kropatschek, Gustav, *200 Jahre Theater in der Josefstadt. 1788-1988*, Wien/München: Anton Schroll 1988.

Bösel, Ernst, *Die komischen Briefe des Hans Jörgel von Gumpoldskirchen und der Wiener Vormärz*, Diss., Univ. Wien 1929.

Castle, Eduard (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Dritter Band von 1848 bis 1890, unter Mitw. v. Johann W. Nagl/Jakob Zeidler, Wien: Carl Fromme 1926.

Diederichsen, Diedrich, „Methodische Probleme der Publikumsforschung“, *Maske und Kothurn* 17/4 1971, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1971.17.issue-4/muk.1971.17.4.304/muk.1971.17.4.304.xml> 25.6.2015, S. 304-319.

Hadamowsky, Franz, *Wien - Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, (Geschichte der Stadt Wien, Bd. III), Felix Czeike (Hg.), Wien/München: Jugend und Volk 1988.

Hall, Murray G., *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, Tübingen: Niemeyer 1994, (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 45).

Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft³ 1997.

Hein, Jürgen, *Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte von Originalschauplätzen*, Stuttgart: Reclam 1986 (Nr. 8354 [5]).

Hüttner, Johann, „Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit“, *Maske und Kothurn* 23/3, 1977, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1977.23.issue-3/muk.1977.23.3.233/muk.1977.23.3.233.xml> 25.06.2015, S. 233-243.

Hüttner, Johann, „Literarische Parodie und Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn* 18/1-2, 1972, De Gruyter <http://www.degruyter.com/view/j/muk.1972.18.issue-1-2/muk.1972.18.12.99/muk.1972.18.12.99.xml> 21.1.2015, S. 99-139.

Hüttner, Johann, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Habil., Univ. Wien 1982.

Láng, Attila E., *200 Jahre Theater an der Wien. „Spectacles müssen seyn“*, Mit einem Vorwort v. Marcel Prawy, Wien: Holzhausen 2001.

Liede, Alfred, Art. „Parodie“, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. Paul Merker und Wolfgang Stammler*, Kohlschmidt, Werner, Mohr, Wolfgang (Hg.), 3. Bd. (P-Sk), Berlin, New York: De Gruyter² 1977, S. 12-72.

Peter, Birgit, „Theaterhistorisches Archiv“, *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen an der Universität Wien*, Claudia Feigl (Hg.), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012, S. 163-165.

Rotermund, Erwin, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, München: Eidos 1963. Zitiert nach: Vietor, Karl, *Die Geschichte literarischer Gattungen*, in: K.V., Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte“, Bern 1952.

Stocker, Peter, Art. „Parodie“, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Ueding Gert (Hg.), Bd. 6 (Must-Pop), Tübingen: Max Niemeyer 2003, S. 637-649.

Wladika, Otto, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters*, Diss., Univ. Wien 1960.

Wolf, Susanne, *Aspekte zu einer Dramaturgie der Moral: Welt- und Zeitbild in den Volksstücken Karl Costas. Beobachtungen zum Wiener Volkstheater Ende des 19. Jahrhunderts*, Dipl., Univ. Wien 1988.

Wünsch, Frank, *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Hamburg: Dr. Kovac 1999, (Schriftenreihe Poetica Bd. 39), Univ. Bonn, Diss. 1998.

7.3 Lexika, Almanache, Wörterbücher

Czeike, Felix, *Historisches Lexikon Wien. In 5 Bänden*, Wien: Kremayr & Scheriau 1992-1995.

Eisenberg, Ludwig, *Grosses Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig: List 1903.

Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (Hg.), *Neuer Theater-Almanach für das Jahr 1890. Erster Jahrgang*, Berlin: Günther & Sohn 1890.

Gettke, Ernst (Hg.), *Gettke's Bühnen-Almanach. Siebzehnter Jahrgang 1889*, Leipzig: Reißner 1889.

Hornung, Maria/Grüner, Sigmar, *Wörterbuch der Wiener Mundart*, Wien: ÖBV & HPT Verl. ²2002.

Jakob, Julius, *Wörterbuch des Wiener Dialekts mit einer kurzgefaßten Grammatik*, Wien/Leipzig: Gerlach & Wiedling 1929.

Kosch, Wilhelm, *Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, 2 Bde., Wien/Klagenfurt: Kleinmayr 1953.

Wissenschaftl. Rat d. Dudenred. (Hg.), *Duden. Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim: Bibliograph. Institut & Brockhaus 2000.

7.4 Internetquellen

Der Neue Pauly, Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hg.), Online-Datenbank, <http://referenceworks.brillonline.com/browse/der-neue-pauly>.

Gnedt, Thomas, *Operetten Lexikon*, <http://www.operetten-lexikon.info/?menu=192&lang=1>.

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Online-Version, <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>.

Österr. Akademie der Wissenschaften (Hg.), *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Bd. 1, <http://hw.oeaw.ac.at/oebl?frames=yes> (Orig. Graz [u.a.]: Böhlau 1954).

Theaterverlag Eirich, <http://www.theaterverlag-eirich.at/>.

7.5 Autografen und Archivmaterial

Costa, Carl, Visitenkarte an Ludwig Anzengruber vom 29.11.1889, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 15875.

Costa, Carl, Brief an Unbekannt vom 24.2.1858 (Nachlass Laube), Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 159/6-1.

Costa, Carl, Brief an Dr. Carl Glossy vom 30.12.1906, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 1177/3-5.

Costa, Carl, Brief an Adam Müller-Guttenbrunn vom 3.11.1896, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 33762.

Costa, Carl, Brief an Unbekannt vom 3.11.1896, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 1177/3-6.

Costa, Carl, Visitenkarte an Eduard Kremser vom 8.1.1894, Wienbibliothek, Handschriftensammlung, I.N: 202.505.

Erlass zu *Die Fälle der Clemenceau*, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: ZA 1889/6819 K 29.

Löw, W. Constantin, *Die Fälle der Clemenceau. Parodie in 4 Bildern*, Musikhandschrift (Partitur), Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Sign.: Mus.Hs.8674.

Löw, W. Constantin, *Die Fälle der Clemenceau. Parodie in 4 Bildern*, Musikhandschrift (44 Stimmen), Musiksammlung Österreichische Nationalbibliothek, Sign.: Mus.Hs. 8675.

Tagblattarchiv Wienbibliothek, Mappe: Karl Costa.

Theaterzettel Theater an der Wien, Saison 1889/90, Theatermuseum Wien.

Theaterzettel Theater in der Josefstadt, Saison 1889/90, Theatermuseum Wien.

Theatermuseum Wien, Kostüm: Der Fall Clemenceau, Sign.: KSO2558.

Zensurakt *Die Fälle der Clemenceau*, Niederösterreichisches Landesarchiv, Sign.: ZA 1889/6819 K 29.

7.6 Zeitungen und Zeitschriften

Blätter für Musik, Theater und Kunst: 27.11.1860

Das Vaterland: 1.12.1892

Der Floh: 13.10.1889, 12.7.1896

Der Humorist: 10.12.1889

Deutsche Musikzeitung: 1.12.1889

Deutsches Volksblatt: 12.10.1907

Die Bombe: 6.12.1896

Die Extrapost: 7.10.1889, 25.11.1889

Die Presse: 26.11.1860, 6.2.1877, 3.9.1881, 6.10.1889, 21.11.1889, 30.11.1892 (Local-Anzeiger), 16.12.1894

Figaro: 30.11.1889 (Beiblatt „Wiener Luft“), 22.12.1894

Grazer Tagblatt: 12.10.1907

Hans Jörgel von Gumpoldskirchen: 10.2.1877, 20.12.1879, 12.10.1889, 23.11.1889, 10.12.1892, 22.12.1894

Innsbrucker Nachrichten: 12.10.1907

Kikeriki: 24.11.1889 (Beilage), 16.7.1896, 19.7.1896, 25.1.1900

Kunst-Chronik: 1.10.1889

Militär-Zeitung: 10.2.1877

Morgen-Post: 5.2.1877

Neue Freie Presse: 3.9.1881, 6.10.1889, 21.11.1889, 30.11.1892, 20.1.1894, 5.7.1896, 12.10.1907

Neues Wiener Journal: 16.12.1894, 19.12.1894, 26.11.1896, 12.10.1907, 8.12.1933

Neue Wiener Musik-Zeitung: 26.11.1860, 29.11.1860

Neues Wiener Tagblatt: 16.2.1902, 12.10.1907, 31.1.1907

Neuigkeits-Welt-Blatt: 7.2.1877, 23.11.1889, 13.10.1907, 15.10.1907

Österreichische Illustrierte Zeitung: 20.10.1907

Österreichische Musik- und Theaterzeitung: 1.12.1889

Reichspost: 18.12.1894

Sport und Salon: 12.10.1907

Wiener Bilder: 16.10.1907

Wiener Caricaturen: 23.12.1894

Wiener Montags-Post: 24.12.1894

Wiener Salonblatt: 13.10.1889

Wiener Sonn- und Montags-Zeitung: 11.2.1877, 25.11.1889

Wiener Zeitung: 6.10.1889, 21.11.1889 (Abendpost), 16.12.1894

7.7 Abbildungsverzeichnis und Film

Bruder Martin, Regie: Axel von Ambesser, Österreich 1954.

Abb. 1: Costa, Carl, Karikatur in *Kikeriki*, 16.7.1896.

Abb. 2: Seite 175 des Manuskripts von *Die Fälle der Clemenceau* in: Costa, Carl, *Die Fälle der Clemenceau*.

8. Abstract

Das Leben des Wiener Dramatikers Carl Costa und das von ihm verfasste Theaterstück *Die Fälle der Clemenceau* bilden den Kern dieser Arbeit. Costa war hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Theaterautor tätig und verfasste einige Volksstücke, Parodien und Possen. Basierend auf Autografen, die in den Handschriftensammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek sowie der Wien Bibliothek im Rathaus vorhanden sind, Nachrufen und einigen wenigen Informationen, welche in theaterhistorischer Literatur gefunden werden können, wird die Biografie des Wieners ansatzweise rekonstruiert. Dabei wird besonderes Augenmerk auf seine journalistische Tätigkeit beim *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen* von 1879 bis 1891 und die Direktion des Theaters in der Josefstadt von 1882 bis 1885 gelegt. Die Transkription des Manuskripts von *Die Fälle der Clemenceau*, welches sich im theaterhistorischen Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien befindet, stellt einen zentralen Punkt der Arbeit dar. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass es sich um eine Parodie handelt, wird eine Analyse erstellt, die parodistischen Elemente hervorhebt, welche zum einen Teil parodieimmanent sind und zum anderen Teil basierend auf dem Vergleich der Parodie mit der Vorlage des Schauspiels *Der Fall Clemenceau* von Alexandre Dumas und Armand d'Artois herausgefiltert werden können.