

DER BÖSE GEIST LUMPAZIVAGABUNDUS

1111

VON JOHANN NESTROY

LANDESTHEATER-LINZ.AT





DER BÖSE GEIST
LUMPAZIVAGABUNDUS
ZAUBERPOSSE VON JOHANN NESTROY
Premiere | 9. Juni 2021 | Schauspielhaus

DER BÖSE GEIST LUMPAZIVAGABUNDUS ODER DAS LIEDERLICHE KLEEBLATT

ZAUBERPOSSE MIT GESANG IN DREI AKTEN
VON JOHANN NESTROY

Inszenierung Georg Schmiedleitner
Bühne Harald B. Thor
Kostüme Cornelia Kraske
Musik Joachim Werner
Video Jonatan Salgado-Romero
Dramaturgie Franz Huber

Regieassistentz Tanja Regele
Ausstattungsassistentz Bianca Stummer
Inspizienz Marko Pammer
Soufflage Birgit Plochberger

Technischer Direktor Frank Sutthemer | **Leiter Veranstaltungstechnik** Gerd Braun (Technik), Wolfgang Rudlstorfer (Personal) | **Bühnenmeister** Markus Schicker | **Leiter Beleuchtung** Johann Hofbauer | **Beleuchtung** Andreas Erlinger | **Leiter Ton** Robert Doppler | **Ton** Christian Börner
Leiter Kostümabteilungen Richard Stockinger | **Damenschneiderei** Christa Dollhäubl | **Herrenschneiderei** Raimund Steininger | **Maske** Alexander Raid | **Damen- und Herrengarderobe** Doris Hornsey
Werkstättenleitung Kerstin Wieltch | **Projektleitung** Florian Hennige | **Leiter Requisite** Christian Haslberger | **Requisite** Stefan Steininger | **Schlosserei** Hermann Birngruber | **Tischlerei** Alois Elmecker
Malersaal Mag. Wolfgang Preinfalk | **Tapeziererei** Gernot Franz

Filmdauer ca. 2 Stunden, ohne Pause

Fotografieren, Filmen sowie Tonaufnahmen sind während der Vorstellung und im Saal nicht gestattet.

Lumpazivagabundus, ein böser Geist Theresa Palfi
Leim, ein Tischlergesell Daniel Klausner
Zwirn, ein Schneidergesell Jan Nikolaus Cerha
Knieriem, ein Schustergesell Julian Sigl
Polizist im Video /Stellaris, Feenkönig / Pantsch, Spielhallen-Besitzer / Strudl, Gastwirt / Hackauf, Fleischermeister Lutz Zeidler
Polizistin im Video / Fortuna, Beherrscherin des Glücks, eine mächtige Fee / Gertraud, Haushälterin in Hobelmanns Hause / Camilla, Tochter von Signora Palpiti Angela Waidmann
Brillantine, Tochter von Fortuna / Laura, Tochter von Signora Palpiti Lorena Emmi Mayer
Amorosa, eine mächtige Fee, Beschützerin der wahren Liebe / Anastasia Hobelmann, Nichte von Hobelmann / Signora Palpiti Eva-Maria Aichner
Mystifax, ein alter Zauberer / Hobelmann, Tischlermeister in Wien Horst Heiss
Hilaris, Sohn von Mystifax / Fassel, einer aus einem Brauhaus / Fotograf Jakob Kajetan Hofbauer
Fludribus, Sohn des Magiers / Johann, Bedienter Nicolas Laudenklos*
Sohn eines Magiers / Johann, Bedienter Lukas Franke*
Hannerl, Reserl, Sepherl, alle Kellnerinnen und Mäde Sophie Kirsch*
Handwerksbursch / Hausierer / Der Fremde, bei Hobelmann / Herr von Windwachel, Barfrau Theresa Palfi
Tastendienste Joachim Werner

* Schauspielstudio / Studierende des 4. Jahrgangs des Schauspielinstituts der Anton Bruckner Privatuniversität

DAS STÜCK

Im Feenreich ist der Teufel los. Unter den Söhnen der Zauberer geht ein böser Geist namens Lumpazivagabundus um. Er verführt das junge Volk zum Lotterleben und dazu, das Erbe ihrer Väter (damit ist das Geld gemeint) auf den Kopf zu hauen. Verzweifelt ruft Feenkönig Stellaris die mächtige Fee Fortuna, die Beherrscherin des Glücks, an, den bankrotten Zauberersöhnen ihr früheres Vermögen zurückzuerstatten. Die Fee Fortuna ist dazu dank ihrer Zauberkräfte in der Lage. Die Idee dahinter wirkt ein wenig fadenscheinig. Der Feenkönig macht den verlumpten Söhnen das Angebot, wenn sie sich wieder bessern, würden sie dafür ihr Geld wieder zurückbekommen. Die Söhne willigen ein, der böse Geist Lumpazivagabundus lacht sich im Hintergrund ins Fäustchen: „Reich will er sie wieder machen, da werden grad noch ärgere Lumpen draus.“ Einer der jungen Zauberer verplappert sich: Die Schicksalsfee mit ihrem Reichtum habe ohnehin keine Macht über ihn, nur die Liebe kann ihn retten, darum bittet er zu seiner Besserung um die Hand der Tochter der Fortuna, der schönen Brillantine. Doch mit seinem Heiratsantrag hat der junge Zauberer seine zukünftige Schwiegermutter schwer beleidigt, hat er doch gesagt, die Macht der Schicksalsfee Fortuna sei schwächer als die Macht der Amorosa, der Beschützerin der wahren Liebe. Fortuna lehnt daher den Antrag des

jungen Tölpels rundweg ab. Und dass ausgerechnet Amorosa sich für die Liebenden verwendet, bringt Fortuna nur noch mehr auf die Palme. Um den Streit zu schlichten und den Liebenden noch eine Chance zu geben, schlägt der Feenkönig Stellaris eine Wette zwischen Amorosa und Fortuna vor. Die Wette soll erweisen, welche von den beiden die Mächtigere ist, und verliert Fortuna, darf sie auch die Hand des jungen Zauberers für ihre Tochter nicht mehr ausschlagen.

Und so geht die Wette: Drei lockere Gesellen aus der Menschenwelt, die ebenfalls dem Lotterleben schon verfallen (und pleite) sind, sollen von der Fortuna wieder reich gemacht werden. Bringt sie der Reichtum auf den rechten Weg zurück, soll heißen: gliedert er sie wieder ein ins bürgerliche Erwerbsleben, so gewinnt Fortuna. Ergreifen sie die Chance des Schicksals nicht und hauen das Geld wieder auf den Kopf, bekommt Fortuna eine zweite Chance und darf es ihnen noch einmal zurückerstatten. Sollten sich die drei – oder auch nur einer von ihnen – verlieben und durch die Kraft der Liebe wieder bürgerlich werden, so zählt der Punkt für Amorosa.

Und hier kommen die eigentlichen Helden des Spiels auf den Plan. Der Schneider Zwirn, der Tischler Leim und der Schuster Knieriem: das liederliche Kleeblatt. Gemeinsam auf der Wanderschaft, man könnte sagen: obdachlos, gewinnen sie mit einem gemeinsam finanzierten Los in der Lotterie 100.000 Taler. Ihre Wege trennen sich, denn mit seinem Teil an dem Gewinn verfolgt ein jeder seine eigene Passion: Der Tischler Leim geht wieder nach Wien, wo er die Liebe seines Lebens zurückgelassen hat: Peppi, die Tochter seines alten Meisters. Leim hielt sich für zu arm für sie und ist aus Stolz vor ihr geflohen. Mit seinem neuen Reichtum sucht er eine zweite Chance für seine Liebe. Der Schneider Zwirn geht nach Prag, um dort standesgemäß zu leben. Zwar eröffnet er eine große Schneiderwerkstatt, doch sein Sinn steht danach, Teil der besseren Gesellschaft zu sein. Vor seinen neuen Freunden, Blendern und Schmarotzern, sucht er zu verstecken, dass er in Wahrheit ein Schneider ist. Der Schuster Knieriem schließlich macht mit seinem Geld eine Reise an den Rhein, um den Rheinwein zu verkosten. Dass sein Vermögen dabei rasch zusammenschmilzt, kümmert ihn wenig. Nach einem Jahr, so haben die Gefährten es verabredet, wollen sie sich in Wien beim Tischler Hobelmann treffen, das ist Leims alter Handwerksmeister. Bei diesem Treffen wollen sie sehen, was aus ihnen geworden ist. Aber natürlich sind auch Fortuna, Amorosa, Stellaris und – der böse Geist Lumpazivagabundus – wieder zur Stelle.



JOHANN NESTROY

Nestroy, Johann, * 7. Dezember 1801 in Wien ,† 25. Mai 1862 Graz (begraben allerdings in Wien), Schauspieler, Komiker, Theaterdichter, Theaterdirektor, Sänger, Sohn des Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Johann Nestroy (1763-1834) und dessen Gattin Maria Magdalena Constantin (1781-1814).

Wie sein Vater sollte auch der junge Nestroy Jurist werden, brachte allerdings für den Beruf keinerlei Neigung auf. Schon vor seiner widerwilligen Immatrikulation an der juristischen Fakultät der Universität Wien (1820) entdeckt er seine Leidenschaft für das Sing- und Sprechtheater und sowie seine eigene schöne Bassbaritonstimme. Er gibt das von den Eltern vorgegebene Berufsziel auf, und widmet sich ganz seiner Gesangsausbildung. Debüt am 8. Dezember 1818 in Händels Oratorium *Timotheus*. 1822 spielt er im k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor den Sarastro in Mozarts *Zauberflöte*. Die Kritiken fallen positiv aus, so dass er einen Vertrag an der Hofoper für zwei Jahre erhält. Es folgt ein Engagement am Deutschen Theater in Amsterdam (1823–1825), wo er in über zweihundert Gesangs- und Sprechrollen auftritt. In dieser Zeit schreibt er sein erstes Stück, *Prinz Friedrich von*

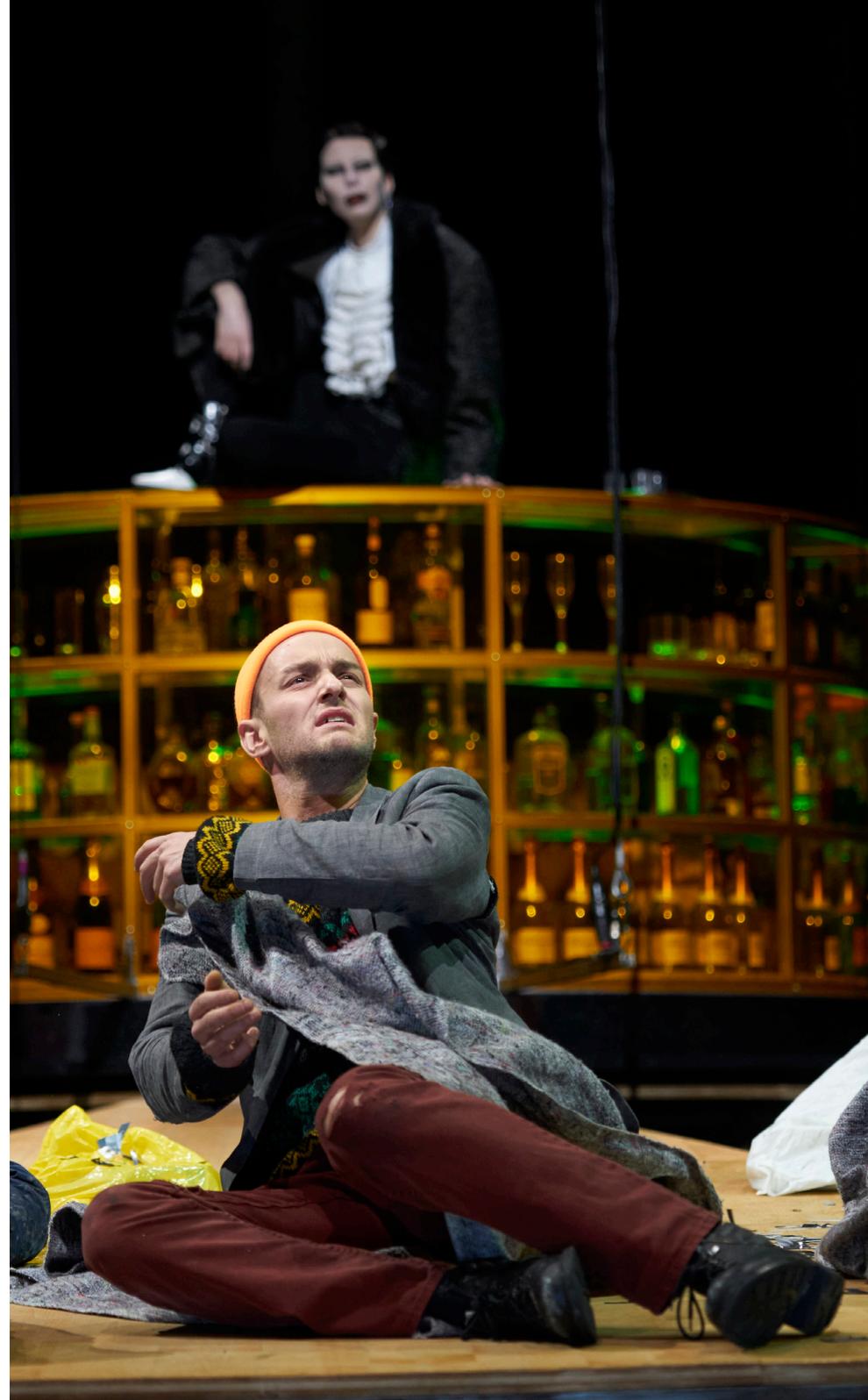
Korsika (aufgeführt 1841), das auch sein einziges ernstes Drama bleibt. Schon vor seinem Aufenthalt in Amsterdam hat Nestroy Wilhelmine von Nespiesny kennengelernt, die er im September 1823 heiratet und die ihn 1827 wegen eines anderen Manns verlässt. 1824 haben sie gemeinsam einen Sohn, Gustav. 1825 wechselt Nestroy von Amsterdam nach Brünn und tritt danach abwechselnd auf der Grazer und der Pressburger Bühne auf. In Graz lernt er die Schauspielerin Marie Weiler kennen, mit der er eine lebenslange, nicht immer friktionsfreie Verbindung eingeht. Mehr und mehr wendet er sich von Gesangsrollen ab und entwickelt sich zum Komiker in Sprechstücken. In den Jahren 1828/1829 entstehen die ersten drei abendfüllenden Stücke: *Die Verbannung aus dem Zauberreiche*, *Der Einsilbige* und *Der Tod am Hochzeitstage*. Nach einem Gastspiel im März 1831 im Theater in der Josefstadt und einem von der Cholera überschatteten Gastspiel in Lemberg erhält Nestroy durch einen Vertrag mit dem bekannten Theaterdirektor Carl Carl die Chance am Theater an der Wien und etwas später im Leopoldstädter Theater aufzutreten. Zugleich wird er als Autor angestellt, mit der Verpflichtung jährlich zwei neue Stücke abzuliefern. Für Nestroy bedeutet dieser, gleichwohl ausbeuterische Vertrag, Aufstieg und Sicherung der bürgerlichen Existenz, die er in den nächsten Jahrzehnten zur Wohlhabenheit ausbaut. In den Jahren 1841 bis 1847 begeistert er bei Gastspielreisen auch das Publikum in Deutschland und legt so den Grundstein für seine weit über Wien und Österreich hinausreichende Wirkung. 1854 übernimmt Nestroy die Direktorenstelle des Carl-Theaters, des vormaligen Leopoldstädter Theaters, die er bis 1860 innehat, bevor er sich nach Graz zurückzieht, wo er seinen Lebensabend verbringt.

Wie als Schauspieler erreicht Nestroy auch als Bühnenautor um 1830 seinen Durchbruch bei Publikum und Kritik. 1833 entsteht das bis heute bekannteste und am meisten gespielte Werk aus seiner Zauber-spielphase, *Der böse Geist Lumpazivagabundus*. Zwischen 1833 und 1881 wird das Stück über tausendmal gespielt. Einen zweiten Schwerpunkt bilden die frühen Parodien, so *Nagerl und Handschuh* (1832), *Robert der Teuxel* (1833), *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835), *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1839) und die Possen *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835), *Die beiden Nachtwandler* (1836), *Eine Wohnung ist zu vermieten [...]* (1837), *Das Haus der Temperamente* (1837).

In einer zweiten Phase dramatischen Schaffens von etwa 1840 bis 1849 wendet Nestroy sich noch stärker der sprachlichen und drama-

turgischen Ausformung der satirischen Posse zu. Nestroy fängt in den Komödien dieser Zeit – etwa *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840), *Der Talisman* (1840), *Das Mädrl aus der Vorstadt* (1842), *Die Papiere des Teufels* (1842), *Einen Jux will er sich machen* (1842), *Liebesgeschichten und Heiratssachen* (1843), *Der Zerrissene* (1844) – sein gesellschaftliches Umfeld, die Welt der Bürger und Spießler ein und entwickelt sich zum politischen Satiriker. Mit *Der Unbedeutende* (1846) und *Der Schützling* (1847) schreibt er sozialkritische Volksstücke. *Freiheit in Krähwinkel* (1848), *Lady und Schneider*, *Der alte Mann mit der jungen Frau*, *Höllenangst* (alle 1849) beweisen das gesellschaftspolitische Engagement des Satirikers Nestroy. Die Stücke der letzten Phase, von 1850 bis 1859, sind weniger satirisch-aggressiv, sie wirken eher resignativ, von Pessimismus getönt, so etwa *Mein Freund* (1851) und *Kampl* (1852). Mit den letzten Einaktern *Frühere Verhältnisse* und *Häuptling Abendwind* beweist Nestroy jedoch in seinem Todesjahr noch einmal seine nicht erlahmte satirische Kraft.

Nach seinem Rückzug nach Graz steht Nestroy am 29. April 1862 zum letzten Mal auf der Bühne. Er stirbt an den Folgen eines Schlaganfalls am 25. Mai 1862 in Graz. Von hier nach Wien überführt, wird Nestroys Leichnam auf dem Währinger Friedhof beigesetzt und findet 1881 zusammen mit den sterblichen Überresten von Marie Weiler in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof seine letzte Ruhestätte.





IST NESTROY EIN DIALEKTDICHTER ?

GERALD STIEG

Zu den merkwürdigsten Episoden in der emotionsgeladenen Wirkungsgeschichte von Karl Kraus gehört gewiss der Bruch mit seinem ersten Biographen, Leopold Liegler. Der „liebe kleine Biograph“ oder der „kleine L.“, wie Kraus Liegler in seinen Briefen an Sidonie Nádherny nahezu liebevoll nennt, war sicher der intimste Kenner des Kraus'schen Werkes.

Die tiefgehende Beziehung zwischen Kraus und Liegler ist seltsamerweise an der Frage zerbrochen, ob man Nestroys Stücke in den Wiener Dialekt übersetzen könne. Kraus brachte die Auseinandersetzung mit Liegler auf die schlagende Formel:

„Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben“.

Liegler berichtet seinen Bruch mit Kraus so:

„Es war im Jahre 1923, als ich von einem jungen Wiener Verlage die Aufgabe übernahm, eine Auswahl von etwa 20 Nestroy Stücken herauszugeben. Ich unterzog mich umso lieber dieser Arbeit, als ich an

den alten Drucktexten vielfach keine Freude hatte und auch wusste, dass die damals in Vorbereitung befindliche kritische Ausgabe von Otto Rommel ebenfalls sich streng an die Manuskripte Nestroys halten werde. Da diese jedoch manchmal eine unglaubliche Unfähigkeit beweisen, den Klang des Wiener Dialekts zu transkribieren, so war es meine Absicht, die Texte so zu schreiben, dass ungefähr der Eindruck einer guten Nestroy-Aufführung im Druck festgehalten würde“.

Das erste veröffentlichte Resultat dieses Versuches, Nestroys Manuskripte zu „verwienern“, war die „Übersetzung“ der Lokalposse *Eine Wohnung ist zu vermieten ...* im Verlag Richard Lányi zu Weihnachten 1923, einem Verlag also, der aufs engste mit Kraus verbunden war und nicht zuletzt Kraus' Nestroy-Bearbeitungen herausbrachte. Kraus' Reaktion ließ nicht auf sich warten :

„Noch während der Weihnachtsfeiertage suchte er mich auf und erklärte mir, dass diese meine Ausgabe völlig verfehlt sei, dass Nestroy kein Wiener Dialektschriftsteller, sondern ein deutscher Satiriker sei und dass eine wienerische Bearbeitung des Textes ihn auf das Niveau eines Spießers herabzöge. Es nützte mir gar nichts, darauf hinzuweisen, dass Nestroy nie den Text gesprochen habe, der in seinen Texten stünde, das wäre überhaupt keine Sprache, viel eher hätte er so gesprochen, wie in meiner transkribierten Ausgabe zu lesen sei. Der Beweis ließe sich daraus erbringen, dass viele Witze nur wirken, wenn man sie wienerisch bringt und auch die Reime seien nur dann Reime, wenn sie im Dialekt gesprochen würden. Kraus ließ alles das nicht gelten ...“

Kraus drohte Liegler damit, dass er jede seiner Übersetzungen mit Kommentaren in der Zeitschrift *Fackel* begleiten würde, um die „Unmöglichkeit einer solchen Arbeit“ zu „erweisen“. Ja er ging so weit, damit zu drohen, die Auflagen aufzukaufen und zu vernichten. Sollte Liegler sein Vorhaben aufgeben, würde er über diesen „Schnitzer“ gnädig hinwegsehen.

Liegler schrieb zwar noch Kraus, dass er seine Argumente nicht für stichhaltig befinde, gab aber dennoch dem Verlag den Auftrag, den Druck seiner „Übersetzungen“ einzustellen.

Wie sehen nun im Detail die Argumente Kraus' und Lieglers aus? Kurzgefasst so: für Liegler steht fest, dass die Bühnenmanuskripte Nestroys Kompromisse darstellen, die nie und nimmer in der überlieferten Form gesprochen worden seien, ja gesprochen werden konnten. Womit er selbstverständlich vollkommen recht hat, was übrigens Kraus ja keineswegs anzweifelt. Kraus, der keinen Zweifel an Lieglers



guten Absichten aufkommen lässt, hält das Unternehmen jedoch für einen Verstoß gegen „Nestroys Sprachgeist“. Das Beispiel, das er als Hauptargument gebraucht, ist absolut überzeugend:

„Titus Feuerfuchs wird sich ausdrücklich der Verpflichtung bewusst, im Gespräch mit einer Literaturdame seiner Rede ‚ein Feiertagsg’wandl anzuziehen‘, und bleibt darum vor der Möglichkeit bewahrt, in dem an und für sich dichterischen Satz über den ‚Verweser seiner selbst‘ und das ‚stille, abgeschiedene Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist‘, in ein solches verwandeln zu müssen, bei dem d’Ruah dös anzige G’schäft ist‘ Aber Liegler hat leider übersehen, dass alle die eigentlichen Nestroy-Typen das Feiertagsg’wandl über ihrer Rede tragen; denn jede strebt aus dem terminologisch festgehaltenen Inventar ihres spezifischen Berufs in eine höhere sprachliche Region, was ja die große Eigenart und den komischen Habitus dieser Figuren bildet“.

Kraus hat mit sicherem Instinkt das absolute Gegenargument aus Nestroy selbst bezogen: es handelt sich um ein subtiles Beispiel sprachlicher Hochstapelei, jenes „péter plus haut que son cul“ in der Sprache, das sich selbst ad absurdum führt: „Sprich ohne Scheu, wie dir der Schnabel wuchs“. Es ist schlechthin unmöglich, hier eine (Rück)-Übersetzung in den Dialekt vorzunehmen, da aus dem Präteritum „wuchs“ (das es im österreichischen Dialekt nicht gibt) ein „g’wachs’n is“ werden müsste, durch das der Witz zerstört wäre. Selbstverständlich erreichen nicht alle Sprachwitze Nestroys dieses Niveau, ebenso selbstverständlich kleben viele an der Verwendung des Dialekts, z. B. die Verwechslung von Gas (gaz) und Gas (Geiss, chèvre) im *Lumpazivagabundus*, übrigens ein sehr instruktives Beispiel dafür, dass Zwirn, der sprachliche Hochstapler, in die eigene Falle geht: hinter „Gas“-Beleuchtung (II, 17) wittert Zwirn eine infame Anspielung auf die „Schneidergas/geiss“. Das ist übrigens eine Stelle, die beweist, dass Nestroy den Zwirn als Wiener konzipiert hat, denn in den Bundesländern sagt man „Goass“. Eine erste Probe aufs Exempel lässt sich an der Szene II, 8 des *Lumpazivagabundus* vornehmen:

NESTROY: „Jetzt bin ich schon über ein Vierteljahr hier in Prag etabliert – ist das ein Leben in dem Prag, wenn der Mensch ein Geld hat! Ich betreib’ zwar mein Handwerk auf eine noble Manier, aber es bleibt halt doch Schneiderei, und mich hat die Natur zu etwas Höherem bestimmt, alles zeigt, dass ich nicht zum Schneider geboren bin“.

LIEGLER: „Jetzt bin ich schoñ über a Vierteljäh’r hier in Präg etabliert – is däs a Leben in dem Präg, wänn der Mensch a Geld hât. I betreib

zwâr mein Handwerk auf a noble Manier, âber es bleibt hât doch Schneiderei und mich hât die Natur zu etwas Höherem bestimmt, âlles zeigt, dass i net zum Schneider geboren bin.“

Hier ist genau jener Fall gegeben, den Kraus so umschreibt: die gewiss von Nestroy hin und wieder beabsichtigte oder gewünschte lautliche Färbung führt in Lieglers Versuch dazu, „den Leser zu verwirren und dem Darsteller Sprechprothesen zu liefern, über die er strauchelt“. Lieglers Transkription begnügt sich in der Tat mit „Prothesen“, die zumindest ein österreichischer Leser nicht nötig hat und ein norddeutscher eh net versteht. Offenbar hat er aber bei dieser Passage Angst vor der eigenen Courage bekommen, denn die „Übersetzung“ ins Wienerische bleibt mindestens auf halbem Wege stehen.

Eine wirklich konsequente Umgestaltung in Richtung Dialekt hätte sich nicht mit der Verdampfung des â und der Nasalierung begnügen dürfen: Sagt der Wiener Handwerksgehilfe wirklich „jetzt“, sagt er „hier“, vor allem aber sagt er „mich hât die Natur zu etwas Höherem bestimmt ... zum Schneider geboren bin.“ ???

An sich genügt diese Stelle, um zu beweisen, dass Liegler auf einem aussichtslosen Holzweg war. Warum „i“ statt „ich“, wenn es dann „mich“ statt „mi“ heißt? Warum „hât“ neben „etwas“, wo do(ch) jeder Dialektsprecher „zu wâs“ sagt? Warum sagt jemand, der „i net“ sagt, gleichzeitig „zeigt“ (statt „zagt“) und „geboren“ (statt „gebörn/geburn“)? Vermutlich hat Liegler genügend durch Kraus geschärftes Gespür dafür gehabt, dass hier einer sprachlich hochstapelt, dass hier ein Fall des „Schillerpathos der Domestiken“ vorliegt. (Auf der Amadeo Schallplatte, wo Heinz Conrads die Rolle durchs „Böhmakeln“ charakterisiert, wird das ex contrario sehr schön verdeutlicht: das gequälte Hochdeutsch „péter plus haut que son cul“ im Moment, wo das entscheidende Wort fällt, nämlich „Höherem“: es wird zum verräterischen „Heherem“, das noch dazu mit dem Meckern der Schneider-Gas assoziierbar ist). Es ist klar, dass in diesem Bereich dem Schauspieler ein weites Feld offensteht, die Grenzen der Legitimität sind schwer bestimmbar. Eines aber ist sicher: den knappen Monolog Zwirns konsequent in den Dialekt zu übertragen wäre Unsinn.

In II, 7 stellt sich ein vergleichbares Dilemma mit Leims Satz: „Der alte zerrissene Rock da war nur Verstellung, ich hab’ dich nur prüfen wollen, ob du mich noch liebst.“ Liegler „übersetzt“ den zweiten Teil des Satzes mit: „I hab di nur prüfen wolln, ob du mi no liebst.“ (Der Burgtheaterschauspieler hält sich, obwohl er sonst stark zur dialektalen



Färbung neigt, an dieser Stelle genau an Nestroys Schreibung). Zwei Verben im Satz sind mit dem Dialekt unvereinbar: „prüfen“ und „liebst“. Liegler wusste nur zu genau, dass kein Mensch in Wien die Frage „ob du mich noch liebst“ stellen kann, außer im Burgtheater. Dass es hier in lebendig empfundener Sprache nur heißen kann, „ob‘st mi no gern häst/mågst“. Was soll ein Wechselbalg wie „ob du mi no liebst“!

Die nächste Probe aufs Exempel betrifft die stilistisch besonders heiklen Szenen im Feenreich. Liegler ist sich natürlich dessen bewusst, dass in diesem „Prolog im Himmel“ sprachliche Nuancen bestehen, ja dass die Distanz zwischen Stellaris und Lumpazivagabundus auch eine sprachliche ist. In Nestroys Manuskript ist das nur an Details zu erahnen, z. B. „aus’n F“, „noch was“, „auf alle Fäll“, „den geb’ ich auf“, „imstand“, „meine fidelsten Brüderln“ etc. Das wichtigste ist dabei die Elision des Endungs e. Diesen Aspekt unterstreicht Liegler im Eingangsschor, wo er „lehrn“ und „hörn“ schreibt. Warum auch nicht, die Zauberer stehen ja in der Tat sozial eine Stufe unter dem Sarastro-Deutsch parlierenden Stellaris. Doch fragt man sich, warum Lumpazi sagt: „kurzum, ich bin a Geist aus’n ff“ und nicht wie es der Burgschauspieler tut, „i bi a Geist“. Liegler hat in diesen Szenen sehr wohl gespürt, dass ein gravierender Stil- und Sprachunterschied zwischen der „hohen“ Welt (Stellaris, Amorosa, Fortuna) und der Welt der Zauberer und des bösen Geistes besteht, aber seine zaghaften Ansätze zur Dialektisierung sind unzureichend. Z. B. lässt er Hilaris und Fludribus auf Stellaris Zaubrerflötenhochdeutsch („Wenn ihr aber wiederbekämet ...“) zumindest schriftlich hochdeutsch antworten: „Der macht uns wieder reich“, bzw. „Ja, wenn wir wieder reich würden, würden wir auch wieder brav“. Die Burgschauspieler sprechen „mächt“ und „reich“ mit eindeutig wienerischer Färbung, sagen „jâ“ und „wänn“. Es ist evident, dass es sich hier wie bei *Lumpazivagabundus* um eine Abweichung vom Hochdeutschen handelt, die allerdings mit dem Dialekt Knieriems bestenfalls ein dumpferes a gemein hat. Lieglers Unternehmung, Nestroy ins Wienerische zu übersetzen, scheitert unter anderem auch daran, dass das Wienerische als solches gar nicht existiert. Kraus hat sehr genau gesehen, dass das sogenannte Wienerische verschiedene soziale Ebenen spiegeln kann, darunter auch die der „sozialen Niederung“. Es ist also von vornherein aussichtslos, eine vereinheitlichte Dialektfassung herzustellen, da der Dumpfheitsgrad des å von Hilaris bis Fassel oder Knieriem Welten durchlaufen kann.

Lieglers Intentionen, gegenüber einer historisch kritischen Textausgabe „auch soviel vom Geist und Klang der Sprache auf(zu)bewahren, als er nur fassen kann“, also „treu der Lokalfarbe“ die „sinnlich klangliche Theaterwirkung“, das „spezifisch Wienerische“ wiederherzustellen, ist ein Ding der Unmöglichkeit. In der Tat stolpert der Leser dieses Restaurationsversuches über den Text, und zwar, weil er mit den angebotenen Prothesen nicht umgehen kann. Ich maße mir kein Urteil darüber an, inwieweit die heutige Dialektlinguistik über ein Instrumentarium verfügt, das genau alle soziolinguistischen Subtilitäten Nestroys fixieren, hör- oder sichtbar machen kann. Ich zweifle daran. Gewiss aber ist, dass Lieglers naiver Versuch zumindest am Beispiel des *Lumpazivagabundus* gescheitert ist.

Gerald Stieg

Université de Paris III

© Presses Sorbonne Nouvelle, 1991



BILDER

Herwig Prammer fotografierte die Proben im November 2020.

Cover: Julian Sigl | U2-S.1: Theresa Palfi | S. 6-7: Daniel Klausner, Julian Sigl, Jan Nikolaus Cerha | S. 11 Daniel Klausner, Theresa Palfi | S. 12-13: Emmi Lorena Mayer, Angela Waidmann, Eva-Maria Aichner, Lutz Zeidler, Horst Heiss, Jakob Kajetan Hofbauer | S. 12: Emmi Lorena Mayer, Julian Sigl | S. 16-17: Eva-Maria Aichner, Sophie Kirsch, Emmi Lorena Mayer, Angela Waidmann, Lutz Zeidler, Julian Sigl, Horst Heiss, Jakob Kajetan Hofbauer, Daniel Klausner, Niklas Laudenklos, Lukas Franke | S. 20-21: Niklas Laudenklos, Sophie Kirsch, Jan Nikolaus Cerha, Nikolaus Kajetan Hofbauer, Julian Sigl, Angela Waidmann, Lutz Zeidler, Daniel Klausner, Emmi Lorena Mayer, Horst Heiss | S. 24-U3: Sophie Kirsch, Jan Nikolaus Cerha | U4: Jan Nikolaus Cerha, Theresa Palfi, Julian Sigl



IMPRESSUM

Medieninhaber und Herausgeber OÖ Theater und Orchester GmbH, Landestheater Linz, Promenade 39, 4020 Linz; Tel. +43 732 7611-0, landestheater-linz.at
Intendant Hermann Schneider | **Geschäftsführer** Dr. Thomas Königstorfer
Redaktion Andreas Erdmann | Änderungen, Irrtümer, Satz- oder Druckfehler vorbehalten. | Stand 17. Dezember 2021