



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Ferdinand Eberl - ein Wiener Dramatiker in der Theaterszene
des späten 18. Jahrhunderts**

Verfasserin

Ulrike Knötig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie
Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
2	Ferdinand Eberls Biographie.....	5
3	Beginn der schriftstellerischen Karriere	8
4	Der erfolgreiche Zeitabschnitt im Leben Ferdinand Eberls.....	12
4.1	<i>Kasperl, der Mandolettikrämer oder Jedes bleib bey seiner Portion</i>	13
4.2	<i>Das Listige Stubenmädchen oder Der Betrug von hinten</i>	18
4.2.1	Die Wiener Stubenmädchenliteratur	19
4.3	<i>Die Wirthin mit der schönen Hand</i>	20
4.3.1	Realer Hintergrund der Darstellung des bürgerlichen Familienlebens im Lustspiel <i>Die Wirthin mit der schönen Hand</i>	22
4.4	<i>Die Limonadehütte</i>	25
4.5	Außereheliche Beziehungen im Lustspiel	27
5	Das Lebensgefühl im ausgehenden 18. Jahrhundert in Wien.....	31
5.1	Sozialgeschichtlicher Hintergrund.....	31
5.2	Freizeitgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	33
5.3	Beziehung zwischen Frau und Mann.....	35
5.4	Darstellung der Frauenpersönlichkeit	38
6	Die Posse	39
6.1	Theoretische Schrift Eberls über die Posse	40
6.2	<i>Die Perüken in Konstantinopel</i>	40
6.3	<i>Der Tode und seine Hausfreunde</i>	45
6.3.1	Gattungstypische Elemente bei Eberls Possen.....	47
7	Die Figur des Kasperl.....	50
7.1	Die Figur des Kasperl in Eberls Theaterstücken.....	54
7.1.1	Kaspar Ellenbogen im Lustspiel <i>Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion</i>	55
7.1.2	Kaspar Besenstill in der Posse <i>Die Perüken in Konstantinopel</i>	57
7.1.3	Kaspar Schlauch in der Posse <i>Der Tode und seine Hausfreunde</i>	59
8	Situation des Wiener Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.....	60
8.1	Die beiden Hoftheater: Das teutsche Nationaltheater – Burgtheater und das Kärntnertortheater.....	61
8.2	Die Vorstadttheater.....	64
8.2.1	Das Leopoldstädter Theater	64
8.2.2	Das Theater in der Josefstadt.....	68
8.2.3	Das Landstraßer Theater	69
8.3	Inszenierung der Theaterstücke auf der Bühne	71
8.4	Das Wiener Theaterpublikum.....	72
9	Eberls Schaffen im Bereich des Singspiels und der Oper	74
9.1	<i>Der Baum der Diana</i>	74
9.2	<i>Betrug durch Aberglauben</i>	76
10	Der Einfluss der Zensur.....	79
10.1	Kritik der Presse an Eberls Werk.....	82
11	Eberls Lustspiele vom Bauer Lorenz aus Eipeldau.....	84
11.1	<i>Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien</i>	85

11.2	<i>Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau</i>	87
11.3	<i>Der Eipeldauer am Hofe</i>	89
11.3.1	Bezug zu den <i>Briefen eines Eipeldauers</i> von Joseph Richter	92
12	Resümee	94
13	Chronologische Aufstellung der Werke Ferdinand Eberls	96
13.1	Existierende Werke	96
13.2	Übersetzungen der Libretti	97
13.3	Nicht auffindbare Werke	97
14	Literaturverzeichnis	98
14.1	Primärliteratur	98
14.2	Quellen	99
14.3	Sekundärliteratur	99

1 Einleitung

Im 18. Jahrhundert gab es in Wien eine Vielzahl von Theaterdichtern, die aus heutiger Sicht eine unbedeutende Stellung in der deutschen Literatur einnehmen. Einer dieser Schriftsteller war Ferdinand Eberl, der für kurze Zeit ein gern gespielter Autor auf den Wiener Bühnen war, danach aber bald wieder in Vergessenheit geriet.

Seine Biographie zeigt die kurze Karriere, die schließlich an seiner für damalige Verhältnisse unangepassten Wesensart und an seiner Unfähigkeit, mit Geld umzugehen, scheiterte. Das Debüt seiner schriftstellerischen Tätigkeit war vielversprechend, denn sein erstes Stück wurde am Burgtheater aufgeführt. Mit diesem Theaterstück beginnend werde ich in chronologischer Reihenfolge einzelne Werke seines Schaffens näher betrachten und die Figuren charakterisieren. Die unterschiedliche soziale und kulturelle Herkunft seiner Figuren eröffnet mir verschiedene Themenkreise, wobei ich jene herausgreifen werde, die für mich von besonderem Interesse sind.

Wien war zu Eberls Lebzeiten eine der kulturell faszinierendsten Städte Europas, schließlich gehörte zu seinen Zeitgenossen auch Mozart. In Wien entstand eine vielseitige Theaterszene, die vom Publikum gestürmt wurde, denn die Wiener Gesellschaft suchte jeden Abend nach einer Möglichkeit zur Unterhaltung. Diesem Lebensgefühl des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit dem sozialgeschichtlichen Hintergrund möchte ich näher kommen und die Auswirkungen auf Eberls Werk zeigen.

Verschiedene Aspekte sind für mich in seinen Stücken relevant, wie die Beziehung der Familienmitglieder zueinander, insbesondere die Rolle der Frau. Das Thema Ehebruch ist allgegenwärtig, da der Umgang mit der ehelichen Treue besonders beim Adel als tolerant zu bezeichnen ist. Das Alte Wien wird in den Werken von Blümml und Gugitz wieder lebendig, Einblicke in die damalige Lebenswelt der Menschen werden gezeigt und Probleme, welche die Menschen bewegten, werden angesprochen. Diese Erzählungen erleichtern das Eintauchen in die Stadt Wien vor zweihundert Jahren.

Eine Hauptrolle in Eberls Lustspielen hat auf jeden Fall der Kasperl, ohne diese komische Figur wäre vor allem das Leopoldstädter Theater nicht vorstellbar. Bei Eberl erscheint diese Figur als Kaspar mit unterschiedlichen Charakterzügen in den verschiedenen Stücken,

divergierend ist auch seine Wichtigkeit, denn er wird in der Haupt- als auch in der Nebenrolle eingesetzt.

Ein anderer Kulturkreis kommt durch die Einbeziehung von orientalischen Figuren in einigen Lustspielen Eberls dazu; sie spiegeln die Denkweise der Wiener über die türkische Bevölkerung wider und sind nicht frei von Ressentiments. Eberl machte sich über die Posse theoretische Gedanken, diese von ihm aufgestellten Regeln befolgte er in seinen Possen *Die Perücken in Konstantinopel*, die der Abhandlung folgt, und *Der Tode und seine Hausfreunde*.

Erfolgreich waren die Opernübersetzungen, mit denen Eberl sein Talent für die Übertragungen von italienischen Libretti ins Deutsche unter Beweis stellte. Ein einziges Libretto, *Betrug durch Aberglauben*, wurde von ihm selbst geschrieben. Dieses Libretto zeigt den ironischen Umgang mit dieser Gattung, in diesem Fall ist es die Zauber- bzw. Geisterwelt der Oper, die durch den Aberglauben satirisch betrachtet wird. Ironie ist ein wesentliches Merkmal seines Schaffens, sie bereitete ihm Schwierigkeiten mit der Öffentlichkeit, besonders mit zwei Stücken kam er in Verruf, bekannten Zeitgenossen geschadet zu haben. Bei seinen Lustspielen *Kasperl, der Mandolettikrämer* und *Das listige Stubenmädchen* sah die Zensur Grund zum Einschreiten und konfrontierte Eberl mit Problemen. Daraus ist zu schließen, dass alle am Theater Beteiligten, also in erster Linie Autoren und Schauspieler, von der Zensur abhängig waren. Bei der Rezeption der Theaterstücke muss diese Tatsache berücksichtigt und insbesondere das Finale aus dieser Sicht verstanden werden.

Weniger zu beanstanden hatte die Zensur bei den Lustspielen mit dem Thema des Bauern in der Stadt. Die ländliche Bevölkerung lieferte für die städtische oft Anlass für Heiterkeit. Andererseits erheben die bäuerlichen Figuren den Anspruch, das moralische und sittliche Verhalten zu repräsentieren. Spannung entsteht in den Eipeldauer – Lustspielen durch den Zwiespalt von Stadt und Land, so wie divergierende Meinungen in den Stücken mit dem Gegensatz von östlicher und westlicher Kultur den Zusammenprall fördern.

Die Werke Ferdinand Eberls sind nicht vollzählig erhalten, die vorhandenen Bücher befinden sich in der Wienbibliothek, in der Nationalbibliothek und im Archiv des Theatermuseums. Die anonym von Eberl verfassten Rezensionen existieren in Broschürenform, einige damals erschienene Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften konnten von mir gefunden werden, doch

halten sich diese Fundstücke in Grenzen. „Der Allgemeine Theater Almanach“ und die „Realzeitung“ bringen noch am meisten Treffer bei der Suche. Der Weg in die Vergangenheit erweist sich im Fall des Autors Ferdinand Eberl und seiner Werke als schwierige Spurensuche, die Entdeckung ist jedoch lohnenswert.

2 Ferdinand Eberls Biographie

Ferdinandus Josephus Franciscus de Paula Vincentius Eberl, so lautet der volle Name des Schriftstellers, wurde am 3. Mai 1762 in der Rossau in Wien geboren.¹ Er war der Sohn einer wohlhabenden Bäckerfamilie; es ist höchstwahrscheinlich anzunehmen, dass seine Eltern Josephus und Anne Eberl als kaiserliche Hof- und Mundbäcker tätig waren.

Über seine Kindheit und Jugend ist nichts bekannt, ebenso wenig über seine schulische Laufbahn. Aufgrund seiner Übersetzungen ist zu ersehen, dass er über sehr gute Französisch-Italienischkenntnisse verfügte. Daher liegt die Vermutung nahe, dass er sich sein Wissen im Selbststudium aneignete – eine in seiner Epoche unter Künstlern öfters praktizierte Methode, um zu Wissenszuwachs zu kommen. Sein Umgang mit Sprache lässt auf die Zugehörigkeit zu einer gebildeten und intellektuellen Schicht schließen. Diese Annahme manifestiert sich in der Tatsache, dass sein erstes Theaterstück *Der Dichterling oder Solche Insekten gibt's die Menge* im k.k. Hof- und Nationaltheater aufgeführt wurde. Eberl war bei seinem Debut als Theaterschriftsteller erst neunzehn Jahre alt; es ist daher beachtlich, in solch jungen Jahren schon eine Aufführung für diese renommierte Bühne geschaffen zu haben. Nach der Premiere gab es gute Kritiken, die ihm Talent bescheinigten, aber auch negative Stimmen.

Eberl begann seine Karriere als Schriftsteller unter dem Pseudonym Juliana Hayn. Die Umstände, die ihn dazu bewogen haben, seinen richtigen Namen zu verschweigen und unter weiblichem Decknamen aufzutreten, sind nicht geklärt. Der Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn begann unter guten Vorzeichen, denn das Publikum, das einen Großteil über Erfolg oder Misserfolg eines Stückes entschied, nahm seine ersten Werke mit Begeisterung auf. Er

¹ Vgl.: Mika, Wolfgang: Dramaturgische Strukturprotokolle durchgeführt am Werk des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Eberl. Dissertation, Universität Wien, 1967. S. 441.

konnte sich in der Wiener Theaterszene etablieren und eine Zusammenarbeit mit dem Direktor des Leopoldstädter Theaters, Karl Marinelli, beginnen. Eberl wurde von Marinelli als Hausdichter angestellt, und so begann eine erfolgreiche Zeit, die allerdings auf drei Jahre begrenzt war.

Der Umgang mit Geld bereitete Ferdinand Eberl Schwierigkeiten, seine finanzielle Situation begann sich Ende des Jahres 1788 zu verschärfen. Sparsamkeit zählte in diesem Jahrzehnt noch nicht in diesem Ausmaß wie heute zu den bürgerlichen Werten, und so wurde oft mehr Geld ausgegeben, als zur Verfügung stand, was auch bei Eberl der Fall gewesen sein dürfte. Da er im Gegensatz zu Nestroy und Raimund nicht als Schauspieler agierte, konnte er auf kein sicher ausbezahltes Gehalt zurückgreifen. Seine Versuche, sich ein gesichertes Leben einzurichten, scheiterten jedesmal. So wurde er 1795 als Subdirektor des Josefstädter Theaters aufgenommen, doch aufgrund von Fehlspekulationen gab er die Direktion bald wieder ab. Weitere Bestrebungen hinsichtlich eines fixen Einkommens wie die Eröffnung eines „Dienstbotheninstituts und Beschäftigungscomptoirs“, das als Personalvermittlungsbüro zu verstehen ist, scheiterten ebenfalls, da er zu stark verschuldet war.²

1799 kam es zu einer Strafversetzung zum Militär, die für zwei Jahre angesetzt war. Dort war er zum „Fourier“ ernannt worden, das war der Rang des Unteroffiziers; das war für Eberl keine besondere Hürde gewesen, da zu der damaligen Zeit viele Soldaten noch keinen schriftlichen Text verfassen konnten. Dadurch wurde Eberl bevorzugt, und er konnte daher in einem Büro Schreibarbeiten erledigen. Doch auch beim Militär entstanden Aufregungen um ihn, da er auf nicht korrektem Weg einen Urlaub konsumierte. Dadurch erfolgte eine weitere Strafe, bei der er in Italien arretiert wurde. Doch Eberl wollte unbedingt nach Wien zurück, darum desertierte er und versuchte, wieder im Theater Fuß zu fassen. Nachdem er wieder zu Hause war, ging er in die Hofkanzlei, um die Bewilligung für die Aufführung einer Oper zu bekommen.³ Doch die Desertion hatte ihre Folgen. Die Polizei griff ein und exekutierte die Anweisungen des Hofkriegsrats, der über Eberl wieder den Arrest verhängt hatte. Aufgrund einer Erkrankung wurde er jedoch früher entlassen.

2 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 479ff.

3 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 484.

Endlich wieder in Freiheit wollte er an seine alten Erfolge anknüpfen und kontaktierte das Leopoldstädter Theater. Doch sein Lebenslauf hatte ihm zu viel Schaden zugefügt, seine schriftstellerische Karriere war dadurch beendet. Sein neues Lustspiel *Das Glückskind*, das er 1802 der Zensur präsentierte, wurde wegen Verstoß gegen die Sittlichkeit in mehrfacher Hinsicht abgelehnt.⁴

Ab 1803 ging es weiter bergab, denn die Aufführungen seiner Stücke wurden immer spärlicher, auch beim Wiener Publikum Beliebtstes war nicht mehr auf den Spielplänen zu finden. Karl Marinelli, der einer seiner besten Freunde war und sich für ihn oft eingesetzt hatte, war in diesem Jahr verstorben. Nun hatte er noch einen Unterstützer und Freund in Theaterdirektor Karl Friedrich Hensler, der sein Talent fördern wollte. Hensler versuchte die Polizeidirektion davon zu überzeugen, dass er Eberl für die Umarbeitung eines Theaterstücks brauche, das dann am Leopoldstädter Theater aufgeführt werden sollte. Doch dieser Befreiungsversuch misslang ebenso, denn die Zensur sah das Lustspiel als sittenwidrig an, dass es nicht mehr möglich gewesen sei, in eine ordnungsgemäße und dem Publikum zumutbare Form zu bringen.

Der letzte Freiheitsentzug war für längere Zeit angesetzt, denn 1805, seinem Todesjahr, war Eberl noch immer in Haft. Sein schlechter Gesundheitszustand führte zu einer neuerlichen Erkrankung, die eine Überweisung in das Arrestantenspital zur Folge hatte. Dort erholte er sich nicht mehr und starb am 27. April 1805 an Brustwassersucht.

Er hatte kein Testament hinterlassen, denn es gab sowieso keine Erbschaft zu machen; ebensowenig gab es Erben, da er zumindest in offiziellen Akten ledig und kinderlos geblieben war. Es meldete sich jedenfalls niemand nach seinem Ableben außer einigen Gläubigern, die auf die Bezahlung der ausstehenden Geldbeträge hofften.

4 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 487.

3 Beginn der schriftstellerischen Karriere

Das erste Theaterstück *Der Dichterling oder Solche Insekten gibt's die Menge* zeigt die Schwierigkeiten, die Eberl in der schriftstellerischen Tätigkeit sieht. Denn er bringt in dem Einakter zum Ausdruck, dass dem Urteil der Kritiker zu große Bedeutung beigemessen werde. So ist es in diesem Lustspiel Ludwig, der Sohn eines reichen ehemaligen Kaufmanns,⁵ der die Macht der manipulativen Meinungsbildung ausübt. Ludwig will gleich von Beginn an verhindern, dass sein Diener Wilhelm ebenso wie er eine berufliche Laufbahn als Dichter einschlägt. Deshalb macht er ihn lächerlich, indem er nur vernichtende Worte für sein Werk findet: „du wirst niemals etwas zu Stande bringen – Zum Komödienschreiben gehört gar viel, da muß man dazu gebohren seyn.“⁶ Er wirft ihm mangelnde Bildung vor: „Da muß man gelesen haben, studirt, Menschenkenntniß – sonst lachen die Gelehrten über einen. Was würde man von deinem Stücke sagen, wenn du es der Direktion geben wolltest? Sie müßten dich ja aus dem Titel schon für einen Narren halten.“⁷ So wird Wilhelms Persönlichkeit untergraben, denn aufgrund der Hierarchie sieht er sich zusätzlich zur niederschmetternden Kritik seines Herrn als Unterlegenen an.

Trifft nun eine schlechte Kritik durch die Presse einen Schriftsteller, so zeigen sich die Auswirkungen auf den Besuch des Theaterstücks durch das Publikum. Es wird zu sehr davon beeinflusst und bildet sich unter Umständen keine eigene Meinung. Im *Dichterling* wird durch das Urteil das Selbstbewusstsein des Dichters angekratzt, und es tritt der schlimmste Fall ein, weil der Schriftsteller nicht mehr von seinem Werk überzeugt ist und daran nichts Gutes findet wie der schreibende Diener Wilhelm, der es vernichtet.

Auch der Vorwurf des Plagiats wird angesprochen, da Wilhelm aus diesem Grund die Werke seines Herrn verbrennen muss. Ein Urheberrecht, das geistiges Eigentum schützt, gab es damals noch nicht; der Begriff der Autorschaft war noch nicht klar definiert, doch Diskussionen darüber wurden in der Öffentlichkeit schon geführt und schlugen sich in der Wiener Presse nieder. In Eberls Lustspiel spielt die Autorschaft eine gewisse, wenn auch untergeordnete Rolle. Ludwig findet manches wichtiger, denn er kommt zum Schluss: „ein

5 Vgl.: Ohne Angabe des Schriftstellers: *Der Dichterling, oder: Solche Insekten giebt's die Menge*. Aufgeführt auf dem Kaiserlich Königlichen Hoftheater. Wien, 1781. S. 2.

6 Vgl.: siehe Fußnote 5, S. 11.

7 Vgl.: siehe Fußnote 5, S. 11.

hübsches Mädchen ist mir mein Seel lieber, als alle Autorschaften in der Welt.“⁸

Eberl verleugnete seine wahre Identität in seinen ersten beiden Theaterstücken, denn *Der Dichterling* weist keine Angabe eines Autors auf. *Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von hinten* erschien „vom Verfasser des Dichterlings“⁹, der sich dann bei einer Widmung an den Reichsfürsten Nicolaus Esterhazy von Galanth als Juliana Hayn deklarierte.¹⁰ Der wahre Autor dürfte aber bekannt gewesen sein, denn in der Realzeitung vom siebzehnten Heumond – dem 17. Juli – des Jahres 1781 wurde von einem Herrn Verfasser¹¹ geschrieben.

Die Gründe für die Verwendung eines Pseudonyms liegen im Dunkeln. Der Verfasser eines Berichts der Realzeitung sah eine Verspottung der „Autorsucht der jungen Leute“¹² von Eberl. Durch die Einführung der Pressefreiheit fühlten sich viele zum Autor berufen und verfassten Broschüren, worin Eberl wohl Anlass zu ironischen Bemerkungen sah.

Ein weiteres großes Problem vom Eberl wird ebenfalls in dem Stück behandelt – es ist der Umgang mit Geld, der ihm sein ganzes Leben zu schaffen machte. Obwohl das Sparen Ende des 18. Jahrhunderts noch nicht wie heute als bürgerliche Tugend angesehen wurde, gab es trotzdem die Notwendigkeit, mit Geld angemessen umzugehen. Doch die richtige Einstellung dazu fehlte Eberl offenbar von jungen Jahren an.

Im *Dichterling* verkörpert Ludwig denjenigen, der Geld mit vollen Händen ausgibt, denn er macht Spielschulden. Der Vater Ludwigs wundert sich über den Besuch eines Buchdruckerjungen, der für seinen Verlagschef einen offenen Geldbetrag abholen will - er war der Meinung, dieser wäre längst bezahlt. Doch es stellt sich heraus, dass sein Sohn damit Spielschulden abbezahlt hatte. Ludwig macht leidvolle Erfahrungen mit dem Verlag und seinen hohen Preisen. Zwar ist Familie Bergthal mit dem gedruckten Resultat sehr zufrieden, doch Ludwig befindet: „Ja die Edition ist sehr schön – aber darum ist sie auch so theuer – Sie kommt mich über 12 Dukaten zu stehen.“¹³ Er rechnet dem Vater vor, wie unverschämt viel Geld die Buchhändler von ihm verlangen.

8 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 59.

9 Vgl.: Verfasser des Dichterlings, Hayn, Juliana: *Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten*. Aufgeführt in Wien. 1784. Titelblatt.

10 Vgl.: Verfasser des Dichterlings: siehe Fußnote 9. Widmung.

11 Vgl.: Realzeitung oder Beyträge und Anzeigen von gelehrten und Kunstsachen. Nr. 29, 17. Heumond. Edlen von Kurzbek, Wien, 1781. S 451.

12 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29, siehe Fußnote 11. S. 450.

13 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 15.

Auch hier könnte Autobiographisches eingeflochten sein. Die Rezension der Realzeitung greift das Problem des Buchpreises im Stück heraus und erwähnt, dass sich der Autor des *Dichterlings* kritisch gegenüber dem Buchhandel äußerte. Anzustreben wäre eine einheitliche Verordnung, die für Buchdrucker und Buchhändler Gültigkeit hätte, „um den Bogenpreis der Bücher zu bestimmen, damit er nicht ihrer eigenen Willkür überlassen wäre.“¹⁴ Der Kritiker in der Realzeitung nahm jedoch den Buchhandel in Schutz, da ein Verleger mit schwankender Auftragslage zu kämpfen hätte und daher zu Recht einen hohen Preis für seine Arbeit verlangen dürfe.

Die ironische Seite Eberls kommt in seinem ersten Theaterstück nicht zu kurz. Die Wiener Gesellschaft mit ihren Eigentümlichkeiten wird aufgezeigt wie beispielsweise in der Episode um den Titel und das Ansehen einer Person. Der Vater will verständlicherweise einen Beruf oder ein Studium für seinen Sohn, wobei er eine Tätigkeit in einer Kanzlei bevorzugen würde. Ludwig ist von der vorgeplanten beruflichen Zukunft nicht begeistert, denn er will sich keinem Chef unterwerfen und möglichst unabhängig bleiben. Das würde ihm eine Karriere als Schriftsteller eher garantieren, so meint er zumindest. Im weiteren Verlauf stellt sich heraus, dass Herr von Bergthal vor allem ein Titel wichtig wäre – ein bis in die Gegenwart aktuelles Thema, denn die Titelsucht des Österreichers ist zumindest in gewissen Bevölkerungsschichten ungebrochen.

Dabei kommt eine weitere Eigenschaft, die nach wie vor zeitgemäß ist, zu Tage, nämlich die Bestechlichkeit der Menschen. Ludwig schlägt seinem Vater vor, den Titel käuflich zu erwerben, es sei mit den nötigen Mitteln vollkommen unkompliziert: „Ach sorgen Sie nichts, für Geld und gute Worte bekommt man in der Welt alles.“¹⁵ Herr von Bergthal ist die Art und Weise der Erlangung völlig egal, er meint nur: „aber mache nur, daß du den Titel bald bekommst; denn ohne den kannst du nicht heyrathen.“¹⁶ Die Sorge um die Zukunft eines Kindes ist wohl bei fast allen Eltern stark ausgeprägt, doch war sie in der Zeit Eberls noch allumfassender als heute (bezugnehmend auf den westlich orientierten Kulturkreis). Denn der Vater Ludwigs hat auch schon die zukünftige Gemahlin im Blickwinkel, leider zu deren Missfallen, weil diese in Ludwig zwar einen gebildeten, aber ansonsten weltfremden Menschen sieht. Die Anbahnung einer Ehe durch die Eltern war üblich, jedoch nicht immer

14 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29, siehe Fußnote 11. S. 451.

15 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 24.

16 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 24.

gewünscht.

Ludwig hatte sich, wie er betont, großes Wissen durch die Lektüre von Lessings *Hamburger Dramaturgie*, Shakespeare, Diderot und Goethe angeeignet; ähnlich könnte es wie in der Biographie schon erwähnt auch bei Eberl selbst gewesen sein. Doch dadurch wird man noch kein Dichter, wie Herr von Brukner im Stück betont; es sei dann vor allem ein Kopieren und Abschreiben, meistens werde es schlechter als das Original, nämlich „durch das viele Komödienlesen entstehen die zusammen gestoppelten Werke, da nehmen die Herren überall ein Fleckchen heraus; und darum sind auch die itzigen Herren Dichters in einigen Wochen mit ihren schönsten Originalwerken fertig.“¹⁷ Das kann in klassischem Sinne kein Dichter sein, leider gibt es viele solcher anmaßenden Personen, daher wurde die Bezeichnung „Dichterling“ dafür kreiert, meint Herr von Brukner, worauf ihm Doktor Kranz zustimmt und antwortet: „und solche Insekten giebt's die Menge!“¹⁸

Ludwigs Probleme sind daher ähnlich mit jenen, mit denen Eberl im Lauf seines späteren Lebens konfrontiert wurde. Das Wichtigste ist im Lustspiel für Ludwig das Schreiben, auf das er im letzten Auftritt wieder zu sprechen kommt. Solange ihm Papier und Bleistift zur Verfügung steht, ist noch nicht alles verloren. Er könnte sich sogar in ein Dienstverhältnis einfügen, denn um beispielsweise bei einer Wochenschrift zu arbeiten, müsste er sich dem Publikumsgeschmack und der Zeitschriftenlinie unterwerfen. Das Schreiben ist der Zeitepoche angepasst, denn Ludwig sieht sich in einem aufgeklärten und vernunftbetonten Zeitalter im Gegensatz zu früheren Jahrzehnten, in denen die Säkularisierung noch nicht so weit fortgeschritten war. Jedenfalls würde er die Mitarbeit an einer Zeitung einem Kanzleiberuf bevorzugen.

Die Uraufführung von Eberls erstem Theaterstück fand am 30. Juni 1781 statt, es folgten noch weitere fünf Aufführungen im K. u. K. Hof- und Nationaltheater.¹⁹ Der Start in eine Laufbahn als Theaterschriftsteller war also durchaus gelungen, wenn auch mit einigen negativen Untertönen belastet, was für die damalige Zeit aber nicht ungewöhnlich war.

17 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 51.

18 Vgl.: siehe Fußnote 5. S. 59.

19 Vgl.: Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782.. Verlegt bey Joseph Gerald Karl Reichsdorf. Wien. S. 13.

Sein zweites Lustspiel *Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten* wurde gleich zu Beginn von einem Skandal begleitet. Es wurde nur zweimal im Leopoldstädter Theater aufgeführt, da kritisiert wurde, es werde in dem Theaterstück ein Beichtvater bestochen. Der Erzbischof hatte eine Klage eingebracht, in der er sich über die fehlende Sittlichkeit der Schauspieler beschwerte, daraufhin erhielt Theaterdirektor Marinelli eine Strafe von zwölf Dukaten.²⁰ Möglicherweise wurde von einem Schauspieler bei der Aufführung extemporiert; eine Rechtfertigung erschien in *Eberls Abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück*. Darin entkräftet er den an ihn gerichteten Vorwurf, da sich jeder von seinem sittlich einwandfreien Text überzeugen könne. Nachdrücklich erklärt er, „daß meine Stücke alle gedruckt erscheinen – und fordere also jeden auf, mir Unanständigkeiten und Schmutzereien darinnen zu erweisen.“²¹

Das Stück behandelt wie schon das erste Werk die Verwerflichkeit des Menschen, insbesondere fließen die Laster der Bestechlichkeit und des Intrigierens in die Handlung ein. Denn die Bedienstete Nannette beherrscht das Intrigenspiel vorzüglich. Trotz ihres Aufbegehrens gegen die Männer im Allgemeinen entschließt sie sich im letzten Akt zur Heirat, eine weitere Hochzeit wird ebenso geplant, denn Graf von Wallendorf und Fräulein Rosalia werden auch ein Paar. Daher ist eine Doppelhochzeit in Aussicht, dem positiven Ende steht nichts mehr im Wege. Das Finale muss im Kontext dieser Zeit gesehen werden, da ein Schluss mit der Zerstörung des Helden in physischer oder psychischer Hinsicht nicht möglich gewesen wäre.

4 Der erfolgreiche Zeitabschnitt im Leben Ferdinand Eberls

1786 wurde das Singspiel *Betrug durch Aberglauben* im Kärntnertortheater aufgeführt, später auch einige Male im K. u. K. Hof- und Nationaltheater. 23 Aufführungen bezeugen, dass das Stück beim Publikum beliebt war.²² Hier finden nach dem Verdoppelungsprinzip zweimal zwei Liebende zusammen, es gibt daher wieder ein glückliches Ende mit zwei Liebespaaren. An dieser Vereinigung ist auch der Chor beteiligt, der in das Geschehen eingreift und die

20 Vgl.: Mika, Wolfgang, siehe Fußnote 1. S. 461.

21 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Eberls abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück*, Wien, 1789. S. 13.

22 Vgl.: Mika, Wolfgang, siehe Fußnote 1. S. 492.

positive Finalisierung vorantreibt.

Ab 1787 konnte Eberl Erfolge feiern, denn die drei folgenden Jahre zeichneten sich durch schriftstellerische Produktivität als auch durch eine relativ unbeschwerte finanzielle Lage aus. Einige Stücke aus diesem Zeitraum sind bis heute nicht gefunden worden, nur die Aufführungsdaten geben über die Existenz derselben Auskunft. Vorwiegend auf die Bühne des Leopoldstädter Theaters kamen *Das Bürgermädchen oder Kaspar, da setzt's Nasenstüber*, *Die Elektrisiermaschine*, *Kaspar, der König auf der grünen Wiese*, *Der Talisman* und *Das Wettstreiten der Engländer oder Die neueste Frauenzimmerkrankheit*.²³

Der Zeitraum von 1787 bis 1789 kann als der erfolgreichste im Leben Eberls bezeichnet werden.

Gegen Ende des Jahrhunderts hatte ein derzeit verschwundenes Werk im Theater in der Josefstadt seine Uraufführung. Es handelt sich um das beliebte Stück *Der Unglücksvogel*, das später ins Repertoire des Leopoldstädter Theater kam und dort mit 32 Aufführungen das am meisten gespielte Werk aus eigenem Schaffen – also ausgenommen der Opernübersetzungen – war.²⁴ In der Beliebtheitsskala des Publikums lag das Lustspiel *Kasperl der Mandolettikrämer oder Jedes bleib bey seiner Portion* auch weit vorne, vielleicht wegen der satirischen Darstellung einer für die Wiener Bevölkerung damals bekannten Kaufmannsfamilie am Kohlmarkt.

4.1 Kasperl, der Mandolettikrämer oder Jedes bleib bey seiner Portion

Der Einstieg in das Geschehen beginnt mit einer Szene, in der sich der Bedienstete des Baron über das Diktat seines Herrn lustig macht. Immer wieder glaubt der verheiratete Baron, in einer neuen Geliebten endlich die richtige Frau gefunden zu haben, daher will er diesen Umstand in einem Brief zum Ausdruck bringen – sehr zum Gaudium seines Bediensteten. „Aber lieber gnädiger Herr! - wenn werden Sie einmal aufhören, den irrenden Ritter zu spielen“²⁵, fragt er ihn deshalb. Doch der Baron ist in dem Stück nicht der einzige, der seine Frau betrügt. Auch in anderen Ehen gibt es untreue Partner, z.B. sucht Kasperl trotz seiner

23 Vgl.: Mika, Wolfgang, siehe Fußnote 1. S. 499f.

24 Vgl.: Mika, Wolfgang, siehe Fußnote 1. S. 495ff.

25 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Kasperl der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion*. J.B. Wallishauser, Wien, 1789. S. 4.

Ehe mit Evgen gern die Gesellschaft einer Muhme (eine entfernte Verwandte) auf. Nicht nur Männer leben unmoralisch, auch Frau von Katzenbalg sucht ihr Vergnügen bei einem anderen Mann.

Für das Wiener Publikum war dieses Stück besonders sehenswert, denn sein besonderer Reiz lag in der Karikatur einer damals bekannten Familie. „Wer in der Familie Katzenbalg und in Herr und Madame Buchwald abkonterfeit war, das war für die Eingeweihten und damaligen Wiener ziemlich durchsichtig“²⁶, klärt Emil Karl Blümml in seinem Werk über das alte Wien auf. Weiters wird berichtet, dass Eberl versuchte, die Wiener möglichst zahlreich ins Theater zu locken, indem er noch zusätzlich die Stimmung anheizte und das Geheimnis, dass es sich um eine reale Familie im Stück handelte, verbreitete. Doch das regte einige Wiener zum Widerspruch an, es wurde eine Kritik verfasst, die eine Überzeichnung der Charaktere beanstandete. Die Familie wurde in Schutz genommen, das Lustspiel von der Presse abgelehnt. Theaterdirektor Marinelli wurde der Vorwurf gemacht, an der Verspottung Geld zu verdienen.

Zugrunde liegt die Geschichte der Familie Spöttl.²⁷ Maria Anna Spöttl besaß das Delikatessengeschäft „Zum Grünen Faßl“ am Kohlmarkt, das exklusive Spezialitäten, unter anderem Wein, Spirituosen und Kaffee, führte. Sie war unter dem Namen „Sardellenkönigin“ bekannt, der „beweist, daß sie in Schönheit zwischen den Lebensmitteln ihres Geschäftes thronte und daß ihre Anmut und ihre Reize Anklang und Anwert fanden und manche Kavaliere, darunter der alte Graf Metternich, ihr huldigten.“²⁸ Eberls reales Vorbild war die Tochter „des kaiserlichen Büchsenspanners Josef Strassern, der später durch die Übernahme des Silberglückshafens reich wurde und 1787 sich den Adelsstand erwarb“.²⁹ Sie heiratete siebzehnjährig den um zehn Jahre älteren Ignaz Spöttl, ein Handelskaufmann, der in seinem Beruf sehr tüchtig war, allerdings aus bürgerlichem Hause stammte. Die Ehe stand unter keinem guten Stern, denn Frau Spöttl war nicht gewillt, das unterwürfige Leben einer bürgerlichen Ehefrau zu führen, sondern träumte von der mondänen Welt. Als ihr Vater in den Adelsstand erhoben wurde, realisierte sie ihre Träume und versuchte, wie eine Aristokratin zu leben, was auf Heiterkeit seitens der Wiener Bevölkerung stieß, da sie oft unfreiwillig

26 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Von Leuten und Zeiten im alten Wien. Gerlach & Wiedling. Wien, 1922. S. 230.

27 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 228.

28 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 232.

29 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 228.

komisch wirkte.

Madame Buchwald, die in Eberls Stück über ihre Verhältnisse leben will, beklagt daher die Einsparungen, die ihr Herr Buchwald auferlegt hat, mit den Worten: „Ich möchte rasend werden – so herabgewürdigt – so beschimpfet; ich – die ich auf die Hand eines Grafens Ansprüche machen könnte – was bin ich nun? - Ein elendes Kaufmannsweib!“³⁰ Herr Buchwald will „ein braves Weib“³¹ aus seiner Gattin machen, denn er sieht in ihr trotz aller Schwierigkeiten die liebevolle und gute Frau. Doch eine Änderung ihres Lebensstils ist vonnöten, denn „ihr Aufstehen – ihr Schlafengehen, ihren Putz – ihre Sitten“³² muss sich in Zukunft im Sinne eines reibungslosen Zusammenlebens anders gestalten. Herr Buchwald schreckt vor drastischen Maßnahmen nicht zurück, er sperrt seine Ehefrau sogar ein, um endlich einmal, wie es sich in diesem patriarchalisch orientierten Zeitalter gehörte, der Herr im Haus zu sein. Gerade richtig kommt Madame Buchwalds Mutter vorbei, die ihrem Entsetzen über den bürgerlichen Ehemann Ausdruck gibt und sogleich von Rache spricht, denn „das fordert die Etiquette!“³³ Die Rache äußert sich in einem geplanten heimlichen Treffen mit dem Baron Lindenthal, worüber die Mutter zufrieden ist.

Eine große Sorge in dieser Gesellschaftsschicht war natürlich die Meinung und Denkweise der anderen. „Aber bedenk nur, was die Leute sagen werden!“³⁴ Dieser gutgemeinte Spruch ist zwar zeitlos, sei er von besorgten Eltern an ihr Kind oder von einem Ehepartner zum anderen gerichtet. Doch mit zunehmendem Bekanntheitsgrad in der Gesellschaft ist die Bedeutung dieses Satzes immer ernster zu nehmen, da sich ein einmal in Umlauf gesetztes Gerücht, ob wahr oder falsch, schnell verbreitet.

Eberl hatte in der Familie von Strassern ein ideales Vorbild für seine Familie Katzenbalg, die im öffentlichen Auftreten oft unfreiwillig komisch wirkte. Er stellte diese Familie als Teil einer „Emporkömmlingsgesellschaft, die sich auf Schritt und Tritt beobachtete, um ja recht feine und untadelige, adeligen Leuten geziemende Manieren zur Schau zu tragen“³⁵, dar. Sohn Jakob verhält sich trotz der Anstrengungen des Hofmeisters nicht standesgemäß, da er ja ursprünglich mit seiner Familie aus einfachen Verhältnissen stammt. Eberl hob vor allem

30 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 75.

31 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 73.

32 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 70.

33 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 82.

34 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 73.

35 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 87.

den „unbändigen Adelsstolz“³⁶ hervor, den das reale Vorbild, die Familie von Strassern, kennzeichnete.

Die Kaufmannsfamilie Spöttl war nicht nur für Eberl Vorbild für sein Lustspiel, sondern auch für den Dramatiker Joseph Ferdinand Kringsteiner, der insbesondere Maria Anna Spöttl – also Madame Buchwald bei Eberl - als Lene in den *Ehstands-Szenen* karikierte.³⁷ Lenes Ehemann kann durch verschiedene Eigenschaften wie das Bewahren von Traditionen und ein eifersüchtiges Verhalten mit Herrn Buchwald verglichen werden.

Beiden Stücken gemeinsam ist die positive Finalisierung, denn die Ehepaare finden wieder zusammen bzw. sind auf dem besten Weg dazu. Die auf Abwege geratenen Personen sehen ihr Fehlverhalten ein und schwören Besserung.

In diesem Lustspiel Eberls werden die Eheprobleme einer wirtschaftlich aufgestiegenen Gesellschaftsschicht beschrieben. Das reale Vorbild von Herrn von Katzenbalg hatte einen durch Geschäftstüchtigkeit erworbenen Adelstitel bekommen, war also ein Aufsteiger im Sinne des bürgerlichen Leistungsprinzips. Geld spielte daher eine wesentliche Rolle. Da alle Ehepaare im Lustspiel die Blütezeit ihrer Liebe hinter sich haben, tauchen nun Schwierigkeiten auf. Während sich im norddeutschen Raum das Lustspiel von seiner weinerlichen und empfindsamen Seite zeigte, standen in Wien gegenständlichere Probleme zur Debatte. Trotz der Mitte des 18. Jahrhunderts von den Bürgern entdeckten Innerlichkeit wollte das Publikum des süddeutschen Raums keine Gefühlsbetonung in der Komödie. Das Wiener Publikum wollte mit Problemen des Alltags auf der Bühne konfrontiert werden, wie z.B. Meinungsverschiedenheiten beim Ausgeben von Geld. Charakteristisch ist dabei der Vorwurf des Ehemannes an seine Frau, zu viel Geld für Belanglosigkeiten auszugeben.

Beziehungen neben der Ehe sind ein weiteres großes Thema, doch muss vor allem aus Gründen der Zensur das moralische Wertesystem am Ende wiederhergestellt sein. Der Charakter der Figuren ist in der Komödie grundsätzlich gut, sie müssen daher eigentlich nicht gebessert werden, sondern das Gute in ihnen muss wieder zum Vorschein kommen. Sie wurden nur durch äußere Umstände in die Irre geleitet und müssen, oftmals durch die Hilfe anderer, zur Vernunft kommen. Daher können diese Komödien als Bekehrungsstücke bezeichnet werden.³⁸

36 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 89.

37 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 236f.

38 Vgl.: Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Jugend & Volk, Wien, 1973. S. 76.

Das Publikum wird in Eberls Lustspiel teilweise mit eigenen Problemen konfrontiert wie es in der „Wiener Komödie“³⁹ oft üblich war. Auf der Bühne wirken die Schwierigkeiten lächerlicher als sie in der Realität sind, da sie durch Übertreibungen hervorgehoben werden. Gleichzeitig wird der Zuschauer bei der Sicht auf das eigene Leben beruhigt, weil die eigene Situation entschärft wird. Es hat einen tröstlichen Effekt, wenn die vom Schicksal gebeutelten Figuren ihr zwischenmenschliches Chaos zu entwirren versuchen. Das Wiener Publikum und die Wiener Komödie sind eine aufeinander abgestimmte Einheit.⁴⁰ Es unterhält sich, indem es auf der Bühne Streit, Lügen, Verschwendungssucht und Korruption vorgeführt bekommt, die Verpackung ist jedoch in Form der Posse relativ leicht verdaulich.

Theater sollte im Sinne von Joseph von Sonnenfels ein Vorbild für das Handeln der Menschen sein. Wenn die Lebensumstände der Figuren denen der Zuschauer gleichen, ist der Effekt einer Identifizierung seiner Meinung nach am größten.⁴¹ Darum war es ihm ein Anliegen, Szenen, die gegen die guten Sitten verstoßen, zu streichen; ebenso war das Extemporieren nicht erwünscht, da es dabei leicht zu verbalen Entgleisungen kommen könnte. Auch in den zeitgenössischen Theaterzeitschriften war man davon überzeugt, dass das Theater künstlerisch wertvolle Dramen anbieten sollte. Diese Maßnahme ist durchaus sinnvoll, nur divergieren die Meinungen über die Definition von künstlerischem Wert. Eberl wurde zu Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn vorgeworfen, dass seine Arbeit erst reifen müsste, noch zu wenig Anspruch erhebe. Doch das Publikum war anderer Meinung, denn es zog Unterhaltung, vor allem auch mit einer lustigen Figur, einem belehrenden Theaterstück vor.

Sittlichkeit sollte nicht vordergründig stattfinden, schließlich wollten die Zuschauer nicht, wie oft bei Kindern üblich, nur pädagogisch Wertvolles vorgesetzt bekommen. Die Bevölkerung sah sich mit vielen Reglementierungen bis in den privatesten Bereich konfrontiert, auch die Kirche verlangte für den einzelnen Bürger ihre Aufmerksamkeit, der man sich damals nicht entziehen konnte. So sollte als Ausgleich dafür zumindest auf der Bühne ein wenig Chaos und Turbulenz stattfinden.

39 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 9.

40 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 9.

41 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Jugend & Volk, Wien, 1980. S. 61.

4.2 *Das Listige Stubenmädchen oder Der Betrug von hinten*

Eberls zweites Stück, wie schon erwähnt, unter dem Pseudonym Juliana Hayn verfasst, beginnt mit dem eifersüchtigen Doktor Haaß, der sein Mündel Rosalia einsperrt, um sie vor fremden Freiern zu schützen. Nur dann ist er sicher, dass sie kein Liebesabenteuer mit einem anderen Mann eingeht. Doch für Rosalia ist Doktor Haaß nicht der Mann ihrer Träume, diesen hat sie schon in Graf von Wallendorf gefunden. Doktor Haaß wird als unsympathische Figur in das Lustspiel eingeführt. Als alter Mann, der zwar in der gesellschaftlich angesehenen Position eines Arztes steht, möchte er eine Heirat nicht aus Zuneigung, sondern wegen eines lukrativen Testaments, erzwingen. Seine Versuche, mit aggressivem Verhalten an sein Ziel zu kommen, scheitern natürlich. Im Lauf des Stückes beschert ihm sein unvoreilhafter Charakter viele Gegner. Er schreckt auch vor Bestechung nicht zurück, denn in Notarius Golddieb sieht er einen idealen Partner für seine unlauteren Geschäfte. Sein kaltblütiges Wesen zeigt er in einem Gespräch mit dem Notar: „... - ich sag' Ihnen einmal, ich will das Mädchen heurathen – ob sie mich liebt, oder nicht; das gilt mir gleichviel. - Denn, daß ich sie aus Liebe heurathe, solch eine Narrheit werden Sie mir doch nicht zumuthen . - Das Mädchen hat 100 000 Gulden, und die will ich heurathen.“⁴² Notarius Golddieb wird dabei nicht verlegen, sondern kontert mit seinen Forderungen: „Der liebe Herr hat mir schon so manche Gefälligkeit erwiesen – à propos Herr Doktor – Sie werden doch so eine Kleinigkeit bey Handen haben, womit man allenfalls dem Herrn Assessor das unläugbare Recht auf ihre Mündel begreiflich machen könnte? - so etwa eine goldene Tabatiere – mit Dukaten gefüllt! -“⁴³

Während Rosalia die introvertierte Figur im Lustspiel darstellt, ist ihr Stubenmädchen Nannette die extrovertierte Persönlichkeit. Hanns, der Diener des Doktors, kommt bald zur Erkenntnis, dass mit Nannette nicht zu spaßen ist: „ So wahr ich lebe jetzt glaub ich, daß du mit dem lebendigen Teufel Kameradschaft hast – durch verschlossene Thüre gehen! - das übertrifft alle Spitzbübereyen eines Stubenmädels! -“⁴⁴ Nannette beherrscht in einigen Szenen das Geschehen, ist wortgewandt und verändert die Situation durch ihre Handlungen. Sie eignet sich Schriftstücke an, z.B. das Testament, das sie aus der Hand des Notars, der in das Gespräch mit dem Grafen verwickelt ist, entwendet. Durch die Geistesgegenwart Nannettes

42 Vgl.: Verfasser des Dichterlings: *Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten*. Wien, 1784. S. 52.

43 Vgl.: Verfasser des Dichterlings: siehe Fußnote 42. S. 54, 55.

44 Vgl.: Verfasser des Dichterlings: siehe Fußnote 42. S. 12.

münden alle Wirrnisse ins erwartete positive Finale, auch sie selbst ist nicht mehr abgeneigt, Friedrich, den Bediensteten des Grafen, zu heiraten. So kommt es zur Doppelhochzeit: der Graf mit Rosalia und die Bediensteten der beiden.

Doktor Haaß erkennt schließlich, dass er durch die Unterzeichnung des Kontrakts als Verlierer aussteigt. Er sieht in seiner Täuschung eine Warnung an alle: „Ja ja, meine Geschichte soll Jedermann warnen, ja wohl zu sehen, ob das Haus nicht von Hinten einen heimlich Ausgang hat.“⁴⁵ Nannette hatte alle Fluchtwege im Haus erkundet und war die Klügere gewesen. Dieses Finale mit der Überlegenheit des Stubenmädchens gegenüber sozial höher gestellten Personen kann in der Tradition der Commedia dell'arte gesehen werden.

4.2.1 Die Wiener Stubenmädchenliteratur

Ende des 18. Jahrhunderts war das Stubenmädchen ein wichtiger Bestandteil im Wiener Alltagsleben. Nicht nur ihre Arbeit war vonnöten, auch ihre Persönlichkeit fand bei Künstlern Beachtung. Kurze Zeit, vor allem im Jahr 1781, gab es eine Stubenmädchenliteratur, die meistens in Broschüren abgedruckt wurde. Gugitz berichtet, dass der Schriftsteller Johann Rautenstrauch aus Erlangen - allerdings anonym - eine Broschüre mit dem Titel *Über die Wiener Stubenmädchen*⁴⁶ herausgab und damit Widerspruch auslöste. Er bezeichnete diese als sittenwidrig, kokett und stark geschminkt, auch wären ihre Körperformen durch ihre Kleidung zu sehr betont. Insgesamt bemängelte er ihr Aussehen, aber nicht nur dieses, auch ihr Benehmen lasse zu wünschen übrig. Gleichzeitig täuschten sie Bildung vor, da sie im Augarten beim Lesen des Werthers gesehen werden. Erkennbar sind sie an den böhmischen Hauben, die sie als Dienstkleidung tragen müssen. Rautenstrauch stellte für sie Gesetze auf, die bei einigen Zeitgenossen Widerspruch weckten, wodurch viele Gegenschriften erschienen. Sie machten Rautenstrauch zum Vorwurf, seine Meinung sei zu einseitig. So nahm auch Johann Pezzl dazu Stellung, er sei zwar prinzipiell derselben Meinung wie Rautenstrauch, doch hätte dieser zu krasse Formulierungen verwendet. In etwas abgeschwächter Form würde er ihm beipflichten.⁴⁷ Weitere Schriften in Broschürenform verurteilen Rautenstrauch teilweise scharf, es finden sich auch schreibende Stubenmädchen unter seinen Gegnern. Das Niveau der

45 Vgl.: Verfasser des Dichterlings: siehe Fußnote 42. S. 128.

46 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: *Altwienerisches. Bilder und Gestalten. Erster Band.* Verlag Ed. Strache, Wien, 1921. S. 33.

47 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 46. S. 43.

verfassten Schriften sank immer mehr, daher können sie eher als Kuriositäten angesehen werden.

Doch nicht nur Broschüren befassten sich mit den Wiener Stubenmädchen, sondern auch Theaterstücke werden von Gugitz erwähnt, beispielsweise von Kurz-Bernardon zwei Possen und Eberls Lustspiel *Das Listige Stubenmädchen oder der Betrug von Hinten*. Gugitz berichtet hier allerdings von zwei Werken, nämlich eines, welches von der Schauspielerin Juliane Hayn verfasst wurde und ein weiteres von Ferdinand Eberl, bei dem er eine etwas veränderte Version vermutet.⁴⁸

4.3 Die Wirthin mit der schönen Hand

Die Vereinigung der sich liebenden Paare ist wie in den anderen Werken Eberls eine wichtige Zielsetzung für das Theaterstück. In diesem Fall sind es zu Beginn Louise, die Tochter der reichen Kaufmannsfamilie Weller und Karl, der Louise zwar aufrichtig liebt, allerdings standesgemäß vor allem in Madame Wellers Augen keine gute Wahl darstellt, weil er der Sohn eines verarmten Kaufmannes ist. Darüber ist Karl verzweifelt, und er reflektiert deshalb: „An ihre Liebe; an des Mädchens Liebe, der keine Empfindung eigen gehören soll; die jeden Athemzug nach dem Willen ihrer Mutter, jedes Lächeln, nach dem Ton der großen Welt thun muß: - aus der, wenn nicht Ueberredung, Gewalt, morgen des Milords Frau machen wird.“⁴⁹ Aus diesem Grund müssen sich die beiden heimlich treffen, wobei Louise in ihrem Kammermädchen Wilhelmine eine gute Verbündete gefunden hat. Madame Weller liebt die Etikette, denn das Wichtigste in ihrem Leben ist die Einhaltung von Vorschriften und der Umgang mit standesgemäßen bzw. hierarchisch über ihrer Herkunft stehenden Personen: „Das fordert die Etiquette!“⁵⁰ gehört daher zu ihren Standardsätzen. Darum hat sie für ihre Tochter Louise schon einen Ehemann ausgesucht – den von Karl erwähnten Milord Ansen, einen noblen Engländer mit einwandfreien Manieren. Diese Figur stellt tatsächlich eine über allem stehende Persönlichkeit dar, er liebt Louise, doch er zeigt im Verlauf des Stückes auch Verständnis, dass sie seine Liebe nicht erwidert und hilft letztendlich sogar dabei, das

48 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 46. S. 60.

49 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Die Wirthin mit der schönen Hand*. Verlag Joseph Ochs & Comp., Wien, 1803. S. 4.

50 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 49. S. 10.

wirkliche Liebespaar, Louise und Karl, zu verbinden.

Milord Ansen gehört damit zu der Gruppe der Figuren, die sich für die Einhaltung der Werte einsetzt. Ein weiterer Vertreter der Moral und vor allem des Familiensinns ist Herr Weller, der über den Verfall seiner Familie bestürzt ist. Hier steht er in großem Gegensatz zu seiner Frau, die nun Louise durch die arrangierte Ehe ins Unglück stürzen will. Ihre Tochter Sophie ist ein Opfer solch einer geplanten Eheschließung geworden, dementsprechend traurig verläuft ihr Leben.

Herr Weller sieht sich ganz in der Rolle des Familienerhalters, dem vor allem das Glück seiner Kinder wichtig ist. Doch er leidet an früheren Versäumnissen, wo ihm berufliche Erfolge wichtiger waren und fühlt sich wegen des desolaten Familienlebens schuldig. Seine Hoffnung, alles wieder in geregelte Bahnen zu bringen, schwindet; sein verschollener Sohn und die unglückliche Ehe seiner Tochter Sophie lassen ihn verzweifeln. Er ist die gegensätzliche Figur zu seiner Ehefrau, die eine Vorzeigefamilie wünscht, die nach außen hin, also nur für die Gesellschaft, ideal erscheinen soll. Das Innenleben der Familienmitglieder ist ihr egal, die Fassade muss intakt sein und möglichst mit dem Glanz des Adelstitels strahlen. In ihr sieht Herr Weller keine adäquate Partnerin, die seine Sorgen teilt und für ihn Verständnis zeigt. Für ihn ist der Werteverfall ein Phänomen der Zeit; Treue, ein harmonisches Familienleben und Zusammenhalt gegenüber der Außenwelt sind sehr instabil geworden.

Doch gibt es noch die heile Welt, verkörpert durch das Ehepaar Paul und Therese Richter – die Wirtin mit der schönen Hand. Keine bösen Einflüsse von außen, wie bei einer Redoute durch eine Verführung von maskierten Fremden, kann die Eintracht dieser Partnerschaft zerstören. Dieses Paar dient als Vorbild und will auch andere wieder auf den richtigen Weg führen.

Graf Linden erweckt durch seine Untreue gegenüber seiner Frau keine Sympathien, seine Eroberungsversuche sind nicht immer erfolgreich wie das Beispiel einer misslungenen Annäherung bei Therese zeigt. Er gehört zu den Figuren, denen menschliches Einfühlungsvermögen völlig fehlt. Genauso unmoralisch agiert Baron Brand, der für sein ausschweifendes Liebesleben stadtbekannt ist.

Im Finale ist Herr Weller wieder im Besitz seiner ganzen Familie, da sich herausstellt, dass Paul Richter sein Sohn ist. Therese freut sich, endlich ihren Schwiegervater kennenzulernen: „Ich weiß nicht, wach ich, oder träume ich! - So viel Glück in einem Augenblick! Mein Herz ist so zusammengepreßt. O mein Vater! - Denn so darf ich Sie von nun an, wohl nennen?“⁵¹
51 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 49. S. 140.

Herr Weller ist über die Ehefrau seines Sohnes sehr erfreut, sie ist im moralischen Sinn das Gegenteil von seiner Frau. Madame Weller missfällt natürlich sehr, einen Gastwirt als Sohn zu haben, diese Tatsache ist für sie eigentlich unvorstellbar. Ihrer Meinung nach wäre es besser gewesen, er wäre nicht aufgetaucht, da er mit diesem Beruf nicht in ihre Familie passt. Ihr Gatte bezeichnet sie als charakterlos und sieht sie als schlechtes Beispiel für alle anderen. Die nächste glückliche Fügung ist, dass Louise nicht den für sie vorgesehenen Bräutigam Milord Ansen heiraten muss, sondern ihren Karl. Für die Tochter Sophie ist zumindest die Trennung von ihrem untreuen Ehemann in Aussicht, dieser verschwindet endlich, so kann sie in ein neues Leben starten.

Am Ende setzt sich das Gute durch, Menschlichkeit und Toleranz werden von Herrn Weller vorgelebt. Das Schlechte in Form von Untreue, Intrige und Lüge wird besiegt, denn Baron Brand muss ebenso wie Graf Linden das Haus verlassen.

4.3.1 Realer Hintergrund der Darstellung des bürgerlichen Familienlebens im Lustspiel *Die Wirthin mit der schönen Hand*

Familie Weller spiegelt das Leben einer bürgerlichen Familie Ende des 18. Jahrhunderts wider. Der reiche Kaufmann gehört gemeinsam mit anderen beruflichen Aufsteigern wie Bankiers und Unternehmern zu jenem Wirtschaftsbürgertum, das damals entstand. Erwerbstätigkeit fand nun in einem öffentlichen Bereich statt, zu Hause blieb die Ehefrau mit ihren Kindern. Dadurch kam es meistens zu einer Trennung der Ehegatten untertags, am Abend war die Familie zusammen und besprach die Ereignisse des Tages. Dadurch entstand zu Hause die Privatsphäre mit dem Familienleben.⁵²

Diese außer Haus stattfindende Berufstätigkeit des Mannes war für die anderen Familienmitglieder in einem größtenteils unzugänglichen Bereich, wodurch sich eine Tradition manifestierte, welche die Frau als Hausfrau und Mutter vorsah. Der Mann kehrte nach vollbrachter Arbeit in sein gepflegtes Heim zurück, in dem ihn seine Gattin hoffentlich freudig erwartete. Durch diese starke Konzentration auf die Privatheit und Intimität der Familie kam eine Sensibilisierung und Emotionalisierung ins Spiel, die unter Umständen eine Verschlechterung der Beziehung zwischen den Ehepartnern mit sich brachte wie in den Lustspielen Ferdinand Eberls und seiner Zeitgenossen oftmals gezeigt wird.

⁵² Vgl.: Sieder, Reinhard: Sozialgeschichte der Familie. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1987. S. 125.

Die Entdeckung der Gefühle und ihre genaue Betrachtung begann Mitte des 18. Jahrhunderts. Diese Tatsache wirkte sich auf Partnersuche und Ehe aus. Während bis zu diesem Zeitpunkt ökonomische Kriterien für die Partnerwahl ausschlaggebend waren, wandelten sich nun die Beweggründe, eine Ehe einzugehen, und die Menschen begannen, das Individuelle jedes Einzelnen wahrzunehmen. Der Charakter, die persönliche Note und die Ausstrahlung des Individuums wurde erkannt, jedem Menschen seine Einzigartigkeit bescheinigt. Gegenseitige Zuneigung und Liebe wurden nun Voraussetzung für eine Liebesheirat. Der Übergang von der auf Ökonomie basierenden Ehe zu einer Liebesheirat konnte eher als fließend bezeichnet werden, denn die Eltern suchten größtenteils noch immer den in ihren Augen geeigneten Partner für ihre Kinder aus. Diese wehrten sich öfters gegen die ausgesuchte Person, die von den Eltern „nach Kriterien des gesellschaftlichen Aufstiegs oder zumindest der Wahrung des erworbenen wirtschaftlichen und sozialen Standards“⁵³ gewählt wurde.

In diesem zeitlichen Kontext ist die Handlungsweise von Madame Weller zu sehen, die ihre Tochter Sophie mit einem Adligen verheiratet hatte und für Louise auch einen Adligen vorgesehen hatte. Die folgsame Tochter steigt zwar in eine höhere soziale Schicht auf, erfährt aber nicht das Glück einer Liebesheirat. Die wehrhafte Tochter bekommt ihren selbst gewählten Partner für eine Liebesheirat, der hoffentlich eine Liebesheirat folgen wird.

Zur Verteidigung von Graf Linden muss erwähnt werden, dass in der adeligen Gesellschaft „eine hedonistisch-ästhetische Auffassung von Liebe“⁵⁴ durchaus üblich war. Vor allem der Adel im städtischen Bereich pflegte außereheliche Beziehungen, denn die Ehepartner hatten nicht aus gegenseitiger Zuneigung und Liebe geheiratet. Darin vermutete man keine gute Basis für eine dauerhafte Beziehung; die Ehe aus Gründen der Vernunft und der Ökonomie war in allen Schichten vorherrschend. Man vertrat die Meinung, dass Liebe und Ehe nicht vereinbar seien. Der untreue Partner genoss besseres Ansehen, denn ein besonderer Reiz ging von der umworbenen Person aus. Diese Tatsache betraf sowohl Männer als auch Frauen. Der Unterschied zwischen den Geschlechtern betraf nur das Leben vor der Ehe, da die Frau als Jungfrau in die Ehe gehen musste, der Mann aber seine Erfahrungen sammeln durfte.

Das Problem des gräflichen Ehepaars Linden besteht wohl darin, dass Sophie die bürgerlichen Werte der Treue und Liebe in der Ehe in ihrer Herkunftsfamilie erfahren hat, der Graf aber mit einer gewissen adeligen Nonchalance erzogen wurde. Diese unterschiedlichen

53 Vgl.: Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 52. S. 131.

54 Vgl.: Mitterauer, Michael; Sieder, Reinhard: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. 4. Aufl., C.H. Beck, München, 1991. S. 159.

Auffassungen prallen im Ehealltag der beiden ungünstig aufeinander.

Im Bürgertum veränderte sich neben der Liebe der beiden Ehepartner zueinander eine weitere Einstellung: die Erziehung der Kinder wurde überdacht, weil sie nun als eigenständige individuelle Persönlichkeiten gesehen wurden. Während in der vorangegangenen Zeit Kinder vielfach durch Bestrafung und Distanz zu den Eltern erzogen wurden, übertrug das Ehepaar ihre Liebe auf die Kinder. Sie sollten eine größtmögliche Entfaltung ihres Geistes erfahren, wobei die Umsetzung der hohen Ansprüche hinter den Erwartungen zurückblieb. Trotzdem versuchte die bürgerliche Familie, das Resultat ihrer Erziehung, nämlich gebildete und leistungsorientierte erwachsene Menschen den mit „angeborenen Privilegien“⁵⁵ versehenen Adeligen entgegenzusetzen. Nach unten grenzte sich die bürgerliche Familie ab, indem ihre Kinder kaum im öffentlichen Bereich mit anderen spielen durften, wo sich meist Kinder aus hierarchisch unterlegenen Schichten befanden. Für den Unterricht wurden Hauslehrer aufgenommen, sodass keine Notwendigkeit bestand, die Wohnung zu verlassen und in schlechte Gesellschaft zu kommen.⁵⁶

Der Gastwirt Richter in Eberls Lustspiel zeigt, dass er die Erziehung seiner Kinder sehr ernst nimmt. Er betont die Vorteile seiner Einstellung gegenüber jener von angesehenen Bürgern: „Reiche Bürgerskinder schämen sich nicht selten, des Vaters Gewerbe zu treiben; und das sollen die meinigen nicht. - Lernen will ich sie lassen, so viel ich kann; denn ich will aus allen meinen Kräften dazu beytragen, daß Vorurtheil auslöschen zu helfen: daß man bey den rohen Verrichtungen eines Gewerbes, nicht auch ein gesitteter Mann seyn könne.“⁵⁷ Aus diesem Text geht hervor, dass er schon öfters beweisen musste, trotz seines einfachen Berufes Wert auf die Ausbildung seiner Kinder zu legen. Wesentlich sei für ihn vor allem, dass die gewählte Tätigkeit jenseits jedes ständischen Denkens Freude bereite: „Meine Zufriedenheit wird sie lehren, keinen anderen Stand zu wünschen; und das sicherste Mittel wider die adelichen Heyrathsprojekte, die sich junge Bürgermädchen so gerne in Kopf setzen werden die häufigsten unglücklichen Beispiele seyn, auf die ich sie täglich aufmerksam machen werde.“⁵⁸ Der Verband der Familie und Ehe wurde nun zunehmend zu einem Ort der Selbstverwirklichung. Der Vater wollte nicht mehr gehorsame, sondern zufriedene Kinder, er

55 Vgl.: Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 52. S. 136.

56 Vgl.: Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 52. S. 137.

57 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 49. S. 47.

58 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 49. S. 47.

zeigte Interesse für ihre Wünsche und Bedürfnisse.

4.4 Die Limonadehütte

Dieses Lustspiel, im Jahr 1793 erschienen, wird mit dem Thema des massiven Geldproblems eingeleitet. Kaspar ist von der finanziellen Pleite bedroht und will Selbstmord begehen, wobei auch seine Frau Maria dieses fatale Schicksal mit ihm teilen soll. Maria nimmt sein Ansinnen von der heiteren Seite; es folgt ein Streit, ob sich Kaspar selbst oder zuerst seine Frau aufhängen soll, doch dann findet Maria Gefallen an der Idee ihres Mannes, im Prater eine Limonadehütte zu eröffnen. Kaspar hatte versucht, dafür eine Konzession zu bekommen, was misslang; Maria verspricht, sich um diese zu bemühen.

Kaspar ist nicht die einzige Figur im Lustspiel mit Geldnöten. Wegen der spontanen Hochzeit ihrer Tochter Louise ist Frau von Altenbach in Geldknappheit. Louise wurde von Breitknochs Mutter als Braut ausgewählt, besondere Begeisterung für diese Heirat zeigen die Betroffenen nicht, doch Breitknoch beugt sich dem Willen seiner Mutter. Frau von Altenbach hat prinzipiell nichts gegen diese Heirat, obwohl Louise mit ihren vierzehn Jahren noch sehr jung für eine Ehe ist. Für Breitknoch spricht jedenfalls, dass er wohlhabend ist.

Frau von Altenbach ist die unseriöseste Frau in diesem Lustspiel. Sie veranstaltet einen „Zirkel nach so griechischer Sitte“⁵⁹, der regelmäßig mit drei Liebhabern stattfindet. Ihre Zuneigung drückt sie spontan aus, sie lässt einen auf der Straße vorbeigehenden Mann von ihrem Bediensteten zu sich bringen, dem sie ihre Freundschaft anbietet. Frau von Altenbach gesteht ihre Liebe auf den ersten Blick ohne Scham dem Auserwählten: „ohne Sie näher zu kennen, bieth ich Ihnen bei dem ersten Blicke meine Freundschaft, und wenn Sie noch etwas mehr zu vergeben haben, auch meine Liebe dar.“⁶⁰ Für ihr Verhalten hat sie eine Erklärung: ihr Mann ist seit vierzehn Jahren verschollen, aufgrund dieser Tatsache braucht sie ihre Liebesabenteuer. Doch ihren Mann kann sie nicht vergessen, obwohl sie an seinem Fernbleiben nicht unschuldig ist: „es war ein guter, lieber, warmer Mann – seine rauhe Tugend wollte mir nicht gefallen“⁶¹. Aus dieser kurzen Charakterisierung ist zu ersehen, dass bei ihrem Mann ein guter Kern in einer rauen Schale steckte, dieses Missverständnis hatte sich für

59 Vgl.: Eberl, Ferdinand: Die Limonadehütte. Meyer und Patzowsky, Wien, 1793. S. 28.

60 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 32.

61 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 99.

sie erst später aufgedeckt. Jenem Mann von der Straße erzählt sie diesen Grund für ihr trauriges Leben, das nur nach außen unmoralisch und gedankenlos erscheint: „Ein allzuempfindliches Herz ist an einem Wirbel von Leidenschaften Ursache, den die Welt lasterhaft, verabscheuenswerth nennet – aber ich bin es nicht so ganz, ich habe Gefühl, ich habe Hang zur Tugend, aber tausend Umstände haben mich aus ihrem Kreise geworfen – und ich suche daher Beruhigung in den Armen der Liebe.“⁶²

Neidisch ist Frau von Altenbach auf ihre Schwester Sophie, die den gegensätzlichen Charakter darstellt und vom Eheglück begünstigt ist. Diese lebt zufrieden mit ihrem Ehemann Assessor Flor, einem Justizrat, der treu ist und ihr keinerlei Anlass zur Sorge gibt. Frau von Altenbach möchte sich daher bei nächster Gelegenheit an ihrer Schwester rächen, sie verbreitet böswillig das Gerücht, Flor sei ihr untreu. Die Enttäuschung darüber lässt Sophie beinahe unüberlegt einen Fehler begehen, sie will sich vor den Augen ihres Ehemannes in die Arme eines anderen werfen, aber Sir Jones, der Mann von der Straße, der eigentlich eine verkleidete Frau ist, nimmt Sophie vor der Rache der Schwester in Schutz und warnt sie vor unüberlegten Handlungen. Sir Jones ist die geheimnisvolle Figur, die im Finale ihr wahres Geschlecht preisgibt und dem Geschehen positive Impulse gibt. Er bzw. sie sucht ihren Ehemann und arrangiert das glückliche Finale durch ein Treffen aller Beteiligten zum Zwecke der Familienzusammenführung in der neu eröffneten Limonadenhütte.

Der deutsche Major Blumenberg tritt als Mann markiger Sprüche auf, die Wiener sind ihm zu höflich und freundlich: „Diese Stadt wimmelt ja von galanten Leuten, da gibt’s Bücklinge und Complimenten von allen Seiten“⁶³. Lieber mag er „den alten ehrlichen geraden handfesten Deutschen – die so auf du und du – Gut und Blut mitsammen theilten“⁶⁴, doch solche Menschen sucht er hier vergeblich.

Die schmeichelnde Wiener Bevölkerung ist auf beide Geschlechter verteilt. Kaspars Frau Maria möchte mit weiblichen Reizen Assessor Flor beeindrucken, um die Konzession für die Limonadehütte zu bekommen, doch dieser kontert mit Ironie und weist sie ab. Er verabscheut den Einsatz von Koketterie bei Frauen.

Gegensätzliche Charaktere verkörpern Justizrat Flor und Lindheim, einer der drei Liebhaber im griechischen Zirkel der Frau von Altenbach. Lindheim ist der leichtlebige Mann, der über eheliche Liebe nur lachen kann, über Flors Ehefrau Sophie kann es deshalb nur spotten. Karl

62 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 101.

63 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 75.

64 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 75.

Flor beschreibt sich selbst als bieder und korrekten Bürger, wie es seine berufliche Position verlangt. Er liebt seine Frau aus ganzem Herzen, vor allem wegen ihrer Tugendhaftigkeit, denn das Äußere spielt seiner Meinung nach keine vorrangige Rolle. Seine Frau sieht er lieber in natürlicher Schönheit als in ausgefallenen, modischen Kleidern und starker Schminke, denn „nicht diese kindischen Flitterwerke“⁶⁵ waren es, weswegen sie ihn ursprünglich in ihren Bann zog. Das Äußere sieht er als Nebensächlichkeit, das bei wahrer Liebe keine große Bedeutung hat. Aufgrund seiner großen Zuneigung sieht er darüber hinweg, dass sie sich gerne nach der neuesten Mode kleidet.

Im Finale werden die wahren Identitäten der Figuren gelüftet: Frau von Altenbach, eigentlich Emilie von Rosenau, trifft auf ihren Ehemann Major Blumenberg, Sir Jones gibt das wahre Geschlecht preis, sie ist die Tochter des Majors und die Ehefrau Lindheims. Daher sind alle Familien wieder vereint, dafür muss eine ungewollte Ehe nicht eingegangen werden, denn Louise darf sich vom ungeliebten Breitknoch trennen. Für Kaspar und Maria ist die Feier in ihrer Limonadehütte ein guter Beginn in ihrer neuen Tätigkeit als Gastwirte.

4.5 Außereheliche Beziehungen im Lustspiel

Im Theater tragen außereheliche Beziehungen zur Spannung und zur Belustigung bei, es ist ein Vorteil, wenn „Ehe und Liebe einander gegenseitig ausschließen und die radikale Liebe sich militant und reißend gegen die Ehe vollzieht“⁶⁶ Auf der Bühne findet meistens eine Übertreibung der Wirklichkeit statt, dadurch werden die Gefühle des Publikums stärker angesprochen.

In den Theaterstücken Eberls spiegelt sich das Leben in einer Ehe des ausgehenden 18. Jahrhunderts in verschiedenen sozialen Schichten wider. Es wird deutlich, dass das Eingehen einer Ehe oftmals fremdbestimmt war. Die Eltern wählten den ihrer Meinung nach geeigneten Partner, wie heute in anderen Kulturkreisen noch üblich, aus. Diese Suche mit der darauffolgenden Heirat geschah in sehr jungen Jahren, so war der Bräutigam mit möglichst gediegenem finanziellem Hintergrund vor anderen Mitbewerberinnen gesichert. Das junge Mädchen schlitterte von der Abhängigkeit der Eltern in die nächste, also in die des Ehemannes, wodurch die Unselbständigkeit gefördert wurde. Ein Verhaltensmuster, das von

65 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 19.

66 Vgl.: von Matt, Peter: Liebesverrat. Carl Hanser Verlag, München, 1989. S. 72.

Kindheit an erlernt wird, ist kaum oder schwer veränderbar. Geprägt durch mangelndes Selbstbewusstsein gingen viele Mädchen eine Ehe, oft auch mit einem wesentlich älteren Partner ein, wodurch die Macht des Mannes zusätzlich aufgrund seiner größeren Erfahrung untermauert wurde. „Die Struktur der Ehe ist immer eine Miniaturgestalt des gesamtgesellschaftlichen Machtgefüges“⁶⁷, beschreibt Peter von Matt, im Fall des 18. Jahrhunderts bedeutet dies, dass die Interessen des Mannes in einer ehelichen Verbindung Vorrang haben. Das Gefühl der Liebe lässt sich äußerst schwer „mit einer festen, vorgegebenen Einrichtung der Verfügungskompetenzen“⁶⁸, wie es die Ehe ist, verbinden. Betrogene werden in der Literatur lächerlich dargestellt, selbst dann, wenn es sich um kein Lustspiel handelt. Meistens erscheint der betrogene Mann als komische Figur, eine Frau kann auch das Opfer eines Ehebruchs sein, sie wird jedoch ernst und melancholisch dargestellt.⁶⁹

Bei Eberls Theaterstücken stimmt diese Feststellung Peter von Matts bei mehreren Figuren überein. Frau von Altenbach betrügt im Lustspiel *Die Limonadehütte* ihren verschwundenen Major mit mehreren Liebhabern. Es ist aber nicht wegen Vergnügungs- oder Geltungssucht, sondern wie im Finale des Stücks erklärt wird, aus Trauer um ihren verschwundenen Ehemann. So bekommt ihr Verhalten den Anstrich des Seriösen. Diese Rechtfertigung, welche die Figur aus einem anderen Blickwinkel zeigt, kann als Achtung und Respekt vor der Frau verstanden werden. Frauen wurde große Höflichkeit entgegengebracht, besonders der Wiener, wie schon von Major Blumenberg im Stück beanstandet, neigt zu übertriebener Galanterie.

Lindheim hat den Ruf des Verführers vieler Frauen, seine Ehefrau, Sir Jones in Verkleidung, ist die Tochter des Majors. Er ist eine unsympathische Erscheinung, mit den zwei weiteren Liebhabern der Frau von Altenbach wird er äußerst erniedrigend behandelt. Durch ihre eigene Schuld tappen diese drei Ehebrecher in groteske Situationen. In einer Szene tragen sie Kleidung, die sie noch nicht bezahlt haben, daher müssen sie diese unter dem Gelächter der Zusehenden wieder ausziehen. In diesem jämmerlichen Zustand sind sie gezwungen, auf neue Kleidung zu warten. Solch demütigende Szenen werden im Lustspiel keiner Frau zugemutet.

Das sittenwidrig lebende Ehepaar in dem Stück *Die Wirthin mit der schönen Hand* ist das

67 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 73.

68 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 73.

69 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 74.

adelige Paar Linden. Gräfin Sophie wurde erst durch ihre Heirat mit Graf Linden eine Adelige und führt ein ausschweifendes Leben. Obwohl sie ursprünglich mit moralischen Werten in die Ehe gegangen ist, wurde sie durch die adelige Gesellschaft verbildet und rächt sich nun an ihrem Mann durch außereheliche Beziehungen. Sie ist als tragische Figur einzustufen, doch bei einzelnen Szenen wirkt sie lächerlich. Während sie beispielsweise mit ihrem Liebhaber beschäftigt ist, täuscht sie für andere eine Krankheit vor, um nicht gestört zu werden.

Das Ehepaar scheint in einem Wettkampf um das Erreichen möglichst vieler außerehelicher Beziehungen zu stehen. Graf Linden hat trotz oder wahrscheinlich aufgrund seines fortgeschrittenen Alters eine Schwäche für junge Frauen, immerhin dürfte es sich bei seiner Ehefrau und ihm um einen Altersunterschied von zwei bis drei Jahrzehnten handeln.

Weder Linden, noch Lindheim, sondern Baron Lindenthal ist es diesmal, der in dem Stück *Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion* seine Ehefrau verlassen hat und durch seine Eskapaden den Ehebruch zum Lachen erscheinen lässt. Der Einstieg in die Handlung beginnt mit einer ironischen Bemerkung des Bediensteten über das intensive Liebesleben seines Herrn. Es ist ein absurder Gedanke des Baron, in jeder Frau, die er auf Anhieb sympathisch findet, die große Liebe zu sehen. Baron Lindenthal weist in seiner andauernd auf wechselnde Frauen bezogenen Verliebtheit zwanghafte Züge auf. Er hatte seine Ehefrau in der Hochzeitsnacht panikartig wegen eines Stubenmädchens verlassen, die frisch vermählte Frau konnte die Trennung nicht überwinden und blieb ihrem Ehemann trotzdem treu. Lindenthals Suche nach der idealen Frau enden schließlich damit, dass er sich in seine Ehefrau wieder verliebt. Es entsteht der Eindruck, der Baron liebt vor allem die Verliebtheit, nicht die individuelle Frau.

In den Ehen, die Eberl in seinen Stücken beschreibt, fällt auf, dass bei jenen, die sich in desolatem Zustand befinden, die bürgerliche Welt auf die des Adels trifft. Im Adel gab es keine finanzielle Not, dadurch konnten außereheliche Beziehungen leichter gepflegt werden.⁷⁰ Der bürgerliche Wert der Treue kollidierte mit dieser Auffassung, wobei hier Unterschiede zwischen dem Wirtschaftsbürgertum und dem mittleren Bürgertum entstanden. Das Wirtschaftsbürgertum hatte durch Geschäftstüchtigkeit und Leistung schnellen Reichtum

70 Vgl.: Mitterauer, Michael; Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 54. S. 159.

erworben und passte sich der Lebensführung des Adels an.⁷¹ Als gutes Beispiel sind hier die Familien Katzbalg und Buchwald aus Eberls *Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion* zu nennen, die durch ihre Versuche, in der feinen Gesellschaft zu bestehen, unfreiwillig komisch wirken. Das mittlere Bürgertum pflegte sein Familienleben fernab der öffentlichen Sphäre, zu den wichtigsten Werten gehörten Sparsamkeit, Sicherheit, die Förderung der individuellen Persönlichkeit des einzelnen und Treue. Die Abgrenzung erfolgte sowohl hinsichtlich der unteren Schichten, aber auch der oberen Schichten, dem Adel, da dessen Lebensweise zu ausschweifend und sittenlos erschien. Beispiele solcher Ehen und Familien sind in Eberls Werk genügend zu finden. Da ist z.B. das Vorzeigeehepaar Paul und Therese Richter; die Ehefrau ist die Wirtin mit der schönen Hand, die alle unseriösen Anträge abwimmelt, ihr Mann verhilft den moralisch Abtrünnigen wieder auf den rechten Weg. Eine ähnliche Ehe führen Assessor Flor und seine Frau Sophie im Stück *Die Limonadehütte*, ein Unterschied besteht hier nur im Aspekt der mitmenschlichen Hilfe, der bei diesem Paar nicht so stark wie bei den Wirtsleuten Richter ausgeprägt ist.

Die Personen, die durch ihren Beruf mit dem Adel in Verbindung waren, übernahmen deren moralische Gepflogenheiten, allerdings waren dabei Schwierigkeiten in Bezug auf den Umgang mit Geld nicht auszuschließen, da dieses nicht in großem Ausmaß zur Verfügung stand.⁷² Falls es zu einer Beziehung zwischen Adeligem und Dienstmädchen kam und daraus eine Schwangerschaft entstand, brauchten Mutter und Kind keine gesellschaftliche Ächtung befürchten, da man glaubte, dass sich die positiven Eigenschaften des Vaters aus der Oberschicht vererben würden.

Auf Eberls Stücke bezogen lässt sich erkennen, dass eine Heirat sowohl „ein ökonomisches Ereignis, dessen Erfolg und Effizienz von der Liebe bedroht wird“⁷³, ist, als auch ein von der Liebe dominiertes Ereignis darstellen kann. Während sich die Verheirateten dem Willen der Eltern und bzw. oder der Vernunft gebeugt haben, versuchen junge Verliebte aus diesem Schema auszubrechen, da sie die nur zum Schein aufrechten Ehen der Eltern nicht wiederholen möchten.

In der Literatur ist die Abfolge einer mit wechselndem Liebesglück behafteten Beziehung zwischen zwei Menschen meistens ähnlich aufgebaut: Auf den Liebesvertrag, der das Schwören auf immerwährende Liebe beinhaltet, folgt der Bruch, an diesen schließt die Strafe

71 Vgl.: Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 52. S. 128, 129.

72 Vgl.: Mitterauer, Michael; Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 54. S. 160.

73 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 67.

an.⁷⁴ Die europäische Dichtung geht von einer untrennbar verbundenen „Liebe als Leidenschaft“⁷⁵ aus. Dieser Liebesbegriff ist für die außereheliche Beziehung sehr zutreffend, denn eine Affäre wird durch das Verbot erst leidenschaftlich, Verbotenes ist eben interessanter als Erlaubtes.

Durch einen größeren Altersunterschied konnte der Mann einer Frau überlegen sein und sie leichter verführen.⁷⁶ Der sechzigjährige Graf Linden macht sich in dem Stück *Die Wirthin mit der schönen Hand* an die junge Therese mit einer Maske vor dem Gesicht heran. So kann sie die Person dahinter nicht erkennen, und das Alter bleibt geheim, verführt soll sie nur durch die einschmeichelnden Worte des geheimnisvollen Mannes werden.

Es gab natürlich auch den umgekehrten Fall der älteren Frau, die einen jungen Mann verführte. Auf jeden Fall musste diese verheiratet sein, da es nur Männern gestattet war, vor der Ehe Erfahrungen zu sammeln.

Der Ehebruch mündet in Eberls Werk in das Schwören auf Besserung und die Herstellung der Ordnung vor dem Ereignis im Sinn der bürgerlichen Moral, Keine Visionen einer neuen Gesellschaftsform wie bei Boccaccios Decamerone oder bei Goethes Wahlverwandtschaften tauchen auf,⁷⁷ sondern ein Siegeszug der Vernunft und eine moralische Lehre mit eingeschlossen beenden das Geschehen.

5 Das Lebensgefühl im ausgehenden 18. Jahrhundert in Wien

5.1 Sozialgeschichtlicher Hintergrund

Ferdinand Eberl lebte in einer Zeit des großen politischen und sozialen Umbruchs. Nach dem Tod von Karl VI. im Jahre 1740 war Maria Theresia in der Habsburgermonarchie an der Macht. Sie reformierte den Staat in vielerlei Hinsicht, ab 1749 wurden ihre Neuerungen umgesetzt.⁷⁸ Es kam zu einem Zuwachs an Bürokratie, da die Organisation der Hofämter und

74 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 161.

75 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 71.

76 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 324.

77 Vgl.: von Matt, Peter: siehe Fußnote 66. S. 51.

78 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2001. S. 196f.

Hofkanzleien verändert wurde. Durch diese neue Situation musste der Analphabetismus in der Bevölkerung dringend beseitigt werden. Besonders zwischen 1780 und 1790 wuchs die Industrialisierung stark an, viele Fabriken und Gewerbebetriebe entstanden, wodurch wiederum die Zahl der Beschäftigten anstieg.

Die bürgerliche Gesellschaft entwickelte sich schließlich einerseits durch eine Verdrängung des Adels und der Kirche, denn anstatt des josephinischen Strafgesetzbuches trat nun das *Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch* in kraft, das den Staatsbürger entstehen ließ. Andererseits wurde vom der Entstehung des Besitz- und Bildungsbürgertums⁷⁹ gesprochen, welche die großen Berufsgruppen von Beamten, Professoren, Lehrern, Bankiers und Unternehmern umfasste. Durch die Bildungsbürger erlebten Bücher sowie die damals in großer Zahl vertriebenen Broschüren einen enormen Aufschwung.

In den Städten konnte ein deutliches Wachstum der Bevölkerung verzeichnet werden. Wien war davon besonders betroffen, so gab es um 1800 bereits 232.000 Einwohner.⁸⁰ Wien war die größte Stadt Mitteleuropas und zog Händler, Bankiers, Buchdrucker und Verleger an. Schon damals gab es regen Verkehr mittels Kutschen zwischen den Vorstädten und der Innenstadt, welche die Bevölkerung gerne zum Einkauf und zum Flanieren nutzte. Im Zentrum Wiens wurden exklusive Waren angeboten, wie Schmuck, edle Bekleidung und fein gearbeitete Möbelstücke, aber auch für die weniger begüterten Gesellschaftsschichten gab es Lebensmittelhändler für Backwaren, Fleisch und weitere Nahrungsmittel, außerdem waren Schneider und Schuster angesiedelt. Andere Handwerksbetriebe befanden sich in den Vorstädten.

In der Inneren Stadt befanden sich der Hof, Hochadel, Magistrat, Finanzbehörde und Großhandel, in den Vorstädten wurde Landwirtschaft betrieben. Bauer Lorenz in den Eipeldauer-Stücken von Eberl ist in Eipeldau, das in einem Teil des heutigen Kagran liegt, in dem es noch heute die Eipeldauer Straße gibt, beheimatet. Die überwiegende Bevölkerungsgruppe gehörte einer unteren sozialen Schicht an, die durch die Zunahme der Fabriken immer größer wurde. Ab 1790 wurde eine gesellschaftliche Schicht als Mittelschicht definiert, zu der unter anderem Wissenschaftler, Künstler, Beamte, Bankiers, Unternehmer und Handelsangestellte gehörten.⁸¹

79 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 198.

80 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 216.

81 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 233.

Die Figuren in Eberls Theaterstücken können zur Gruppe des Mittelstandes dazugezählt werden. Die Ehepaare in *Kasperl, der Mandolettkrämer* agieren dem Milieu des wirtschaftlichen Aufsteigers entsprechend, in das sich teilweise der niedere Adel, verkörpert durch den Baron und seine Frau, mischt.

Zum Stand der reichen Kaufleute gehört ebenso die Familie Weller im Stück *Die Wirthin mit der schönen Hand*, abgrenzen will sich Madame Weller eindeutig von Gastwirten oder Angestellten in niederer Position, die von ihrem Sohn und dem zukünftigen Schwiegersohn verkörpert werden. Die Oberschicht wird durch den niederen Adel wie Baron Brand und Milord Ansen vertreten.

Der mittlere Stand und der niedere Adel beherrschen *Die Limonadehütte* und *Das listige Stubenmädchen*, Kasperl und seine Frau gehören dagegen einer unteren Schicht an.

Den Adeligen und der Mittelschicht war gemeinsam, dass sie im Gegensatz zur Unterschicht um keine Heiraterlaubnis bei einem Wiener Magistrat ansuchen musste.⁸² Zur Unterschicht gehörten die Arbeiter, auch jene, die zu Hause ihrer Tätigkeit nachgingen wie z.B. Erwerbstätige in der Seidenindustrie. Ein höheres Ansehen genossen Dienstboten, die sich durch ihr Arbeitsverhältnis mit Adeligen und Angehörigen des Großbürgertums von den Arbeitern abgrenzten. Sie waren in die Familien integriert, da sie auch in der Kindererziehung mitwirkten; das tägliche Leben war ohne sie nicht vorstellbar.

5.2 Freizeitgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Zu der nun außer Haus durchgeführten Berufstätigkeit bildete sich ab ungefähr 1780 eine „gehobene bürgerliche Häuslichkeit“⁸³ als Gegenpol aus. Die Familie blieb hier jedoch nicht immer unter sich, es wurden gern Gäste eingeladen und ein gemeinsames Abendessen zelebriert. Hausmusik war sehr beliebt, ein Klavier befand sich in vielen Haushalten. Es gehörte zur Ausbildung einer Tochter, Klavier zu lernen. Madame Wellers Tochter Louise in dem Stück *Die Wirthin mit der schönen Hand* beherrschte dieses Instrument. Um nicht mit ihrem von der Mutter verordneten Bräutigam kommunizieren zu müssen, widmet sie sich

82 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 218.

83 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 253.

lieber dem Klavierspiel.

Wien war zu diesem Zeitpunkt ein europäisches Zentrum für Musik; Mozart, Beethoven und Haydn lebten vorwiegend hier und unterhielten mit ihren Kompositionen ein interessiertes, immer größer werdendes Publikum. Im „großbürgerlich-bürokratischen Bereich“⁸⁴ begann die Salonkultur, bei diesen Zusammenkünften wurden Diskussionen über aktuelle, auch politische Themen geführt. Hausmusik und Haustheater wurden zu wichtigen Komponenten des Salons. Künstlerische Tätigkeiten wurden von Eltern und Kindern ausgeübt, die gemeinsam sangen, musizierten oder malten.⁸⁵ Die Salons erfüllten eine soziale Funktion, denn es wurden zukünftige Ehen angebahnt und in beruflicher Hinsicht Beziehungen zu neuen Geschäftspartnern aufgebaut. Berühmt waren die Einladungen der Schriftstellerin Caroline Pichler, sie beschreibt in ihrem autobiographischen Werk ein gemütliches und gleichzeitig anregendes Szenarium: „An anderen stillen Abenden, wenn nur ein kleiner Kreis sich versammelte, wurde entweder Musik gemacht oder vorgelesen oder auch bloß geplaudert, indem wir Frauen mit unsern Handarbeiten um den runden Tisch herum saßen, die Herren zwischen oder hinter uns Platz fanden, und die Gesellschaft ein Ganzes ausmachte, dessen Seele die Frau vom Hause vorstellte, und jeder, so gut er es vermochte, zu der allgemeinen Unterhaltung beitrug.“⁸⁶

Ein Ort der Vergnügung und Geselligkeit für die mittlere Schicht war das Casino. Im Sommer 1784 wurde in Wien im Trattnerhof das erste Casino eröffnet. Hier konnte musiziert werden, es gab einen Leseraum oder man spielte Billard. Liebhaber von Brett- und Kartenspielen fanden einen Partner, um ihr Hobby auszuüben.⁸⁷ Ungefähr einmal im Monat wurde ein Ball veranstaltet, auch für Konzerte war es ein beliebter Veranstaltungsort. Es stand daher in einem großen Gegensatz zu unserem heutigen Verständnis vom Casino als ausschließlichen Ort des Glücksspiels.

Um zu vermeiden, dass unerwünschte Personen Zutritt verlangten, hob man einen Mitgliedsbeitrag pro Jahr ein, der sich auf sechs Dukaten pro Person belief. Die Öffnungszeiten waren großzügig, denn man fand von acht Uhr früh beginnend bis spät in die

84 Vgl.: Bruckmüller, Ernst: siehe Fußnote 78. S. 253.

85 Vgl.: Tanzer, Gerhard: „In Wienn zu seyn ist schon unterhaltung genug!“ Zum Wandel der Freizeit im 18. Jahrhundert. Dissertation, Universität Wien, 1988. S. 380.

86 Vgl.: Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769-1843, 2. Band, Georg Müller, München. 2. Auflage, 1914. S. 127.

87 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 388.

Nacht hinein Einlass, wobei auch Mittagessen und Getränke wie Kaffee, Schokolade und Punsch angeboten wurden. Diese Form der Unterhaltung stammt aus dem italienischen Raum; in Venedig vergnügte man sich in Adelskreisen im Casino.

In den Lustspielen Eberls werden Feste in zweierlei Hinsicht eingesetzt: einerseits zur Verwirrung der Situation bzw. zum Aufbau einer emotionalen Spannung zwischen den Figuren, andererseits zur Auflösung aller Probleme und der Hinführung zum glücklichen Ende. Gefeierte wird im Stück *Die Limonadehütte* vorerst auf Kredit, denn Frau von Altenbach hat das Geld für die Feier anlässlich der Verlobung ihrer Tochter nicht in bar. Eine weitere große Feier, das festliche Finale, vereint alle Beteiligten; gleichzeitig ist es die Eröffnungsfeier des Lokals. Dabei versiegen alle Probleme „in einer guten Bouteille Sechsendvierziger“⁸⁸, ohne alkoholische Getränke ist eine Feier in Wien nicht vorstellbar.

Kasperl, der Mandolettikrämer betreibt neben seiner Tätigkeit als Bäcker feiner Buchteln und Mandelgebäck ein Casino, in dem er Feste, Bälle und große Einladungen veranstaltet. Bälle finden in Form von Maskenbällen statt, dabei zeigt sich nicht nur die Lust am Verkleiden und das Schlüpfen in eine andere Person, im Vordergrund steht in den Lustspielen das Nichterkennen einer Person. Durch die Maske kann es zu erstaunlichen Verwechslungen kommen, so erkennt Kasperl seine eigene Frau nicht und hätte sie beinahe in die Arme eines anderen Mannes getrieben.

5.3 Beziehung zwischen Frau und Mann

Im 18. Jahrhundert wurde in frühester Kindheit die Rollenverteilung der Geschlechter festgelegt, wobei der wesentlichste Unterschied in der Erziehung des Mädchens zur sich einfügenden, in weiterer Folge dienenden Rolle besteht. Im Zuge der Trennung von Arbeitsstätte und Wohnbereich wurde die Frau aufgrund ihrer Möglichkeit zur Mutterschaft in den häuslichen Bereich gedrängt, der Mann ging einer beruflichen Tätigkeit fernab dieser privaten Sphäre nach. Die Frau war ausschließlich für die Erziehung der Kinder und das Funktionieren des Haushalts zuständig. Da in diesem Fall nur für diese Gemeinschaft Werte produziert werden, „die kapitalistische Gesellschaft in ihrem Wertsystem aber

⁸⁸ Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 112.

tauschwertorientiert ist, resultiert daraus bis heute die Geringschätzung dieser Arbeit; und darin wieder liegt eine der Hauptwurzeln für die Unterdrückung der Frau.“⁸⁹ Der Mann identifizierte sich mit seiner Funktion als Familienerhalter, daher funktionierte dieses Ehe- und Familienmodell vor allem dann gut, wenn genug Geld vorhanden war bzw. vom Ehemann verdient wurde. Die Frau musste ihn unterstützen und hatte den Erfolg ihres Ehemannes durch ihre schöne und elegante Erscheinung zu repräsentieren.

Die Mode unterschied sich in vielerlei Hinsicht von der derzeitigen, so gab es beispielsweise den Reifrock. Dieses aus heutiger Sicht einengende und unpraktische Kleidungsstück wurde von allen Frauen, egal welchem Stand sie angehörten, getragen.⁹⁰ Emil Karl Blümml gibt eine genaue Beschreibung der Rockmode in ihrer Erscheinungsform im damaligen Wien. Mithilfe von Drähten wurde die weibliche Figur ab der Körpermitte abwärts an den Seiten verbreitert. Eine Änderung in optischer Hinsicht trat durch die Bouffante ein, bei diesem umfangreichen, bodenlangen Rock wurde vorne und hinten mehr Fülle vorgetäuscht.

Die Silhouette kann folgendermaßen skizziert werden: Der Körperteil mit dem geringsten Ausmaß war die Taille, die fest zusammengeschnürt war. Um den Eindruck der Schlankheit an dieser Stelle zu verstärken, wurde die Brust ausgepolstert und die Figur von der Taille abwärts mit dem Reifrock oder eben ab ungefähr 1780 mit der Bouffante betont. Die Figur ähnelte daher einer Sanduhr. Dazu wurde im idealen Fall eine üppige Lockenfrisur getragen, deren Volumen vor allem am Hinterkopf platziert war.

Die meisten Männer sahen diese Mode als entstellend an, sie wollten eine natürliche Betonung der weiblichen Figur. Daher nahmen zahlreiche Wiener Schriftsteller diese Frauenkleidung zum Anlass, spöttische Bemerkungen darüber zu verfassen. Der schon von der Stubenmädchenliteratur bekannte Johann Rautenstrauch schrieb unter dem Pseudonym Arnold über diesen Auswuchs der Mode, Johann Pezzl und Josef Richter polemisierten darüber; sogar Ärzte befanden den Ursprung von Krankheiten oder Fehlgeburten in dieser Modetorheit.⁹¹ Trotz der Ablehnung seitens der männlichen Wiener Bevölkerung wurde diese Rockform Ende des 18. Jahrhunderts von allen Frauen bevorzugt, bis sie ungefähr zur Jahrhundertwende für immer verschwand.

Das Interesse für Mode zeichnete die Wienerinnen aus, daher wurde auch das Gesicht durch

89 Vgl.: Mitterauer, Michael; Sieder, Reinhard: siehe Fußnote 54. S. 162.

90 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 106.

91 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 26. S. 108ff.

die Verwendung von Schminke in die modische Gestaltung miteinbezogen. Als Vorbild fungierte schon damals die Pariser Modewelt mit ihren Ideen. Daher wurde von den Wiener Frauen mit großem Eifer rote und weiße Schminke auf das Gesicht aufgetragen. Diese Gesichtsbehandlung regte den Widerspruch von Schriftstellern und anderen Zeitgenossen an.⁹² Sie machten sich Sorgen um die Gesundheit der Haut, ganz abgesehen davon, dass die unnatürliche Maskerade für viele hässlich erschien. Zu Verfechtern der natürlichen Frauenschönheit gehörte der Reiseschriftsteller Nicolai, der im blassen Teint der Wienerinnen ihre Schminksucht begründet sah. Der Schriftsteller Joachim Perinet gab seinem Unmut über geschminkte Gesichter ebenfalls Ausdruck, wobei er bei Frauen toleranter als bei Männern war.⁹³ Denn einige von ihnen ließen sich von den Frauen anstecken und begannen mit diesem eitlen Verhalten. Rautenstrauch war natürlich wieder unter den Kritikern zu finden, doch der Höhepunkt der Debatte war wohl das Schminkverbot, das Joseph II. über die Wienerinnen verhängte. Dieses Verbot betraf vor allem das mittlere Bürgertum, das aus Gesundheitsgründen keine weiße Schminke verwenden sollte.⁹⁴ Rote Schminke war erlaubt, jedoch wurde der Preis dafür stark angehoben, wodurch der Beliebtheitsgrad des Kaisers sank. Doch weder Verbot noch Verteuerung waren zielführend, die Wienerinnen verwendeten ihre Schönheitsutensilien weiter.

In den Werken Eberls spiegelt sich diese Abneigung der Männer gegen übertriebenes weibliches Modebewusstsein wider. Die Figur des Justizrates Flor in dem Stück *Die Limonadehütte* verkörpert einen toleranten Vertreter des Bürgerstandes, dem ein modisches Äußeres zwar nicht gefällt, der aber aufgrund der inneren Vorzüge seiner Ehefrau darüber hinwegsieht. Über den modischen „Anzug“ von Sophie meint Flor: „er ist noch weit entfernt von jener grotesken Karikatur, womit die Mode den guten Geschmack tyranisirt, und die Buhlerey sich zu Markte biethet. --- Die Hüfte sind breit, daß Sie dem fächernden Liebhaber zur Ruhestätte für seine Ermüdung dienen könnte...“⁹⁵. Flor ist sehr feinführend, er sieht nicht in seiner Frau den Hang zum schlechten Geschmack, sondern in der Mode den Trend zum Unkleidsamen. Sophie würde ihm zuliebe sogleich auf modische Kleidung verzichten, bis zu diesem Zeitpunkt war sie der Meinung, sie gefalle ihm. Es handelte sich also um ein

92 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: *Altwienerisches. Bilder und Gestalten. Zweiter Band.* Verlag Ed. Strache, Wien, 1921. S. 267f.

93 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 92. S. 270.

94 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 92. S. 272.

95 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 17, 18.

Missverständnis zwischen den beiden, bei dem die Männer nicht ganz unschuldig seien, wie Flor im darauffolgenden Monolog reflektiert. Dabei macht er deutlich, dass eine Frau ohne „Eifersucht und Tyranny“⁹⁶ einer Führung bedarf.

Andererseits verlangt die Gesellschaft ein gewisses Ausmaß von Anpasstheit in Kleidungsfragen. Bei dem Besuch eines Festes wie in diesem Fall sollte die Kleidung mit der Erwartungshaltung der Anwesenden übereinstimmen, sonst könnten später Gerüchte in Umlauf geraten, die sich unvorteilhaft auswirken. Schließlich will jeder im positiven Sinn auffallen, niemand will Spekulationen über Geldmangel oder altmodischen Geschmack ausgesetzt sein.

Frauenfiguren haben in diesem Lustspiel keine Probleme, durch zu viel Modebewusstsein aufzufallen. Frau von Altenbach ist die Figur der feinen Dame, die mit Freuden ein Fest plant: „Morgen ist Soupé, Diné, Ball; Gallkleider müssen ausgelöset, Schmuck ausgelöset, Equipage ausgelöset werden...“⁹⁷

5.4 Darstellung der Frauenpersönlichkeit

Die Frau erscheint in den Stücken Eberls als selbstbewusste Persönlichkeit. Ist sie verheiratet, dann sieht sie in ihrem Ehemann den Haushaltsvorstand, doch hat sie ihren eigenen Willen, den sie hartnäckig, aber mit Charme, verfolgt. Intakte Ehen funktionieren durch die Toleranz des Ehemannes, wie das Beispiel des Justizrats Flor zeigt, wenn er behauptet: „...in meinem Hause herrscht Freiheit ohne Zügellosigkeit, ich bin meines Weibes Gatte, aber nicht ihr Tyrann; ich bin strenge, aber nicht eifersüchtig, gut, aber nicht leichtgläubig – ich erfülle jeden leisen Wunsch meiner Gemahlinn, aber, ich bin karg für jede Galanterie...“⁹⁸ Unverheiratete Frauen setzen sich bei der Partnerwahl durch, sie entscheiden kompromisslos und ohne Standesbewusstsein. Die zum Bürgertum gehörenden Frauen sind, wie für die Zeit typisch, nicht berufstätig. Junge Mädchen bekamen eine gute Ausbildung, denn die gebildete Frau war als zukünftige Ehefrau begehrt, vor allem deshalb, weil sie ihre Mutterrolle besser erfüllen konnte und ihren Kindern eine bessere Erziehung gewährleistete. Die gelehrte Frau hingegen hatte sich nicht durchgesetzt, sie fehlt daher in Eberls Stücken.

96 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 21.

97 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 57.

98 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 59. S. 52.

Frauen, die zur Unterschicht oder in der unteren Skala des Bürgertums angesiedelt sind, unterstützen ihrem Mann im Beruf. Der Gewerbebetrieb oder das Gasthaus werden gemeinsam geführt.

Geld spielt immer eine große Rolle, ein Mangel wirkt sich auf die Beziehung der Ehepartner natürlich negativ aus, und die Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann wird dabei für sie stärker spürbar.

6 Die Posse

Mitte des 18. Jahrhunderts wurden in Venedig und Madrid Stücke aufgeführt, die vom Leben der lokalen Bevölkerung mit ihren speziellen Themen handelten. Es waren die Lokalkomödien von Carlo Goldoni und Ramón de la Cruz, die als Vorläufer der Posse angesehen werden können.⁹⁹ Weitergeführt wurde diese Gattung erst ungefähr hundert Jahre später, doch beschränkte sich ihr Aufführungsbereich auf Italien und Spanien.

Im deutschsprachigen Raum setzte sich die Posse vor allem in der Zeit nach Eberls Tod im 19. Jahrhundert durch. Volker Klotz definiert die Lokalposse als „ein heiteres Bühnenstück im kleinbürgerlichen Milieu; sie handelt – teils verklärend, teils kritisch – vom Alltagsleben der Stadt, in der sie spielt und deren Sprache sie verlauten läßt.“¹⁰⁰ Die Figuren repräsentieren daher das Lebensgefühl des Ortes, an dem die Aufführung stattfindet und wird vom Publikum vor allem dort in seiner Aussage am besten verstanden. Vorrangig behandelt wird das tägliche Leben mit seinen Ärgernissen, Streit und den kleinen Glücksmomenten, vergleichbar sind diese Darstellungen mit den Gemälden der niederländischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, die Szenen von Handwerkern und Bauern bei ihren Tätigkeiten im Bereich der Arbeit und der Freizeit darstellen.¹⁰¹ Diese Definition der Posse kann nur bedingt auf Eberls Version übertragen werden, da seine Figuren nicht nur aus dem Milieu des niederen, sondern auch aus jenem des mittleren Bürgertums stammen. Eine Differenz gibt es auch hinsichtlich des Orts der Handlung. Das Geschehen wurde bei der Posse *Die Perüken in Konstantinopel* in einen völlig anderen Kulturkreis verlegt, das Publikum wird in eine für damalige Begriffe ferne und exotische Welt entführt.

99 Vgl.: Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. 4. Aufl.. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007. S. 99.

100 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 101.

101 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 102.

6.1 Theoretische Schrift Eberls über die Posse

In einer Abhandlung rechtfertigt Eberl die Posse, da sie in dem Ruf steht, keine anspruchsvolle Unterhaltung zu sein. Er vergleicht in den *Gedanken über die Posse*, die der Posse *Die Perücken in Konstantinopel* vorgestellt ist, Lessings *Emilia Galotti* mit Voltaires *Candide*. Eberl erörtert, dass das Trauerspiel dem Menschen Tugend und Laster zeige und durch Nachahmung der Tugend zum moralisch richtigen Verhalten anrege. Das Laster soll durch die drastische Darstellung auf der Bühne in der Realität vermieden werden.

Voltaire schrieb *Candide* zur Verspottung des Weltbildes von Leibniz, das er als zu optimistisch dargestellt sah. Denn der Held gerät auf satirische Weise in Verwicklungen, sein Lehrer wird aber noch mehr vom Schicksal getroffen, bleibt aber trotzdem in seiner Meinung festgefahren. Voltaire zeigt uns, dass ein Mensch durch die Fixierung auf eine Idee, die er in seinem Leben verfolgt, in die schlimmsten Situationen schlittern kann. Eberl formuliert diesen Gedanken folgendermaßen: „Voltaire lehrte uns, daß oft eine einzige Idee eines Menschen hinlänglich sey, ihn in die seltsamsten Umstände zu versetzen – und also die Quelle von Thorheiten kommen, die sie oft zu den komischsten Auftritten des menschlichen Lebens Gelegenheiten geben.“¹⁰² Die Posse hat daher die Funktion, den Held des Stücks von seiner exzentrischen Torheit zu heilen. Sie erfüllt nicht die von Aristoteles aufgestellte Einheit von Zeit, Ort und Handlung, der Inhalt ist nicht mit dem realen Leben vergleichbar. Wichtig ist Eberl die Feststellung, nicht „Possen mit Possenreisserey zu vermengen.“¹⁰³

Das Lustspiel hingegen „führt uns auf eine Moral die uns im bürgerlichen Leben glücklich machet“¹⁰⁴, es zeigt uns daher die Moral des Bürgertums.

6.2 Die Perücken in Konstantinopel

Nachdem Eberl die Posse theoretisch definierte, setzte er sein Vorhaben in die Tat um. 1790 entstand seine Posse *Die Perücken in Konstantinopel*, bei welcher der Schauplatz der

102Vgl.: Eberl, Ferdinand: Theaterstücke. Erstes Bändchen. A. Tedeschi Verlag, Graz, 1790. S. IV, V.

103Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. VI.

104Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. V.

Handlung von der europäischen in die orientalische Welt wandert. Der Palast eines Sultans wird der Hintergrund für ein abenteuerliches Stück, das mit ausgefallenen Einfällen nicht geizt. Orientalisches Flair erfreute sich beim zeitgenössischen Publikum großer Beliebtheit, auch Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* hatte 1782 Premiere.

Das Stück beginnt mit einem märchenhaften Einstieg, denn Kaspar wurde von Seeräubern entführt und landet als Sklave bei einem reichen Sultan in seinem prächtigen Palast in Konstantinopel. Gegensätzliche Kulturen prallen aufeinander, der Sultan mit seinem islamischen Hintergrund stößt auf den europäischen Kaspar, wodurch Spannungen entstehen. Europäische Freiheit steht in der Posse gegen islamische Unterdrückung, doch so klischeehaft einfach und ohne Hinterfragen der westlichen Denkweise kann es sich auch Kaspar nicht machen. Denn er wirkt manchmal so einfältig, dass die vermeintlich große Freiheit doch absurd wirkt. Alle Tätigkeiten basieren bei ihm auf freiwilliger Basis, sei es beim Essen, Trinken oder bei seinem Beruf als Kaufmann; der Antritt seiner Schiffsreise war sein freier Wille, doch dann bemerkt er, dass er äußeren Einflüssen ausgesetzt war, denn seine Entführung hat er nicht geplant.

Kaspar ist nicht die einzige von Seeräubern gefangene Person, es folgen Albertine, Nannette und der zum Friseur abgesunkene Chevalier Blainval, früher in Salzburger Ritterkreisen verkehrend, und warten auf ihr Schicksal in der türkischen Gefangenschaft. Albertine und ihr Dienstmädchen Nannette kommen gemeinsam in die Herrschaft des Sultans, sie machen sich Gedanken über ihre Lage und wünschen sich in die Nähe ihrer Gefährten, denn sie ahnen nicht, dass es jene ebenfalls zum Sultan verschlagen hat – diese sind Chevalier Blainval und Kaspar. Nannette erscheint als typische Figur des Dienstmädchens, sie ist schlagfertig und agiert als dominierende Persönlichkeit. Der Sultan hat sich in Albertine verliebt, diese will jedoch ihrem Freund treu bleiben. Nannette findet diesen moralischen Wert nicht wichtig, außerdem erklärt sie Albertine: „wir sind jetzt in Konstantinopel – da ist ein ganz anders Liebes-System“.¹⁰⁵ Dazu kommt, dass die beiden abgängig sind, schließlich weiß niemand von ihrem derzeitigen Aufenthalt „und damit erlischt ja ohnehin jede Pflicht von Treue.“¹⁰⁶ Nannette sieht das Leben realistisch, der Traum der großen Liebe ist bei ihr schon verloren gegangen. Im Falle eines Treubruchs ihres Liebhabers wäre ihr erster Gedanke die Rache für das fehlerhafte Betragen. Sie wäre keine Leidende, die ihrem Schicksal ausgeliefert ist,

105 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 42.

106 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 42.

unglücklich wäre sie höchstens aufgrund der Tatsache, weil sie sich nicht auf der Stelle rächen könnte, sondern erst ein Opfer für den ihrer Meinung nach gerechten Ausgleich suchen müsste. Albertine lässt sich von ihrem Treueschwur gegenüber Chevalier trotz aller Überredungskünste nicht abbringen, doch stimmen sie beide überein, dem Sultan Geld heraus zu locken und die Erlangung der Freiheit zu erreichen, um wieder nach Hause zu gelangen. Daher muss Albertine einerseits das Interesse an ihrer Person bei ihm aufrechterhalten, andererseits die Treue zu Chevalier einhalten, es kommt zum Entschluss, den Sultan zu Liebesbeweisen zu zwingen. Dieser gehorcht und erfüllt ihre Wünsche, obwohl sie gegen die türkischen Sitten verstoßen. Beispielsweise soll er den Frauen des Serails westliche Freiheiten einräumen, indem sie frei gelassen werden, um sich selbst einen Mann aussuchen zu dürfen. Für sich selbst dreht Albertine die Vorschriften um: „Wir Mädchen ahmen in den Fall türkische Sitten im umgekehrten Verstande nach, - dürfen sie denn nicht mehr Frauenzimmer lieben, - warum denn wir nicht auch Männer.“¹⁰⁷ Diese Antwort gibt sie dem Sultan auf seine Frage, ob sie ihren Salzburger Freund vergessen habe und nun ihn liebe. Ein weiterer Befehl beinhaltet das Abrasieren der Bärte. Das rasierte Gesicht eines Mannes stellte eigentlich einen schweren Verstoß gegen das zeitgenössische muslimische Gesetz dar. Der Sultan wird durch die Strenge Albertines gezähmt und erfüllt alle Forderungen trotz ihrer Absurdität. Albertine gewinnt immer mehr an Selbstsicherheit.

Kaspar und Chevalier treffen aufeinander, als Kaspar auf ein Schiff flüchten will. Die beiden kennen einander, da Kaspar vor seiner Tätigkeit als Salamivverkäufer bei Chevalier angestellt war. Die Spannung im Stück steigt, das türkische Volk schreitet ein und bedroht die beiden Europäer. Hilfe bekommen sie durch einen Palastangestellten, der Kaspar im Namen des Sultans „zum obersten Tafeldecker“¹⁰⁸ (dieser ist für die Betreuung des festlichen Dinners zuständig) ernannt. Es folgt das Zusammentreffen von Albertine, Nannette und Kaspar. Die Wiedervereinigung des großen Liebespaares Albertine – Chevalier fehlt noch, hier kann Kaspar, der nie um eine gute Idee verlegen ist, helfen. Wieder einmal sprüht er vor Kreativität und publikumswirksamen Einfällen. Er fordert seinen Gefährten auf, mit ihm in die Küche zu kommen und erklärt ihm sein Vorhaben: „ich schlag sie in die große Pastete ein, eine Soß mit Austern und Müscherl drüber, und schwärze sie so auf die Tafel des Sultans, - wo sie ihre Geliebte denn begaffen und beliebäugeln sollen.“¹⁰⁹ Etwaige Einwände von Chevalier werden

107 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 48.

108 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 39.

109 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 62.

so gleich zunichte gemacht. Kaspar verarbeitet den nach seiner Geliebten Sehnsüchtigen gekonnt in die Pastete und serviert ihn auf der Festtafel.

Das zeitgenössische Publikum hatte sicher seinen Spaß an der Verspottung der islamischen Gebote und Verbote. Aus heutiger Sicht wurde die Szene der Bewirtung des Sultans und seiner Untertanen mit Spanferkeln und Wein von Eberl eindeutig übertrieben und stellt eine Missachtung des fremden Kulturkreises dar.¹¹⁰ Die Abneigung gegenüber fremden Sitten zeigt sich bei Albertine in der Antwort auf die Frage des Sultans, ob ihr die Tafel gefalle: „Ganz artig – man sieht, daß sie ein Deutscher geordnet hat.“¹¹¹ In den Augen der Salzburger stehen die Deutschen bzw. die Europäer für Ordnung, gute Sitten und schmackhaftes Essen, die Türken für ungehobeltes Benehmen.

Der Sultan verkörpert den höflichen Mann, der die guten Manieren der Europäer lobt und über die schweren oder absichtlich gemachten Fehler der Speisen- und Getränkewahl tolerant hinwegsieht. Der Mufti sieht als Rechtsgutachter des islamischen Gesetzes jedoch einen schweren Bruch der Gebote des Koran, die das Essen von Schweinefleisch und das Trinken von alkoholischen Getränken verbieten. Die pompöse Pastete ragt triumphierend aus der Menge der Bratwürste, Schweins- und Hirschköpfen heraus, Kaspar schlägt sie entzwei, worauf Chevalier zu erkennen ist. Eberl lässt diese Figur für die islamischen Festteilnehmer als den Propheten Mohammed erscheinen, worauf diese natürlich entsetzt sind und die Bestrafung für ihr frevelhaftes Essgelage sehen. Außer dem Sultan, der den Schwindel sofort erkennt, flüchten alle Muslime panikartig. Kaspar hat zumindest seine angestrebte Wirkung erreicht, er hat alle vertrieben und Albertine und Chevalier vereint, allerdings nicht im Sinne eines korrekten Verhaltens gegenüber der Religion anderer Menschen. Die satirische Herangehensweise an unterschiedliche Kulturkreise war in dieser Form im 18. Jahrhundert möglich, heute muss zu Recht eine Grenze vor der Abwertung anderer Lebensprinzipien gezogen werden.

Das Zusammentreffen von Albertine und Chevalier fällt berührend aus, für Kaspar allerdings zu pathetisch: „ich zerfließ, wie ein Parmesan Kaß in der Rindsuppe“¹¹², so sein Kommentar dazu. Für das glückliche Finale brauchen die zwei Paare noch eine Fluchtmöglichkeit. Der Sultan taucht noch einmal auf, um die Pläne der vier Europäer zu durchkreuzen. Doch Albertine ergreift die Initiative und führt den Sultan in die Irre, indem sie Chevalier und

110 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 68.

111 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 68.

112 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 71.

Kaspar zwar ins Gefängnis bringen lässt, im Gegenzug dafür aber den Schlüssel erhält. Albertine erzwingt vom Sultan die Abhaltung eines Maskenballs, um in Verkleidung die Flucht zu erleichtern. Davor erhalten die beiden Gefängnisinsassen noch den Schlüssel. Einstweilen flüchten die beiden Frauen mit verschleiertem Gesicht, Kaspar und Chevalier haben sich inzwischen selbst befreit und befinden sich beim Anbringen der Perücken auf den Köpfen der Moslems, ein Plan, der wieder von Albertine ausgeheckt wurde.

Die Ereignisse überstürzen sich, doch es wird noch turbulenter. Chevalier ist der erste der beiden Männer, der flüchtet, Kaspar arbeitet noch mit den Perücken, als der Sultan die Abwesenheit Albertines entdeckt. Wutentbrannt stürzt er zu Kaspar, der mithilfe von Puderquasten Staub aufwirbelt und nun angesichts des Sultans in eine riesige Puderquaste springt. In dieser Verkleidung versucht er, sich im wahrsten Sinn des Wortes aus dem Staub zu machen. Im Finale verzeiht der Sultan den vier Europäern ihre Fehltritte und entlässt sie in die Freiheit.

Durch die ganze Posse zieht sich der Gedanke des freien Willens von Seiten des Kaspars, er besteht sogar in aufgezwungenen Entscheidungen darauf, beispielsweise zu Beginn, als er vom Sultan zum Vezier ernannt wird: „... wenn ich nicht gewollt hätte; - so hättet ihr mich doch nicht dazu zwingen können. Da seht nun gestrenger Herr Sultan, daß ich meinen freyen Willen habe.“¹¹³ Der Sultan vertritt die Ansicht, dass alle unter dem „mächtigen Einfluß des Schicksals“¹¹⁴ stehen. Er spottet über Kaspars Freiheitsgedanken und zeigt an einem Beispiel, wer im Palast der Herrscher ist. „Gebt ihm 25 Prügel; nun hast du noch einen freyen Willen“¹¹⁵, befiehlt er seinen Dienern, um den Beweis der Macht über Kaspar zu geben. Hier wird nur demonstrativ die Herrschaft des Sultans gezeigt, zu einer Ausführung der Strafe kommt es nicht.

Die Figur des Mufti wirkt in dieser Szene bedrohlicher. Sie repräsentiert Intoleranz und Angst vor einer Missionierung des Volkes. Der Mufti befürchtet demagogische Tendenzen und möchte keine Schwierigkeiten heraufbeschwören, daher ordnet er sicherheitshalber den Tod durch Erhängen für Kaspar an. Natürlich ist die Umsetzung dieses Vorhabens in der Posse des 18. Jahrhunderts nicht zu befürchten.

Märchenhafte Exotik, orientalische Pracht, fremde Sitten und Gebräuche verschmelzen in

113 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 4.

114 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 3.

115 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 5.

dieser Posse zu einem Spektakel, in dem die Figuren mit der fremden türkischen Kultur kämpfen. Diesmal stehen keine Beziehungsprobleme zur Debatte, sondern das Erreichen der Freiheit und die Rückkehr in die Salzburger Heimat werden angestrebt. Durch die vielen Abenteuer und Bedrohungen, welche die zwei Paare erleben, werden sie emotionell zusammengeschweißt. Der Sultan verzichtet am Schluss auf Vergeltung bezüglich des Verstoßes gegen die türkischen Sitten und verzeiht großmütig.

6.3 Der Tode und seine Hausfreunde

Diese 1793 entstandene Posse thematisiert schlechtes moralisches Betragen dreier Männer in einem Dorf. Dieses Problem betrifft junge Frauen und daher auch Kaspar Schlauchs Ehefrau Rose, denn sie werden von Richter Mauskopf, Schulmeister Spitzel und Gerichtsschreiber Katzbalg belästigt. Diese drei Herren aus dem mittleren Bürgertum haben die Angewohnheit, „den jungen Weibern im Dorfe Fallstricke zu legen, und ihnen an allen Orten und Ecken nachzulaufen.“¹¹⁶ Dieses unmoralische Verhalten muss abgestellt werden, gleichzeitig kann damit ein anderes Problem beseitigt werden. Kaspar und Rose sind nämlich verschuldet und können ihren Kredit nicht mehr zurück zahlen. Dieses Problem und jenes mit den drei Dorfbewohnern können gekoppelt und gemeinsam behoben werden, denn Rose hat schon eine Idee. Sie wird die drei Verehrer dazu bringen, ihr Geld zu schenken. Vorher muss Kaspar sterben, natürlich nicht in der fiktiven Wirklichkeit, sondern folgendermaßen: „ich stell ein brennendes Licht vor dir, decke dich mit einem Leintuch zu, und du stellst dich tod“¹¹⁷, führt Rose aus. Danach werden die drei Männer der Reihe nach erscheinen, alles Weitere soll Kaspar seiner Ehefrau überlassen. Rose hat die Nachricht vom Ableben ihres Ehemannes im Dorf verbreitet, danach die drei Männer eingeladen und die genaue Abfolge des Geschehens arrangiert. Der erste Besucher ist Richter Mauskopf, der Rose aufheitern wird. Er selbst sieht im Tod Kaspars kein aufregendes Ereignis, ganz im Gegenteil: „du sollst froh seyn, daß der Lump todt ist! Der Himmel schenk' ihm die ewige Ruhe“¹¹⁸, so kommentiert er diesen Schicksalsschlag. Rose spielt gekonnt die Untröstliche, die Trauer regt den Richter dazu an, sich als Ersatzmann zu präsentieren. Rose arbeitet mit der Taktik des Hinauszögerns, die

116 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Der Tode und seine Hausfreunde*. Bey Meyer und Patzowsky, Wien, 1793..S. 9.

117 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 7.

118 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 12.

Zusage für die Tilgung aller Schulden durch ihn und für die Bezahlung einer monatlichen Pension kommt gerade richtig. Denn dank der präzisen Planung Roses klopft - gerade in dem Augenblick, als der Richter zum Küssen ansetzen will – der nächste Kandidat an der Tür. Diese peinliche Situation zwingt Mauskopf, sich im Bett zu verstecken. Schulmeister Spitzel tritt ein, es gibt mittlerweile zwei stille Beobachter des Geschehens. Spitzel kommt gleich zum Punkt, indem er nicht lange herumredet, sondern Rose zum neuen Lebensabschnitt ohne Ehemann gratuliert und eine gute Zukunft prophezeit: „ ... die Frau wird sehen, daß eine hübsche Wittwe immer mehr werth ist, als manche ledige Person“. ¹¹⁹ Eine großzügige Spende in Form eines gut gefüllten Geldbeutels folgt gleich auf seine Schmeicheleien. Hier liegen Freude und Leid über dieses Rendez-vous nahe beisammen, denn im Bett und auf der Totenbahre erleben die beiden Zuhörer unterschiedliche emotionale Zugänge zu dem Gespräch der beiden. Der Schulmeister kommt außer der Geldabgabe wenig zum Zug, da der nächste Mann Einlass begehrt und Spitzel muss sich verstecken. Gerichtsschreiber Katzbalg ist der letzte, der Trost spenden will, er überreicht Rose seine Brieftasche, nach dieser Übergabe verlöscht sofort das Licht. Nun tritt Kaspar mit einem Leintuch bekleidet als Geist in Aktion, um alle zu erschrecken und zur Vernunft zu bringen. Rose holt inzwischen die Ehefrauen, um das skandalöse Betragen der Männer zu demonstrieren. Die Wahrheit wird nun aufgedeckt, es wird wieder Licht gemacht und schuldbewusst stehen die drei Verehrer im Verhör. Zwei der drei ehrenwerten Männer des Dorfes, der Richter und der Schulmeister, lebten bis zu dem verhängnisvollen Abend mit ihren Geheimnissen, die ihnen das Leben erleichterten und ihre Ehefrauen in glücklicher Unkenntnis ließen. Gerichtsschreiber Katzbalg ist der einzige Ledige und hat zumindest kein Eheproblem. Nun steht die Liebe der zwei in die Falle getappten Ehemänner zu ihren Frauen auf dem Prüfstand. Rose kann alle drei bekehren und verhilft dem Guten im Menschen zum Durchbruch. Denn die Ehefrauen verzichten freiwillig auf ihr Geld und sind mit der Zahlung an Kaspar und Rose einverstanden. Ihre Ehemänner sollen für ihre Dummheit nur bezahlen, meinen sie. Der unverheiratete Katzbalg sieht seine Spende als gerechtfertigt, da er seinen Fehler als notorischer Verführer der Frauen einsieht. Selbst Rose zeigt sich großzügig und verspricht: „ ... austheilen will ich's unter die Armen; denn mit dieser Schrift, und diesem Geldbeutel wird keine Kunst mehr seyn, als ehrliche Leute durchzukommen.“ ¹²⁰ Ihr Charakter ist als

119 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 20.

120 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 32.

ehrlich und tugendhaft dargestellt, sie ist weder habgierig noch geizig und daher eine sympathische Figur. Am Schluss der Posse sind alle glücklich und zufrieden, weil alle mit genügend Geld versorgt und sich alle wieder der Liebe und Treue ihrer Ehegatten sicher sind.

6.3.1 Gattungstypische Elemente bei Eberls Possen

Figuren, die in der Posse für Komik sorgen, sind menschliche Gruppierungen, die kaum etwas gemeinsam haben. „Asynchrone Verhältnisse“¹²¹ bestehen in der Posse *Die Perüken in Konstantinopel* durch die Figuren mit ihren verschiedenen kulturellen Hintergründen. Die Ansichten der europäischen Frauenfiguren kollidieren mit dem strengen islamischen Gesetz, der Sultan wirkt aufgrund seiner Toleranz ihnen gegenüber lächerlich. Die interkulturelle Handlung ist für eine Posse untypisch, doch liefert sie den Ausgangspunkt für zahlreiche Missverständnisse. Die Figuren, die ursprünglich in Salzburg beheimatet sind, bringen ihren kulturellen Hintergrund in den orientalischen Palast, wie beispielsweise an der Gestaltung des Festmahls ersichtlich ist.

Die Sprache ist vor allem bei Kaspar und seiner Freundin mit typischen Wiener Ausdrücken versehen, obwohl diese Salzburger Figuren sind, bzw. als Deutsche vom orientalischen Figurenpersonal angesehen werden. Im Gegensatz zu Possen anderer Schriftsteller kann die Sprache der Figuren nicht als spezifisch für eine untere Gesellschaftsschicht angesehen werden. Das Stück ist im Sinne der theoretischen Abhandlung Eberls zur Gattung der Posse zu zählen. Andere Definitionen wie beispielsweise jene von Volker Klotz treffen weniger auf sie zu, unter anderem, weil die Darstellung der Oberschicht des Sultans und des mittleren europäischen Bürgertums in der Posse untypisch ist. Diese Mischung orientalischer Üppigkeit mit westlichen Sitten wird im Stück angestrebt, eine Form, die vom zeitgenössischen Publikum sicherlich gewünscht wurde.

Die Posse *Der Tode und seine Hausfreunde* besitzt einige typische Merkmale dieser Gattung. Eines davon ist die „soziale Selbstregulierung im kleinen Kreis contra staatliche Eingriffe“.¹²² Im Stück wird keine Kanzlei oder ein ähnliches offizielles Amt eingeschaltet, um Geld zu beschaffen. Es wird zwar mit eher unlauteren Mitteln anderen Personen aus der Tasche

121 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 149.

122 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 106.

gelockt. Diese Problemlösung kann „mit der obwaltenden Handwerkermentalität, aber auch mit der gesellschaftlichen und politischen Begrenzung auf den innerkommunalen Bereich“¹²³ in Verbindung stehen. Der offiziellen Einmischung wird offensichtlich misstraut, es wird vermieden, bei einem Amt um finanzielle Unterstützung anzusuchen, vielleicht auch aufgrund der Befürchtung, abgewiesen zu werden. Das aufwändige Bemühen stand daher in dem Verdacht, sinnlos zu sein.

Schließlich hatte Eberl selbst genügend schlechte Erfahrung mit Behörden und Ämtern gemacht, seine Anträge zur Sanierung seiner persönlichen Finanzen wurden oft abgelehnt. „Es geht um die auffällige Neigung zu Selbsthilfe und Selbstjustiz.“¹²⁴ Roses Verehrer stammen aus wohlhabenderen Kreisen als das in Not geratene Ehepaar. Deshalb entwirft diese kleine Personengruppe durch die regelmäßigen Zahlungen ein eigenes System zur dauerhaften Finanzierung des Lebensunterhalts. Sogar andere Bedürftige werden durch Rose in die finanzielle Förderung miteinbezogen. Die drei Männer sind im öffentlichen Dienst des Dorfes tätig, treten hier aber nicht in ihrer offiziellen Funktion auf, sondern erscheinen ganz privat und mit unehrenhaftem Verhalten, das im Gegensatz zu ihrer beruflichen Position steht. Ihre Gemeinsamkeit ist die Sehnsucht nach Rose, sie buhlen um ihre Gunst und merken dabei nicht, dass sie beobachtet werden. Diese Beobachtung erfolgt aus einem aufgezwungenen Versteck im und über dem Bett. Es findet daher eine „Deplatzierung im Raum“¹²⁵ statt. „Deplatziert sein heißt nichts anderes, als daß mit jemandem oder etwas ein unerwarteter, unpassender Ortswechsel vorgenommen worden ist.“¹²⁶ Dieser Wechsel erfolgt in einigen Possen durch die Flucht in den Kasten, hier bietet das Bett die Möglichkeit zum spontanen Verschwinden. Als ungewöhnliche Deplatzierung kann Kaspar auf seinem Totenbett bezeichnet werden, der von den drei Besuchern Totgeglaubte erscheint zur Herstellung der moralischen Ordnung als Geist im Leintuch, das eine neuerliche Deplatzierung darstellt.

In einer Posse wird „erotische Sittsamkeit und Ehemoral“¹²⁷ angestrebt, das Finale steht bei diesem Stück ganz im Zeichen dieser moralischen Wertvorstellungen. Die drei Besucher erkennen ihre Schuld und geloben Besserung. Alle Figuren freuen sich über diesen Verlauf, der ursprünglich Tote hat nun neue Hausfreunde. Das Gewinnen und Erhalten von Freundschaften und die Pflege nachbarschaftlicher Kontakte gehört zum Themenbereich der

123 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 137.

124 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 137.

125 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 155.

126 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 155.

127 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 106.

Posse. Eine vereinsamte Gesellschaft, die vor allem aus Einzelgängern besteht, wird abgelehnt.

Die Figuren demonstrieren „innere Werte contra äußeren Glanz“¹²⁸, denn die Ehefrauen verzeihen ihren Ehemännern und machen die finanziellen Spenden durch ihre Zusage möglich. „Ehrlich währt am längsten“¹²⁹ meint Rose, sie will das vorerst erhaltene Geld nicht annehmen. Doch die Frauen zeigen sich mit Rose solidarisch, die Frau des Richters lobt sie: „Die Frau Rosel ist ein braves Weib! und mein Mann der Schlingel! soll bezahlt werden für seinen Raps! Ich hab kein Kind, bin reich.“¹³⁰ Die Frauenfiguren zeigen emphatisches Vermögen, die Männer müssen wegen ihres Fehltritts diese Wünsche erfüllen.

Hier werden keine Personen in einer glitzernden Welt gezeigt, sondern der Durchschnittsmensch von nebenan, der mit seinen Freunden und Nachbarn den Feierabend in geselliger Runde verbringt. Gänzlich ausgelassen wird nicht nur die mondäne Welt, sondern auch eine politische Stellungnahme. „Private Pflichterfüllung contra politisches Engagement“¹³¹ ist charakteristisch für eine Posse, gilt jedoch insgesamt für Eberls Werk. Familiensinn, Treue in der Ehe, die Zufriedenheit und das Glück der Angehörigen sind in seinen Theaterstücken das Ideal, wofür es sich zu leben lohnt, politische Interessen werden nicht verfolgt.

Eberl hat in dieser Posse die zwei beliebtesten Themen dieser Gattung bearbeitet: Liebe und Geld. Diese „Liebes- und Geldhändel, die nach einigem Zickzack ohne viel Aufwand fürs absehbare Happy End geschlichtet werden“¹³² waren vom Publikum gern gesehene Darstellungen, da sie die eigene Lebenswelt auf der Bühne spiegelten. Die Posse zeigt eine Mittelschicht, trotzdem bestand das Publikum in Wien außer dem dargestellten Bürgertum auch aus Adeligen.

128 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99.S. 105.

129 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 31.

130 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 31.

131 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 106.

132 Vgl.: Klotz, Volker: siehe Fußnote 99. S. 108.

7 Die Figur des Kasperl

Ab dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde als komische, erheiternde Figur der Kasperl eingesetzt. Er stand in der Tradition des Hanswurst, dieser wiederum hat als Vorfahren Till Eulenspiegel.¹³³ Hanswurst wirkte zwar naiv, bestach aber durch Ironie und außergewöhnliches Verhalten. Die Darstellung des Hanswurst unterschied sich bei den verschiedenen Schauspielern. Bei Joseph Anton Stranitzky beherrschte er das Stück nicht vordergründig, sondern stellte die Handlungen der anderen Figuren in Frage. Seine Unangepasstheit und sein Übermut zeichneten ihn aus, seine Sprache war oft derb und obszön. Gottfried Prehausers Hanswurst war gemäßigter, zivilisierter und nahm sich die Commedia dell'arte zum Vorbild.¹³⁴ Der Hanswurst des Johann Joseph Felix von Kurz verwandelte sich ständig, er wechselte sein Kostüm, sein Alter und auch sein Geschlecht – nur sein Name blieb immer gleich, er hieß Bernardon.¹³⁵

Die lustige Figur sollte eine ernste dramatische Handlung entschärfen. Sie ist „sowohl Teil der Handlung als auch ihr Betrachter von einer übergeordneten Position aus.“¹³⁶ Daher besitzt sie Einblick ganz nahe am Geschehen durch die Verwicklung in die Handlung, ist jedoch mit dem Publikum ebenso verbunden und erklärt ihm die Vorgänge.

Kasperl ist gegenüber seinen Vorgängern bieder geraten, er ist weder aggressiv, noch ordinär. Er ist kein gleichberechtigter Partner der anderen Figuren, sondern steht unter ihnen, wie sein Name besagt. Denn die „komischen Figuren bis Raimund sind fast alle boshaft verkleinert: Jackerl, Kratzerl, Lipperl, Krampel, Zweckerl, Quargl, Klapperl usw.“¹³⁷ Kasperl sieht sich selbst als raffiniert und glaubt, er sei immer Herr der Lage, doch er überschätzt sich dabei. Er ist ängstlich und jammert gerne, Mitleid fühlt er zuerst einmal mit sich selbst, er wirkt also vor allem egoistisch. Mit Hanswurst verbindet ihn ein respektloses Verhalten gegenüber seinen Mitmenschen, egal welche gesellschaftliche Stellung diese einnehmen. Kasperl sprach auf der Bühne in der Umgangssprache, wie sie in der Vorstadt Wiens üblich war.¹³⁸ Jedenfalls

133 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 25.

134 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 31f.

135 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 42.

136 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. LIT Verlag, Münster, 2003. S. 16, 17.

137 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 52.

138 Vgl.: Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2003. S. 87.

sollte die Aufführung nicht in deutscher Standardsprache, sondern in österreichisch akzentuierter Sprache stattfinden.

Er diene zur seriösen Heiterkeit, die Unanständigkeit wurde aus dem Theater verbannt, denn Obszönes hatte auf der Bühne keine Berechtigung mehr. Aus diesem Grund wurde auch das Extemporieren nicht mehr geduldet, denn unerwünschte Handlungsabläufe werden dabei schneller umgesetzt. Kasperl besitzt keine Aggressionen mehr, denn er schlägt seinen Herrn nicht. Er wurde durch die Zensur folgsam gemacht, das Publikum sollte nur einwandfrei Sittliches im Theater zu sehen bekommen. Vor allem die Damen sollten durch keinen ordinären Text verschreckt werden.

Im Leopoldstädter Theater verkörperte Johann La Roche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Kasperl. Seine Darstellung der Figur konnte als Vorreiter für diesen Typus auf der Bühne angesehen werden. La Roches Spiel begeisterte sowohl hohe Adelige als auch Beamte, Bürger und das einfache Volk. Seine Rollen waren vielfältig, denn er stellte die unterschiedlichsten Berufe dar.¹³⁹ Er war jedoch nicht zur Reflexion fähig, sondern drückte seine Emotionen gleich in Worten aus. Wenn ihn etwas ärgerte, gab er gleich seinem Unmut Ausdruck; war er über etwas entsetzt, konnte er gleich schreien und schimpfen. Keinesfalls durfte er zu klug sein, denn er musste dem Publikum immer das Gefühl geben, es wäre geistig über ihm stehend. Die Überlegenheit, die es gegenüber dem Kasperl besaß, musste in verschiedenen Szenen zum Ausdruck gebracht werden.

Durch die enge Verbundenheit des Leopoldstädter Theaters mit La Roche wurde dieses Theater zum „Lachtheater“.¹⁴⁰ Sogar die Münze, eine Viertelkrone, die man für einen Platz im Parterre bezahlte, hieß „Kasperl“. Drei Jahrzehnte beherrschte La Roche mit seiner Figur des Kasperl dieses Theater. Trotz der schlechten Ausstattung des Theaters – es befand sich in einem finsternen, schmutzigen Haus – wurde es zu einem der beliebtesten Wiens, sehr zur Freude von Theaterdirektor Karl Marinelli, der durch die gute Führung zum Adeligen ernannt wurde. Ein treues Stammpublikum, das sich aus Adelligen in den Logen und dem Bürgertum im Parterre zusammensetzte, erschien fast täglich zur Vorstellung und amüsierte sich großartig. Diese noble Zusammensetzung des Publikums bei einer lustigen Figur gab es erst, seitdem das Theater nicht mehr in Form einer Wandertruppe durch das Land zog, sondern

139 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 59.

140 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 58.

einen festen Platz zur Vorführung besaß; beginnend mit dem Hanswurst im Theater am Kärntner Tor setzte sich in der Folge der Kasperl als Garant für gute Unterhaltung bei allen Bevölkerungsschichten durch.¹⁴¹

Kasperl selbst gehörte zur Berufsgruppe der „Diener, Domestiken, Laufburschen und Hausknechte“.¹⁴² Seine Kleidung musste daher seiner Tätigkeit angepasst sein, Johann La Roches Kasperl hatte eine Vorliebe für Bäuerliches, er trug gern auf der Brust ein aufgenähtes rotes Herz. Trotz dieser bodenständigen Aufmachung kamen seine Vorfahren aus allen Teilen Europas, er war eine multikulturelle Erscheinung. Dieser Hintergrund der Figur stimmte mit der realen Person überein.¹⁴³ Es gibt keine ausreichenden Möglichkeiten, um zu ergründen, wie die Körpersprache von La Roche ausgesehen hatte, doch musste sie ausdrucksstark gewesen sein. Ganz in der Tradition des Hanswurst bestand sie aus Grimassen und geradezu wilden Gebärden, sein Körper reizte durch Verrenkungen und bizarre Bewegungen zum Lachen. Untermalt wurde dieser Körpereinsatz durch Geschrei.

La Roche wurde durch seine Kasperl – Darstellung stark geprägt, er war in seiner Rolle festgelegt, wobei die Einengung in dieses Rollenfach nicht negativ zu bewerten ist, denn er ging in dieser Figur auf. Dementsprechend groß war seine Beliebtheit beim Publikum; selbst wenn er noch nicht auf der Bühne stand, sondern sich nur akustisch durch „Auwedl, Auwedl, Auwedl“ ankündigte,¹⁴⁴ lachten die Theaterbesucher vor Begeisterung. Vermehrt trugen die Wiener Theaterdichter diesem Phänomen Rechnung und schrieben zahlreiche Stücke, in denen der Typus des Kasperls eine wichtige Rolle besetzte. In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts schlüpfte die Figur in die unterschiedlichsten Berufen wie „Nachtwächter, Hausmeister, Gärtner, Totenbewahrer, Kaffeesieder, Rauchfangkehrer, Mandolettikrämer, Lumpenkrämer“¹⁴⁵ und ähnliche.

Kritiker des La Roche Kasperls gab es genug, vor allem Reisende aus dem norddeutschen Raum waren über den Geschmack des Wiener Publikums sehr verwundert. Es herrschte großes Erstaunen darüber, dass sich hohe Adelige auf ein solch niedriges Niveau herabließen, zumindest sahen es ausländische Besucher so. Kasperl vereinte durch sein Spiel alle sozialen

141 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 24.

142 Vgl.: Müller-Kampel, Beatrix: siehe Fußnote 138. S. 91.

143 Vgl.: Gugitz, Gustav: Der weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Verlag Strache, Wien, 1920. S. 242.

144 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 250.

145 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 251.

Schichten und begeisterte seine Zuschauer vollkommen, „daß des Klatschens kein Ende ist.“¹⁴⁶

Ebenso herrschte in den Reihen der Wiener Kritiker Uneinigkeit, es gab sowohl Zustimmung als auch Ablehnung. Die Zeitung *Rapport von Wien* könnte auf die lustige Figur gerne verzichten, da sie zu kindisch für ein erwachsenes Publikum sei.¹⁴⁷ In der Broschüre *Kasperl, das Insekt unseres Zeitalters* wird diese Form des Theaters abgelehnt: Kasperl soll das Publikum „unterhalten – belustigen – belehren. Nur euch Menschen, vom Menschenblute beseelte Geschöpfe, bitte und rate ich, höret auf, an solchen niederen Stücken euer Wohlgefallen zu zeigen, denn glaubet mir, der Mensch ist fähig, mehr Mensch zu werden – denn solche Possen schaden ja eurem Geblüte, eurem Gehirne.“¹⁴⁸

Zu den Befürwortern zählte der Schriftsteller Reitzenstein, der in ihm einen großartigen Schauspieler sah, welcher vor Kreativität sprühte und vollkommen in seiner Rolle aufging.¹⁴⁹ Eine *Kurze Antwort auf die beyden Schmähchriften I. Kasperl, das Insekt unseres Zeitalters. II. Etwas für Kasperls Gönner*: rechtfertigt Kasperl und vermutet Neid wegen seines Erfolgs oder Geldmangel beim Verfasser dieser Broschüre und bezichtigt diesen einer vollkommen unangebrachten Kritik, in welcher „er diesen Kasperl auf eine so hämische, böse Art vor ganz Deutschland mißhandelt.“¹⁵⁰

Egal welche Stellung die Kritiker zum Kasperl einnahmen, die Wiener Bevölkerung unterhielt sich gern bei dem Stimmungsmacher im Leopoldstädter Theater, das nebenbei auch noch eine wichtige soziale Funktion erfüllte, denn es war „ein Hauptliebesmarkt Wiens.“¹⁵¹

Doch Kaspar konnte auch eine Figur mit moralischen Werten sein. Im Fall einer Dienerfigur wie bei Marinellis Stück *Dom Juan, oder Der steinerne Gast* ermahnt er seinen Herrn und spielt sich als moralische Instanz auf.¹⁵² Hier fühlt sich Kaspar als anständige, ehrliche Figur; bezeichnenderweise wird sein Name nicht in der Diminutivform Kasperl verwendet, durch den Namen Kaspar wird seine seriöse Funktion untermauert.

Ähnlich ergeht es dem Kaspar in Mozarts Oper *Don Giovanni*, der in da Pontes Libretto über

146 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 269.

147 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 267.

148 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 82.

149 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 266.

150 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 104.

151 Vgl.: Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 143. S. 261.

152 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: siehe Fußnote 136. S. 197.

die Betrügereien seines Herrn entsetzt ist.¹⁵³ Kaspar zeigt eine moralische Überlegenheit und sieht darin eine Rechtfertigung für verbale Frechheiten gegenüber seinem Herrn.

Ein anderer Schriftsteller des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Karl Friedrich Hensler, verband die Kasperlfigur mit dem österreichischen Volksmärchen. Im *Donauweibchen* erscheint Käsperle seriös in der Rolle des Brautwerbers für seinen Herrn.¹⁵⁴ Er verkörpert die Dienerfigur, die auch die Funktion des Kommentators übernimmt. Käsperle ist konservativer und braver geworden, er ist angepasst und weniger selbstbewusst wie sein Vorgänger Hanswurst. Dazu kommen „rührselig – empfindsame Elemente“¹⁵⁵, denn Käsperle fühlt sich von seinem Herrn und von einer mysteriösen Macht bedroht. In ihm wohnt kein kämpferischer Geist, er fügt sich resigniert in sein Schicksal.

Ein weiterer Schriftsteller, der in seinen Werken die Kasperlfigur einsetzte, war Joachim Perinet. Beliebt waren seine Singspiele, am bekanntesten ist *Kaspar der Fagottist*, der eine ängstliche, weinerliche Figur darstellt, jedoch über beträchtlichen Wortwitz verfügt.¹⁵⁶ Darin unterscheidet er sich von Henslers Käsperle, er ist wesentlich selbstbewusster und kontert seinem Herrn gerne schlagfertig.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschwand die Figur des Kasperl fast vollständig von den Wiener Theaterbühnen, diese traten nun mit einem anderen Namen auf. Der Kasperl selbst wurde durch den Schriftsteller Franz Graf von Pocci ins Kindertheater übernommen, hier wurde aus ihm eine Marionette mit dem Namen Larifari.¹⁵⁷ Er übernahm dabei die Rolle der pädagogisch wertvollen Figur, die er sich bis heute als Handpuppe erhalten hat.

7.1 Die Figur des Kasperl in Eberls Theaterstücken

Ferdinand Eberl verwendete für seine lustige Figur den Namen Kaspar, damit signalisiert er den Typus der unabhängigen, selbstbewussten Persönlichkeit. Kaspars Beruf variiert in den Stücken, meistens gehört er einer unteren, selten einer mittleren Gesellschaftsschicht an. Seine Lebensumstände sind denen der anderen Figuren in seinem Milieu angepasst, er ist

153 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: siehe Fußnote 136. S. 199.

154 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: siehe Fußnote 136. S. 222f.

155 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: siehe Fußnote 136. S. 225.

156 Vgl.: Ernst, Eva-Maria: siehe Fußnote 136. S. 236.

157 Vgl.: Müller-Kampel, Beatrix: siehe Fußnote 138. S. 189.

daher kein gesellschaftlicher Außenseiter, sondern ist verheiratet oder hat eine Freundin, doch er ist kein Anhänger eines moralischen Lebenswandels.

7.1.1 Kaspar Ellenbogen im Lustspiel *Kasperl, der Mandolettikrümer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion*

Die Diminutivform Kasperl erscheint nur im Titel, im Stück handelt es sich um einen „erwachsenen“ Kaspar. Er trägt in diesem Lustspiel den Familiennamen Ellenbogen, der einerseits auf seine soziale Stellung hindeutet, andererseits auch suggerieren könnte, er arbeite mit der Ellbogentechnik, er besitzt also genügend Durchsetzungskraft. Der Titel verweist auf seine berufliche Tätigkeit, er verkauft Mandoletti, eine Mandelbäckerei, Krapfen, Schokoladebusserln und ähnliche süße Spezialitäten. Der zweite Titel weckt Assoziationen zu einer Portion der Süßspeise, führt aber gleichzeitig zum Thema des Lustspiels, der Untreue, hin und ermahnt die Ehemänner, ihren Frauen treu zu bleiben. Kaspar wird vor seinem Erscheinen vorerst von seiner Frau Evgen im Gespräch mit dem Baron beschrieben. Er sei „mürrisch – eifersüchtig – geizig“¹⁵⁸, zumindest ist er in ihren Augen mit diesen schlechten Eigenschaften behaftet. Kaspar selbst stellt sich als vielseitiger Geschäftsmann vor: Für den Verkauf der Süßigkeiten besitzt er eine Boutique in der Stadt, in der er Köche zur Herstellung angestellt hat, außerdem bietet er sie mittels Bauchladen im Gassenverkauf an. Neben dem Zuckerbäckergeschäft betreibt er ein Casino, in dem er Feste organisiert und ein Zimmer vor allem zum Rückzug für Liebespaare vermietet. Er kann mittlerweile auf eine kleine Karriere zurückblicken, der Beginn seiner Erwerbstätigkeit erfolgte als Diener beim Baron wie er diesem seinen Werdegang berichtet: „ich habe das Glück gehabt bey Ihnen mir ein ganz artiges Kapitalchen zu schneiden – denn Sie war’n ja die Gutheit selbst!“¹⁵⁹ Kaspar baut sich zu den anderen Personen ein freundschaftliches Verhältnis auf, er lobt sie und schmeichelt sich ein. Ein weiteres Merkmal dieser Figur ist Selbstsicherheit, er glaubt an seine Schlauheit; im Verhalten gegenüber seiner Ehefrau lässt sich diese Eigenschaft gut erkennen, denn er täuscht bei ihr Eifersucht vor, doch eigentlich möchte er sie nur von seiner eigenen Untreue ablenken. Im Vertrauen erzählt er diese Vorgangsweise dem Baron: „unter uns gesagt – es ist

158 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 10.

159 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 15.

eigentlich mehr Politik – als Eifersucht.“¹⁶⁰ Kaspar vermutet, er hätte alles unter Kontrolle, doch der Baron ist der tatsächliche Beherrscher der Lage. So unterschiedlich die Herkunft der beiden in sozialer Beziehung auch ist, im Hinblick auf das unmoralische Verhalten sind sie ebenbürtig. Kaspar betrügt seine Ehefrau mit einer Muhme, einer weitschichtigen Verwandten, doch wenn sich Evgen diese Freiheit nimmt, reagiert er eifersüchtig und kann dabei sogar gewalttätig werden. Seine Frau muss sich ihm ohne Widerspruch unterordnen: „du Weib marsch zum Kuchelherrd!“¹⁶¹ Wie zu dieser Zeit üblich, befolgt sie seine Anweisungen meistens, doch manchmal erweckt sie nur den Schein, dass sie sich ihm unterordnet. Sie verschafft sich einfach die nötige Freiheit, indem sie von ihm erlaubte Tätigkeiten vortäuscht: „Sie hat mich gebeten, ich möchte sie zu ihrer Muhme gehen lassen, und mir war’s sogleich lieb – wegen unserm Negotio!“¹⁶² Geld ist eben Kaspars Schwäche, da spielt Wahrheit keine Rolle. Kaspars Streben nach möglichst viel Gewinn zieht sich durch das ganze Lustspiel.

Der fehlende Überblick macht Kaspar schwer zu schaffen, er erkennt bei einem Maskenball seine Frau nicht. Seine fehlende Klugheit kommentiert er nun doch mit der richtigen Selbsteinschätzung: „nein das ist doch auch gar zu dumm, daß ich mein eignes Weib mit einem andern verhandeln wollte! - o! ich Esel! ich Esel von allen Eseln!“¹⁶³ Trotz aller Rückschläge bleibt Kaspar eine optimistische Figur. Weinerlichkeit oder Rührseligkeit kennzeichnen ihn nicht, er ärgert sich kurz über seine Fehler und arbeitet lösungsorientiert an der Beseitigung derselben. Wenn einmal alles schiefgeht, kann er wohl ein paar Tränen verdrücken, wie die Szene zeigt, in der er versucht, seine Köchin und Freundin zurückzugewinnen. Weil es nicht klappt, verschafft er sich schnell anders innere Ausgeglichenheit: „Da gehört eine Priese Taback drauf!“¹⁶⁴ Das Ende dieser Beziehung dient dem positiven Finale des Stücks. Kaspar erkennt wie die anderen Figuren den Wert der Treue.

160 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 17.

161 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 62.

162 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 85.

163 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 161.

164 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 154.

7.1.2 Kaspar Besenstill in der Posse *Die Perücken in Konstantinopel*

Kaspar hat es in dieser Posse von Salzburg nach Konstantinopel verschlagen. Obwohl er nicht freiwillig dort gelandet ist, sondern durch die Gefangennahme von Seeräubern, sieht er Positives in seiner derzeitigen Lage. Kaspar und Sultan sind durch ihren Kulturkreis geprägt, beide wollen einander gegenseitig missionieren. Sturheit und Willensstärke kennzeichnet das Verhalten der beiden, der Sultan ist durch seine Stellung natürlich der Stärkere. Kaspars Talent, sich mit allen Personen zu arrangieren, kommt zur Geltung. Er kann beim Sultan Sympathien für sich erwecken und damit eine Arbeitsstelle im Palast erwirken. Er durchläuft verschiedene Tätigkeiten, insgesamt blickt er am Ende des Stücks auf eine kleine Karriere im Sultanspalast zurück.

Kaspar handelt situationsbedingt, jedoch nicht vorausschauend, er reagiert vor allem auf die Umstände. Diese Handlungsweise ist nicht zwangsläufig schlechter als eine genaue Planung, denn je strukturierter und penibler ein Plan entworfen wird, desto stärker trifft ein Rückschlag. Keine Lage kann so fatal sein, um ihr nicht etwas Positives abzugewinnen. Eine ausweglose Situation wird durch schnelles Handeln im entscheidenden Moment genutzt, um das Leben wieder in den Griff zu bekommen. So entkommt er dem Tod durch Erhängen am Beginn der Posse, weil er das Reißen der Schnur sofort erkennt, daraufhin den Iman mitsamt zwei Mithelfern außer Gefecht setzt und flüchtet: „Tausend Saperlot! jetzt heißts Füß tummelt euch“.¹⁶⁵ Zu diesem Vorfall kam es durch die Extrovertiertheit Kaspars, er kann seinen Redefluss nicht bremsen und fiel dadurch beim islamischen Volk in Ungnade. Die freie Entscheidungskraft wird von ihm andauernd betont. Die Handlung wird durch Kaspar angetrieben und bekommt immer wieder neue Wendungen. Spannung wird aufgebaut, wie in der schon erwähnten Szene der Befreiung knapp vor dem befürchteten Erhängen. Im zweiten Akt führt die Pastete mit dem eingearbeiteten Chevalier zu einem Höhepunkt, doch die Bestrafung des Sultans folgt sogleich. Wieder wendet sich die Handlung, es tritt ein momentaner Stillstand ein – eine Nachdenkpause für Kaspar, um einen Ausweg in die Freiheit zu finden. Diese erfolgt dann mit großem Geschrei und Aufwirbeln von Staub, wahrscheinlich unter Aufbietung von Puderquasten als Requisiten, wie in der Regieanweisung von Eberl erklärt wird.

Einerseits ist Kaspar bestrebt, einen Konsens mit den anderen Figuren zu erreichen,

¹⁶⁵ Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 16.

andererseits macht er sich öfters über sie lustig. Regieanweisungen erörtern, wann er eine Person pantomimisch zu parodieren hat. Naivität und Schlaueit vereinen sich ebenfalls in seiner Figur. Ein langes Gespräch mit dem Defterdar, dem Iman und zwei Hauptmännern über die zu küssende Schnur, die Kaspar geradewegs ins Paradies führen soll, zeigt, dass seine Auffassungsgabe manchmal beschränkt ist. Die Schnelligkeit beim Erkennen von Fluchtmöglichkeiten zeigt dagegen seine Klugheit.

Unübersehbar ist sein Mut. In dieser Posse besticht er durch seine ungewöhnlichen Handlungen, er ist zu Dingen fähig, die sich andere nicht trauen. Er spricht die geheimen Gedanken des Publikums an, indem er Unerlaubtes durchführt. Gegenüber den anderen Figuren ist er ein mindestens gleichberechtigter Partner, teilweise fühlt er sich über ihnen stehend. Das Verhältnis zu seinem früheren Herrn Chevalier dreht sich im Sultanspalast um, Kaspar ist nun nicht mehr die Dienerfigur, sondern sein Herr ist von ihm abhängig. Denn Kaspar findet trotz seiner Vorbehalte gegenüber der fremden Kultur besseren Zugang zum Sultan, durch seine Fürsprache bekommt Chevalier eine berufliche Rolle und vor allem werden seine mitgebrachten Perücken einem Verwendungszweck zugeführt. Kaspar genießt seine Überlegenheit und lässt diese seinen ehemaligen Herrn auch spüren.

Mit Nannette verbindet Kaspar zu Beginn der Posse keine große Liebe mehr, im zweiten Auftritt erfährt man, dass er nach der ersten großen Verliebtheit „freywillig mit ihr durchgegangen“¹⁶⁶ ist, sie aber dann versetzt hat. In einem kurzen Monolog wird stichwortartig sein gesamtes Leben aufgerollt: seine Mutter starb bei seiner Geburt, daraufhin heiratete sein Vater nochmals, der Beruf der zweiten Frau wird mit „Mißbuttengretel“¹⁶⁷ angegeben. Es ist daher deutlich zu erkennen, dass der soziale Hintergrund Kaspars im Milieu der Unterschicht angesiedelt ist. Emotionslos erzählt er diese Vorfälle, er nimmt diese eher von der heiteren Seite: „Wer hat meine Mutter dazu gezwungen, daß sie vor meiner Geburt 3 warme Krapfen gegessen, und hernach darauf gestorben ist?“¹⁶⁸ Kaspar und Nannette glänzen durch Redegewandtheit und Schlagfertigkeit. Glück definiert Kaspar z.B. folgendermaßen: „Ja, es geht schon nicht anders in der Welt. - Das Glück gleicht einen Bratspies – heute steckt ein Saukopf daran – morgen ein Fasan – und so geht’s uns auch.“¹⁶⁹

166 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 7.

167 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 7.

168 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 7.

169 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 54.

Kaspar macht sich mit seiner Freundin gerne über ihr Gegensatzpaar Albertine und Chevalier lustig, sie verbindet der Spott über Sehnsucht, Liebe und zu viel Pathos. Ausschlaggebend für die Beziehung zwischen Mann und Frau ist nach Ansicht Kaspars vor allem das Geld. Frauen würden im Mann vor allem eine Geldquelle sehen. Je mehr der Mann an Wohlstand bietet und je wertvoller seine Geschenke sind, desto beliebter wird er sich machen. Schlechte Erfahrungen hat er diesbezüglich sicher schon mit Nannette gemacht, denn diese versteht nicht, dass Albertine aus Liebe zu ihrem Freund die wesentlich lukrativere Leidenschaft des Sultans ausschlägt. Bei Kaspar war großer Besitz nie vorhanden, bei diesem Typus wird ein Leben in Reichtum ausgeschlossen.

Kaspar ist in dieser Posse die lustige, sympathische Figur, die bestrebt ist, den anderen Figuren bei ihren Problemen zu helfen, niemandem unmoralisches Verhalten vorwirft, weil er selbst nicht unfehlbar ist und gerne ein Risiko eingeht. Mit der Feststellung „dem Sultan gefiel mein Humor so gut“¹⁷⁰ trifft er nicht nur die richtige Aussage in Bezug auf den türkischen Herrscher, sondern auch in Bezug auf die anderen Figuren und das Publikum.

7.1.3 Kaspar Schlauch in der Posse *Der Tode und seine Hausfreunde*

Finanzielle Nöte beherrschen Kaspar Schlauchs Leben, die totale Verschuldung ist eingetreten, und seine Schuldner wollen nicht mehr länger auf Zahlungen warten. Da ist guter Rat teuer, denn in dieser Posse handelt es sich um keine lustige Figur mit kreativen und ungewöhnlichen Ideen, sondern um einen jammernden Ehemann, der seinen Trost in einem Glas Wein findet. Sein Beruf geht aus dem Stück nicht hervor, möglicherweise ist er arbeitslos, denn die Regieanweisungen wie ein „schlecht meublirtes Zimmer, links ein Vorhang-Bett“¹⁷¹ deuten auf einen längeren Geldmangel hin.

Glück hat er dafür mit seiner Frau Rose. Denn diese entspricht erfreulicherweise nicht dem allgemeinen Bild der Frau, das Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschend war. Der Text, den Kaspar als Einstieg in die Posse aus einem Buch vorliest, beschreibt ein Ideal, das längst der Vergangenheit angehört, denn zeitgenössische Frauen leben seiner Meinung nach auf Kosten der Ehemänner. Das heißt, sie geben das mühsam erarbeitete Geld ihrer Männer mit leichter

170 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 36.

171 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 3.

Hand wieder aus oder sie vertreiben mutwillig ihre Ehemänner, um „mit guter Manier als Exweiber leben“¹⁷² zu können. Kaspar wirkt niedergeschlagen und weiß keinen Ausweg aus seiner tristen Situation. Die Zuneigung und Schönheit seiner Frau helfen ihm nicht, aus diesem Tiefpunkt heraus zu kommen, wie er in einem Monolog feststellt.

Seine Ehefrau Rose hat die führende Rolle, Kaspar unterwirft sich dieser, denn er hat keine andere Wahl. Er nimmt in Kauf, stiller Beobachter bei den Annäherungsversuchen der drei Männer zu sein und erfährt dabei, wie schnell Rose nach seinem Tod einen neuen Liebhaber hätte. Die Souveränität Roses erfüllt ihn mit Stolz, er erfüllt seine stille Rolle, aus der er nur selten durch körperliche Bedürfnisse wie Nießen ausbricht. In dieser Lage ist es nicht möglich, dass er den anderen Figuren ebenbürtiger Partner ist, doch ab dem achten Auftritt wechselt die Situation, und Kaspar beherrscht vorübergehend als Geist das Geschehen, alle außer Rose stehen im Banne des vermeintlich Wiederauferstandenen. Sie hat ihrem Mann und sich selbst zur Wiedererlangung des sozialen Status verholten. Die Zukunft ist für beide gesichert, Kaspar erlebt ein glückliches Ende.

8 Situation des Wiener Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Das Jahr 1776 veränderte das Wiener Theatergeschehen. Über beide Hoftheater, das Burgtheater und das Kärntnertortheater, die seit dem Jahr 1765 verpachtet waren, wurde der Konkurs verhängt. Daher musste eine Änderung der Finanzierung veranlasst werden, weil dem kaiserlichen Hof die Führung zu teuer war. Joseph II. entschloss sich dazu, die Organisation der Wiener Theater zu verändern. Er gab in zwei Handbilletten im Jahr 1776 bekannt, dass er das Burgtheater und das Kärntnertortheater weiter als Hoftheater führen werde.¹⁷³ Weiters war die Gründung von privaten Theatern erlaubt. Joseph II. engagierte die „teutschen Comoedianten“¹⁷⁴, eine kostengünstige Theatertruppe, für das Burgtheater; an den spielfreien Tagen des Ensembles durften andere Schauspieltruppen auftreten. Eine weitere Anordnung besagte, dass das Theater nun als „teutsches Nationaltheater“ bezeichnet wurde. Erwähnt wurde, dass durch die Wichtigkeit dieses Theaters die korrekte Sprache und der

172 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 116. S. 5.

173 Vgl.: Hadamowsky, Franz: Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. J & V. Edition Wien. Dachs-Verlag, 1994. S. 255.

174 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S.265.

moralische Anspruch für das Publikum zu beachten seien. Durch die Schauspielfreiheit entwickelte sich eine Theaterszene in den Vorstädten. 1781 wurde das Theater in der Leopoldstadt eröffnet, 1787 das Theater auf der Wieden und ein Jahr später das Theater in der Josefstadt.¹⁷⁵

8.1 Die beiden Hoftheater: Das teutsche Nationaltheater – Burgtheater und das Kärntnertortheater

Das teutsche Nationaltheater, das heutige Burgtheater, hatte damals seinen Standort am Michaelerplatz nächst der Burg. Mit der deutschen Truppe wurde das große Ansehen begründet, denn diese wurde unter der Anstellung des Kaisers ein erfolgreiches Ensemble. Die Schauspieler erhielten „einen besonderen sozialen Status“¹⁷⁶, d.h. es erfolgte eine Pragmatisierung ähnlich jener der Beamten. Als Vorbild in künstlerischer Hinsicht fungierte das französische Theater, vom Publikum wurde der klare, natürliche Stil der Schauspieler im Burgtheater bewundert.

Der Spielplan bestand aus deutschen originalen Theaterstücken und Übersetzungen aus dem Englischen und Französischen. Wenig beliebt und daher selten gespielt wurden die klassischen Dramen von Lessing, Schiller und Goethe, es wurde eine eingeschränkte Auswahl davon in das Repertoire aufgenommen. Keine Aufführungen gab es z.B. von Lessings *Nathan der Weise*, dafür aber von *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti*. Bei diesen Stücken wurden nicht das Original des Dramatikers aufgeführt, sie wurden zuerst einer Bearbeitung unterzogen.¹⁷⁷ Der Geschmack des Wiener Publikums musste berücksichtigt werden; außer *Clavigo* von Goethe, dem Trauerspiel *Julius von Tarent* von Johann Anton Leisewitz und dem Stück *Die Zwillinge* von Klinger waren die Dramen des Sturm und Drang auf den Wiener Bühnen nicht präsent, da sie bei Publikum und Presse durchfielen.¹⁷⁸ Das bürgerliche Trauerspiel und die Dramen der deutschen Sturm und Drang Periode dürfen „als spezifisch norddeutsche Ausprägung, als Effekt einer empfindsamen Kultur protestantischer Innerlichkeit gelten, denn es gibt im süddeutsch-katholischen Raum keinerlei vergleichbare

175 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 256.

176 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 296.

177 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 297.

178 Vgl.: Sonnleitner, Johann, in Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft. Nr. 15. Dominovic Verlag, Zagreb, 2006. S. 5.

literarische Hervorbringungen.¹⁷⁹ Die Theaterstücke Friedrich Ludwig Schröders – es waren meistens Übersetzungen aus dem Englischen – gehörten zu den erfolgreichsten, ebenso wie Iffland und Kotzebue, die zu den beliebtesten deutschen Dramatikern zählten, oft gespielte Wiener Schriftsteller waren Ayrenhoff, Rautenstrauch und Weidmann.¹⁸⁰ August von Kotzebue war zwanzig Jahre Hoftheaterdichter, denn seine Lustspiele und „bürgerlichen Familiengemälde“¹⁸¹ kamen beim Publikum sehr gut an. Durch die Schauspielfreiheit bedingt, konnten Wandertruppen gratis auftreten; um die Qualität der künstlerischen Darbietung, die im Bereich des Theaters, Balletts oder der Pantomime sein konnte, zu sichern, wurden die Truppen vorerst für ein Jahr engagiert.¹⁸² Dazu gehörte eine Opera-buffa-Truppe unter Karl von Kral, die zumindest zu Beginn mit weniger Schwierigkeiten kämpfte als die Truppe von Wäser, die ihre Vorstellungen nach nur einem Monat mangels Erfolg wieder einstellen musste. Die Spielsaison mit Wandertruppen zu gestalten, bewährte sich offensichtlich nicht, denn ab 1778 wurden diese vom Spielplan ausgeschlossen.¹⁸³

Außer Schauspielen wurden am Burgtheater Singspiele aufgeführt, die von italienischen und französischen Komponisten stammten, deutsche Singspiele von Komponisten wie Mozart und Salieri waren weniger präsent.¹⁸⁴ Geldprobleme verhinderten immer wieder eine Etablierung des Opernbetriebs, obwohl Joseph II. viel daran gelegen war, dem Publikum anspruchsvolle Oper zu bieten. Auf seinen Reisen begutachtete er andere Bühnen, um durch ausländische Produktionen Anregungen zu erhalten und diese dann dem Theaterdirektor zu übermitteln.

Ab 1783 wurde die italienische Oper am Burgtheater forciert. Da Ponte wurde als Librettist vom Hof angestellt, diese Position besetzte er bis 1791. Ferdinand Eberl übersetzte von Da Ponte *L'arbore di Diana* und *Una Cosa rara*, wobei von insgesamt 102 Aufführungen der Oper *Der Baum der Diana* sechs im Burgtheater stattfanden.¹⁸⁵ Bei dem komischen Singspiel *Betrug durch Aberglauben* erfolgten drei von 23 Aufführungen im Burgtheater.¹⁸⁶

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts begann sich der Spielplan zu ändern, und die Stücke von Goethe, Schiller und Lessing erschienen auf den Bühnen der Wiener Hoftheater.

179 Vgl.: Sonnleitner, Johann, siehe Fußnote 178. S. 1.

180 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 297.

181 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 353.

182 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 457.

183 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 462.

184 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 300ff.

185 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 498f.

186 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 499.

Das alte Kärntnertortheater wurde im Jahr 1761 ein Raub der Flammen, denn durch eine nicht vollständig gelöschte Glut aufgrund einer Szene, in dem Don Juan im Feuer sterben sollte, entstand dieses Unglück. Zwei Jahre danach war das neue Theater in noch größeren Dimensionen fertiggestellt.¹⁸⁷ Wie das Burgtheater wurde auch das Kärntnertortheater ab 1765 verpachtet. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden großteils Komödien, die mit Stegreiffrollen besetzt waren, gespielt, doch mit der Theaterzensur änderte sich ab 1770 diese Situation und Stücke mit verschriftlichtem Text kamen zur Aufführung auf die Bühne. Mit Beginn der Schauspielfreiheit wurde das Kärntnertortheater den Wandertruppen frei zur Verfügung gestellt, allerdings prüfte Joseph II. die Truppen vor dem Auftritt hinsichtlich ihrer Tauglichkeit.¹⁸⁸ Überwiegend teilten sich zu Beginn französische Truppen mit dem Schauspieler und Regisseur Johann H.F. Müller, der eine Schauspielschule in Wien gründete, die Spielzeit.¹⁸⁹ Das Ensemble unter dem Direktor Le Petit war eine der beliebtesten französischen Wandertruppen. Weitere Ensembles, die unter der Gunst des Publikums standen, waren jene von Gottfried Prehauser und Josef Felix von Kurz.

1785 war das Ende der Wandertruppen gekommen, zwei Jahre hindurch wechselte das Programm zwischen italienischer Oper, deutschem Singspiel und Schauspiel. Vor der vorübergehenden Schließung des Theaters stand Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* auf dem Spielplan,¹⁹⁰ nach der Wiedereröffnung 1791 ordnete der nun regierende Leopold II. die Förderung der Opera seria, die Opera buffa verlor an Attraktivität. Abwechselnd fand daher wieder Oper und Schauspiel am Kärntnertortheater statt.¹⁹¹ Erweitert wurde das Programm durch Ballettvorführungen, da Leopold II. diese Gattung im Gegensatz zu Joseph II. schätzte.

Ferdinand Eberls Singspiel *Betrug durch Aberglauben* wurde 1786 und 1787 siebzehn mal und 1796 drei mal aufgeführt, *Der Baum der Diana* stand in den Jahren 1802 und 1804 dreizehn mal auf dem Programm.¹⁹²

187 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 214ff.

188 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 274.

189 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 463ff.

190 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 299.

191 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 282.

192 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 498f.

8.2 Die Vorstadttheater

Neben den beiden Hoftheatern begann in Wien im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts der Aufbau einer Theaterszene. Die drei privilegierten Vorstadttheater entstanden: das Leopoldstädter Theater, das Theater auf der Wieden, das als Theater an der Wien weitergeführt wurde und das Theater in der Josefstadt. Dazu kamen die Theater in den Vororten, so wurden um die Jahrhundertwende und vor allem ab Beginn des 19. Jahrhunderts einige Theater gegründet: das Theater in Penzing, in Meidling und in Döbling.¹⁹³ In den nächsten Jahrzehnten kamen weitere Spielstätten dazu, z.B. das Theater in Hietzing, das Theater auf dem Franz-Josefs-Kai und das Volkstheater im k.k. Prater.

8.2.1 Das Leopoldstädter Theater

Das erste Theater, das im Zuge der Schauspielfreiheit nach fünf Jahren entstand, war das Leopoldstädter Theater.¹⁹⁴ Die Entstehung führt auf die Verbindung zweier Schauspieler zurück, Matthias Menninger und Karl Marinelli. Menninger stammte aus dem bayerischen Gebiet und übernahm durch Heirat mit der Witwe des Prinzipals einer Wandertruppe die Führung der „Baadner Gesellschaft deutscher Schauspieler“. Diese Truppe trat im Sommer in Baden auf, im Winter in den verschiedenen Erbländern wie Ungarn und Mähren. Sie erfreute sich beim Publikum großer Beliebtheit, aus diesem Ensemble gehen bekannte Schauspieler hervor, so die Kasperlfigur des Johann La Roche und der Bernardon von Josef Felix von Kurz. Als Menninger nach Wien übersiedelte, spielte er vorerst in einem Theatersaal im Sommerpalast des Grafen Czernin, mit Johann La Roche eroberte er das Wiener Publikum. Beliebt waren Parodien auf Werke von Goethe, denn das Original stieß in Wien auf keine positive Resonanz. In der Komödie *Der neue Doctor Faust* verkörperte Kasperl einen Zauberer und Hanswurst den Doktor Faust.

Die Schauspielfreiheit war der Anlass, dass Matthias Menninger und Karl Marinelli, die sich schon aus ihrer Zeit mit der Wandertruppe von Johann Schulz kannten, zusammenfanden und den Saal im Sommerpalast zu einem größeren Theater ausbauen ließen. *Der Anfang muss empfehlen* war der vielversprechende Titel des ersten Stücks, von Marinelli verfasst und mit

193 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 805 ff.

194 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 482ff.

La Roche als Kasperl, das eine erfolgreiche Zusammenarbeit einleitete. Mit der Lage des Theaters waren die beiden dennoch nicht zufrieden, daher stellten sie an Joseph II. den Antrag, ein neues Theater an einem anderen Standort errichten zu dürfen. Nach der Genehmigung des Ansuchens wurde der neue Spielort, der sich in der Gegend der heutigen Praterstraße befand, ausgesucht, und nach nur sieben Monaten Bauzeit war das Leopoldstädter Theater fertiggestellt und zur Eröffnung bereit. Direktor war mittlerweile Marinelli allein, da diese Anordnung Joseph II. getroffen hatte. 1781 wurde der Spielbetrieb mit Marinellis *Aller Anfang ist schwer* begonnen. Mit diesem Stück wurden die Schauspieler vorgestellt, jedem wurde ein bestimmter Charaktertyp zugeordnet, den er in allen weiteren Theaterstücken verkörperte. Karl Marinelli spielte stolze, überhebliche Liebhaber, manchmal mit französischem Hintergrund, sein Bruder Josef hatte die gegensätzliche Rolle des gutmütigen Familienoberhaupts, das manchmal mit pedantischen Zügen ausgestattet war, deren Schwester Anna stellte arrogante oder eigentümliche junge Frauen dar. Weitere Rollen aus dem Ensemble von Menninger waren genarrte Ehemänner und wunderliche Väter sowie eigenwillige Mütter, die das Ehepaar Richter besetzte. Die komischen Nebenrollen, schimpfenden Soldaten, fürsorglichen Mütter, Geliebten und Diener- und Bedienstetenrollen wurden in der übrigen Verwandtschaft aufgeteilt.

Im Jahr 1783 erweiterte Marinelli sein Ensemble um einige neue Schauspieler, 1785 kam ein zweiter Kasperl namens Raufer zum Einsatz, der jedoch weniger erfolgreich war und bald verstarb. Schauspieler, die außer den schon erwähnten am Leopoldstädter Theater Berühmtheit erlangten, waren Anton Hasenhut als komische Figur, Anton Baumann als charakterlich vielseitig einsetzbare Figur und der in Lustspiel und Singspiel bewährte Friedrich Baumann.

Ab 1786 war Wenzel Müller als Komponist tätig, der „den Aufstieg des Leopoldstädter Theaters zum klassischen deutschen Volkstheater wesentlich mitbestimmt“¹⁹⁵ hat. Er schrieb für viele Stücke die Musik, einige seiner Kompositionen wurden durch ihre Popularität zu Volksliedern.

Der Spielplan bestand hauptsächlich aus Theaterstücken, das Singspiel, manchmal mit Tanzeinlagen, gewann an Einfluss, war aber insgesamt weniger präsent. In den ersten zehn Jahren regierte die Figur des Kasperl. Dramatiker integrierten ihn in ihre Stücke und verwiesen schon im Titel auf seine Existenz. Ferdinand Eberl berücksichtigte in seinen

195 Vgl.: Hadamowsky, Franz.: siehe Fußnote 173. S. 488.

Werken ebenso diese Entwicklung im Lustspiel.

Eberls Stücke wurden ab dem Jahr 1787 im Leopoldstädter Theater aufgeführt. Sein erstes Stück am Spielplan war *Das Wettstreiten der Engländer oder Die neueste Frauenzimmerkrankheit*.¹⁹⁶ Weitere Lustspiele folgten, die auf den Kasperl explizit hinwiesen. Es waren *Das Bürgermädchen oder Kaspar, da setzt's Nasenstüber*, das sieben mal am Programm stand und *Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion* mit sechs Aufführungen in diesem Jahr. Am erfolgreichsten war die Oper *Cosa rara*, welche die Übersetzung des Librettos von Da Ponte ist, denn sie kam vierzig mal auf die Bühne. Man kann daher von einem erfolgreichen Jahr 1787 von Eberl als Einstieg am Leopoldstädter Theater sprechen.

Eberls Opernübersetzungen standen in der Beliebtheitsskala des Publikums weit oben. *Der Baum der Diana* war von 1788 bis 1810 zum überwiegenden Teil im Leopoldstädter Theater zu sehen, einige Male erschien die Oper, wie schon erwähnt, auf den Bühnen der Hoftheater und drei mal im Landstraßer Theater. *Cosa rara* war mit 122 Aufführungen noch erfolgreicher, bis auf ein einziges Mal fanden alle von 1787 bis 1809 im Leopoldstädter Theater statt. Großen Anklang fand das Stück *Der Unglücksvogel*, das nach der Uraufführung im Theater in der Josefstadt von 1797 bis 1808 32 mal das Programm des Leopoldstädter Theaters bestritt. *Die Wirthin mit der schönen Hand* war dreizehn mal von 1788 bis 1800 vertreten. Weitere Aufführungen mit durchschnittlichem Erfolg an diesem Theater waren *Kaspar, der König auf der grünen Wiese*, *Das listige Stubenmädchen oder der Betrug von hinten*, *Noch seltener als Weibertreue*, *Die Perüken in Konstantinopel*, die Übersetzung des Librettos von Goldoni zur Oper *Der Talisman* und *Das verdächtige Gewerbe*.

Ein anderer zeitgenössischer Autor war Karl Friedrich Hensler, der für seine Ritterdramen wie z.B. *Die Löwenritter* bekannt war. Außerdem dramatisierte er Wiener Sagen wie *Die Teufelsmühle am Wienerberge* und *Das Donauweibchen*. Hensler ließ seinen Dramen Fortsetzungen folgen, die auf mehreren Wiener Theaterbühnen zu sehen waren.¹⁹⁷ An Hensler wurde das Leopoldstädter Theater nach Marinellis Tod verpachtet, der durch seinen abwechslungsreichen Spielplan trotz schwieriger politischer Verhältnisse finanzielle Gewinne erzielen konnte.

Dramatisierte Sagen und Märchen sowie Zaubersingspiele eroberten das damalige

¹⁹⁶ Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 492ff.

¹⁹⁷ Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 490ff.

Theaterpublikum. Durch ihre Verbindung von komischen und übersinnlichen Elementen waren sie durch eine aufwändige Bühnenausstattung und phantasievolle Kostüme ein Augenschmaus für die Zuseher. Der Autor Leopold Huber schrieb das zweiteilige Drama *Der eiserne Mann oder Die Drudenhöhle im Wienerwald* und die Operette *Der unschuldige Betrug, oder Auf dem Land kennt man die Rache nicht*, die für die angeschlossene Theaterschule für Kinder gedacht war. Er war jedoch weniger produktiv als Hensler und Joachim Perinet, der als Schauspieler bei Marinelli begann und bald literarisch tätig wurde. Perinet war ein vielseitiger Schriftsteller, hauptsächlich verfasste er aber Theaterstücke, die er über zwei Jahrzehnte für das Leopoldstädter Theater schrieb, ausgenommen einer Unterbrechung von einigen Jahren um die Jahrhundertwende, da er mit Marinelli in Streit geraten war und erst nach dessen Tod wieder zurückkehrte. Einige seiner Lustspiele schrieb er für La Roche als Kasperl, zu seinen weiteren Werken gehören Bearbeitungen von Stücken der zeitgenössischer Schriftsteller Philipp Hafner und Hensler. Das Zaubersingspiel *Der Fagottist oder die Zauberzither* hatte vor Mozarts *Zauberflöte* Premiere, Perinet schrieb auch hier eine Fortsetzung. Diese musikalische Gattung mit einer phantasievollen, realitätsfernen Handlung war um die Jahrhundertwende sehr gefragt.

Ferdinand Kringsteiner unterhielt die Leopoldstädter Theaterbesucher mit Lustspielen wie *Der Zwirnhändler aus Oberösterreich*, das zu jenen Stücken zählt, die sich mit dem Thema der Stadt – Land – Problematik befassen.

Ein positives Echo fanden Parodien auf Werke, die durch Wühlen im Gefühlsleben von unglücklich Verliebten und dem Aufbausuchen von inneren Befindlichkeiten auffielen. Es war nicht nur Kringsteiner, der mit *Werthers Leiden* und *Romeo und Julie* diesen Trend in Wien mitgestaltete, sondern auch andere Schriftsteller wie Joseph Alois Gleich und Adolf Bäuerle, deren Parodien auf Werke von Schiller an anderen Wiener Theatern erschienen.¹⁹⁸

Hensler führte das Leopoldstädter Theater nach Marinellis Tod bis zum Ende seines Pachtvertrages weiter, danach setzten gerichtliche Debatten und finanzielle Wirrnisse mit den Erben ein.

198 Vgl.: Sonnleitner, Johann: siehe Fußnote 178. S. 12f.

8.2.2 Das Theater in der Josefstadt

Das dritte Privattheater, das nach Beginn der Schauspielfreiheit gegründet wurde, war das Theater in der Josefstadt. Der Unterschied zu anderen Wiener Theatern lag darin, dass das Theater für Schauspieler und Autoren als Einstieg in die Welt der Bühne genutzt werden konnte.¹⁹⁹ Außerdem wurde die Erlaubnis zur Aufführung von Ballettvorfürungen erteilt, dieses Privileg war nur noch den Hoftheatern vorbehalten. Es war das kleinste der drei Vorstadttheater, wurde von den Wienern öfters unterschätzt und neigte deshalb zu finanziellen Schwierigkeiten.

Der spätere Gründer Karl Mayer war mit seiner Truppe in Vorstädten aufgetreten und stellte für die Errichtung eines Theaters ein Ansuchen. Es sollte neben dem Gasthaus seines Schwiegervaters entstehen, denn das Publikum verband gerne einen Theaterbesuch mit einem Abendessen. Die Genehmigung wurde erteilt, und im Jahr 1788 wurde das Theater in der Josefstadt eröffnet. Es wurde von der Presse als architektonisch nicht vorteilhaft, aber mit schöner, gediegener Ausstattung beschrieben. Mayer wurde von Leopold II. zum k.k. Privilegierten Schauspielunternehmer²⁰⁰ ernannt, er war neben Marinelli und Schikaneder mit seinem Theater an der Wien der dritte Betreiber eines Privattheaters. Außer Schauspielen hatte er die Berechtigung, Opern, Ballettvorfürungen und Pantomimedarbietungen zu zeigen. Die Figur des Kasperl war selbstverständlich im Spielplan allgegenwärtig, erfolgreich waren weiters Lustspiele mit Tanzeinlagen sowie Ritter- und Räuberdramen. Zur Eröffnung stand Salomon Friedrich Schletters Stück *Liebe und Koketterie* auf dem Programm, er war als ehemaliger Souffleur beim Hoftheater nun auch als Schauspieler tätig. Weitere Dramatiker waren Christian Albrecht mit *Die Mitternachtsstunde des Totenreiters* und Matthias Voll, dessen Lustspiel *Kaspar der Haushofmeister* drei Fortsetzungen folgten. Stücke von Kotzebue, Iffland, Ayrenhoff und den Wiener Komödiendichtern Hafner und Hensler wurden aufgeführt, die Premieren erfolgten meistens in anderen Theatern.

Ferdinand Eberls erstes am Theater in der Josefstadt aufgeführte Stück war 1791 *Die Negozianten oder Warnung für junge Leute*, wie oft das Schauspiel am Spielplan stand, ist nicht nachweisbar.²⁰¹ 1794 war das Jahr von Eberls Eipeldauer – Trilogie: *Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien*, *Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey*

199 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 528ff.

200 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 531.

201 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 494.

ihrem Herrn Vetter in Eipeldau und *Der Eipeldauer am Hofe*. Die genauen Aufführungsdaten sind nicht feststellbar.²⁰² 1795 stand *Apollons Opfer* am Spielplan, ein Stück, das bis jetzt nicht auffindbar ist, ebenso wie das wesentlich beliebtere Theaterstück *Der Unglücksvogel*.²⁰³ Nach derzeitigem Forschungsstand wurde *Der Unglücksvogel* nur ein Mal am Theater in der Josefstadt aufgeführt, ab 1797 feierte es Erfolge am Leopoldstädter Theater.²⁰⁴ Die Verbindung des orientalischen mit dem westlichen Kulturkreis war ebenfalls im Jahr 1795 in dem Theaterstück *Die Deutschen unter den Muselmännern* auf der Bühne des Theaters in der Josefstadt zu sehen.²⁰⁵ Damit war die Aufführungsperiode von Eberls Theaterstücken bis auf eine Wiederholung des zweiten Eipeldauer-Stückes im Jahr 1803 vorbei.

Der Tanz konnte sich am Spielplan durchsetzen, er war in ein Lustspiel integriert oder dominierte die Vorstellung als Ballettvorführung. Durch dieses zusätzliche Privileg gegenüber den anderen Vorstadttheatern konnte sich das Theater in der Josefstadt in der Wiener Theaterszene des ausgehenden 18. Jahrhunderts behaupten.

8.2.3 Das Landstraßer Theater

Neben den Hoftheatern und den Vorstadttheatern in der Leopoldstadt, auf der Wieden und in der Josefstadt wurde das Interesse bekundet, ein Theater für die Bevölkerung im Bezirk Landstraße zu errichten. Es herrschte zwar Uneinigkeit, ob dieses Vorhaben vonnöten sei, denn die Wiener in diesem Stadtteil gehörten vor allem dem Berufsstand der „Küchengärtner, Gerber, Fleischer und Viehhändler“²⁰⁶ an. Diese hatten zur Unterhaltung in ihrer Freizeit das Hetztheater, in dem die grausame, aber beliebte Hetzjagd von Tieren stattfand. Das Hetztheater befand sich in Besitz des kaiserlichen Hofes und stand durch die Tierquälerei im Blickpunkt der Kritik. Diese Form der Tierjagd war „das späte Überbleibsel aus der spanischen Ära“²⁰⁷, zu den Zuschauern zählte nicht nur die niedere Gesellschaftsschicht dieser Vorstadt, sondern auch der Hof, der in seiner Freiloge die Brutalität des Geschehens verfolgte. Trotz aller Einwände kam man zur Überzeugung, der Landstraßer Bevölkerung ein Theater zu

202 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 495.

203 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 495.

204 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 501.

205 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 495ff.

206 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: *Alt-Wiener Thespiskarren*. Verlag Anton Schroll, Wien, 1925. S. 229.

207 Vgl.: Hadamowsky, Franz: siehe Fußnote 173. S. 288.

errichten. Gründer waren der Schriftsteller Johann Rautenstrauch und der Prinzipal Franz Scherzer, bei den Zeigenossen durch zahlreiche Theatergründungen bekannt.²⁰⁸ Schon von Beginn an war das Theater nicht vom Glück begünstigt, denn die Eröffnung musste wegen des Todes von Joseph II. verschoben werden.²⁰⁹ 1790 war es endlich möglich, das Theater zu eröffnen, höchstwahrscheinlich mit der Oper *La vera costanza* von Joseph Haydn. Die Theaterausstattung wurde als geradezu entsetzlich beschrieben, dem Gebäude war anzusehen, dass dem Architekten jegliche Kenntnisse und Regeln für den Bau eines Theaters fehlten.²¹⁰

Der Spielplan bestand aus Opern und Singspielen wie z.B. *Der listige Kaminfeger* von Salieri. Gustav Gugitz berichtet, dass „am Dienstag den 18. Mai 1790 zum ersten Male *Die seltene Sache oder Schönheit und Tugend*, eine komische Oper von L. Da Ponte, Musik von B. Martin“²¹¹ aufgeführt wurde. Dabei handelt es sich um die Bearbeitung der *Cosa rara* von Ferdinand Eberl, die hier ein einziges Mal außerhalb des Leopoldstädter Theaters auf die Bühne kam.²¹²

Das Theaterprogramm konnte an einem Abend eine Mischung der Kunstgattungen darstellen, beispielsweise Ballett und Schauspiel. Wie eine von Gugitz beschriebene Ankündigung auf einem Theaterzettel aus dem Jahr 1790 zeigt, wurde mit einer Ballettvorführung begonnen, darauf folgte ein Lustspiel in zwei Aufzügen, als Abschluss wurde wieder ein Ballettstück geboten.²¹³

Mit dem Bestreben, französische Stücke einzuführen, scheiterte Franz Scherzer, das Theater war von der Schließung bedroht. Ein neuer Direktor, Joseph Kettner, versuchte mit den von ihm favorisierten Heldenstücken Besucher anzulocken. Ein kurzzeitiger Erfolg war ihm dadurch beschert, *Der Teufel in Wien* von Rautenstrauch oder *Mohamed Quirly* von Krismanitsch brachten den ersehnten Aufschwung.²¹⁴ Schwierigen Zeiten blickten damals die Theater nach dem Tod eines Kaisers entgegen. So trat dieser Unglücksfall 1792 mit dem Tod von Leopold II. ein, danach übernahm die Ehefrau Kettners das Theater. Durch sie wurde die Tragödie eingeführt, die Oper wurde weiter gefördert, ein Novum war das Engagement von Seiltänzern oder eine spanische Tanzvorführung.

208 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 273.

209 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 233ff.

210 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 231.

211 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 236.

212 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 499.

213 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 238.

214 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 247.

Von Ferdinand Eberl waren unter Prinzipalin Kettner drei Aufführungen von seiner Opernübersetzung *Der Baum der Diana* zu sehen. *Kasperl, der Mandolettikrämer* wurde ein Mal gespielt, *Der Tode und seine Hausfreunde* wurde mindestens ein Mal aufgeführt, auch bei dem Lustspiel *Die veteranische Höhle* sind außer einem einzigen Mal weitere Aufführungsdaten nicht gesichert.²¹⁵ Nach dem unerwarteten Tod der Prinzipalin Kettner hielt unter neuer Direktion der deutsche Klassiker mit Dramen wie *Die Räuber* von Schiller Einzug. Goethes *Faust* wurde als die Pantomime *Fausts letzter Tag* mit technischem Aufwand gezeigt: Faust braust mit einem Wolkenwagen durch die Luft, fliegend bewegen sich auch eine Furie und Mephistopheles fort.²¹⁶

Im Jahr 1794, nach nur dreijähriger Spielzeit, verlor die Landstraße ihr einziges Theater, es war keine Aussicht auf einen Neubeginn, denn es durfte aufgrund eines Dekrets in und um Wien kein neues oder derzeit geschlossenes Theater eröffnet werden.

8.3 Inszenierung der Theaterstücke auf der Bühne

Für das Wiener Publikum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war ein spektakuläre Umsetzung des Theaterstücks auf der Bühne wichtig. Der Einsatz von Maschinen wurde von den Dramaturgen berücksichtigt.²¹⁷ Eine Welt der Illusionen und Wunder wurde vorgegaukelt, insbesondere im Zauberspiel war die technische Ausstattung wesentliches Element zum Gelingen der Aufführung. Die Kulisse war keinesfalls karg gestaltet, sondern konnte Städte, Gärten und verschiedene Landschaftsformen wie Wälder oder Berge darstellen. In Eberls *Die Perücken in Konstantinopel* wurden die Zuschauer in den Hafen von Konstantinopel versetzt, seine Regieanweisung fordert: „Ein freyer Platz mit Aussicht auf das Meer, verschiedene Schiffe die ankommen, und anlanden, rechts ein Schlauch der an der Mauer des Serails bis ins Meer herabgeheth – links verschiedene Häuser – eine Menge Leute steigen von den Schiffen“.²¹⁸ Die Bühne konnte in einen Raum verwandelt werden, Zimmer in verschiedenen Stilrichtungen zeigten den Geschmack bzw. die gesellschaftliche Zugehörigkeit der Figur. Requisiten kommen für eine möglichst wirklichkeitsnahe Darstellung zum Einsatz, im ersten Auftritt in dem Lustspiel *Kasperl, der Mandolettikrämer* wird von Eberl die Anweisung für

215 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 495.

216 Vgl.: Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: siehe Fußnote 206. S. 265.

217 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 75.

218 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 26.

folgende Szenerie gegeben: „Paul an einem Tisch sitzend und schreibend hält einen Augenblick inne. Der Baron hält eine Hand-Brasslette, die er aufmerksam betrachtet.“²¹⁹ Das Schwelgen in orientalischer Opulenz verspricht der achte Auftritt in der Posse *Die Perücken in Konstantinopel*: „Speiß-Saal im Palaste des Sultans. Grosse Tafel, gedeckt mit verschiedenen Speisen.“²²⁰ Die Kostüme wirkten durch die glitzernde Pracht, Kaspar in seinem Puderquasten-Requisit trieb die Stimmung im Publikum sicher auf die Spitze.. Die Flucht vor dem Sultan wird in der Regieanweisung folgendermaßen beschrieben: „ ... kriecht in den Budersack, der am Boden durchreißt, und er mit dem Kopf durchfährt, und so unter den Beinen der Janitscharen durchschlüpft, und entspringt.“²²¹

8.4 Das Wiener Theaterpublikum

Die Zusammensetzung des Publikums war in den Theatern unterschiedlich. Das Burgtheater war schon immer den höchsten Ansprüchen verpflichtet, der Adel gehörte daher zur überwiegenden Mehrheit der Besucher. Es war üblich und schickte sich, jeden Abend im Theater zu verbringen. In der bürgerlichen Bevölkerungsschicht häuften sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Theaterbesuche, man wollte nach einem beruflich anstrengenden Tag einen unterhaltsamen Ausgleich und war in den Hoftheatern unter guter Gesellschaft.²²² Denn Maria Theresia wollte, dass der Adel und das Bürgertum gemeinsame kulturelle Darbietungen genießen sollten. Die vom Adel gewünschte Abgrenzung erfolgte durch die Sitzplatzverteilung, Logen waren für Adelige bestimmt, weiters das Parterre noble, das aber von Schriftstellern, Komponisten und darstellenden Künstlern auch in Anspruch genommen werden durfte.²²³ Die Logen im dritten Stock waren für das Großbürgertum wie Besitzer von Bankhäusern bestimmt, das hintere Parterre war für das mittlere Bürgertum wie Beamte reserviert. Im vierten Stock saß das Publikum der unteren Schicht, die sich eine Karte leisten konnten und wollten, z.B. niedere Angestellte des Theaters oder Dienstboten.

Im Kärntnertortheater war das Bürgertum präsenter als die Adelligen. Hier gab es zusätzlich einen fünften Stock, der für Bevölkerungsschichten mit wenig finanziellem Hintergrund

219 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 25. S. 3.

220 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 65.

221 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 102. S. 96.

222 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 247ff.

223 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 262f.

gedacht war.

Das Publikum des Leopoldstädter Theaters gehörte hauptsächlich dem Mittelstand an, einige Adelige gönnten sich dort eine Abwechslung zu den Hoftheatern. Ähnlich war die soziale Beschaffenheit des Publikums in den anderen Vorstadttheatern.

Das Verhalten der Theaterbesucher konnte spontan sein, im Leopoldstädter Theater griff mancher Zuschauer aktiv ins Stück ein. Es kam zu einem Dialog zwischen Schauspieler und Publikum, so hatte z.B. Stranitzky die Gewohnheit, Aktuelles zu diskutieren, die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum wurde beseitigt. Trotz der allgegenwärtigen Zensur war es möglich, reale Ereignisse chiffriert in die Vorstellung einzubauen.²²⁴ In den Logen war es keinesfalls so ruhig wie es in der heutigen Zeit üblich ist, denn die feinen Damen fielen durch ihre Konversation auf und ließen sich darin auch nicht stören. Joseph II. war nicht immer Vorbild in einwandfreiem Benehmen, ihm war bei einer Aufführung von Lessings *Emilia Galotti* völlig unangebracht zum Lachen zumute.²²⁵ In den Reihen der oberen Stockwerke und im hinteren Parterre war das Verhalten noch unangebrachter, da Maria Theresia Einschränkungen gegen lautes Betragen und die Mitnahme von Stöcken veranlassen musste.²²⁶ Essen und trinken gehörte beim Theaterbesuch dazu, während der Aufführung waren Eis oder Obst essende Zuschauer keine Seltenheit. Um die Jahrhundertwende wurde diese Sitte eingeschränkt, vor allem im Burgtheater durfte kein Verkäufer mehr Getränke oder Süßigkeiten während der Aufführung anbieten.²²⁷ Zur Förderung eines Benehmens, das den Umständen des Theaterbesuchs angepasst war, wurde der Zuschauerraum beleuchtet, dadurch waren unerwünschte Handlungen eher vermeidbar. Im Lauf des 19. Jahrhunderts wurde eine Trennung von Aufführung und dem Einnehmen von Naschereien erreicht, der Besuch des Buffets wurde in die Pause verlegt. Langsam trat Ruhe und konzentriertes Zuhören in die Zuschauerreihen ein.²²⁸

224 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 314.

225 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 282.

226 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 317.

227 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 319.

228 Vgl.: Tanzer, Gerhard: siehe Fußnote 85. S. 329.

9 Eberls Schaffen im Bereich des Singspiels und der Oper

Das Musiktheater brachte Ferdinand Eberl große Erfolge. Er übersetzte die Libretti von Lorenzo Da Pontes *Una Cosa rara* und *L'arbore di Diana*. Der Komponist beider Singspiele ist der Spanier Vinzent Martin.²²⁹ *Der Talisman*, Eberls Übersetzung von Goldoni mit der Musik von Salieri, wurde nur ein Mal aufgeführt.²³⁰

Der seltn Fall oder Schönheit und Tugend ist nicht nur inhaltlich, sondern so weit wie möglich eine wortgetreue Übersetzung.²³¹ *Der Baum der Diana* und *Der Talisman* wurden von Eberl etwas freier bearbeitet, doch stimmen die Werke inhaltlich mit den originalen Libretti überein. Er veränderte nur stilistisch Textpassagen, die Handlung bleibt gleich.²³²

Betrug durch Aberglauben ist das einzige eigene Werk Eberls in der Gattung des Musiktheaters. Bei diesem komischen Singspiel in zwei Aufzügen, die Musik dazu schrieb Karl Ditters Edler von Dittersdorf, bringt Eberl die Handlung in eine mystische Welt mit Geistern und dem Teufel. Die Anzahl der Aufführungen dieses Singspiels war zwar wesentlich geringer als die seiner beiden Da Ponte - Übersetzungen, doch fanden diese ausschließlich in den beiden Hoftheatern statt.

9.1 *Der Baum der Diana*

Der Inhalt dieses Singspiels geht auf die griechische Mythologie zurück. Beherrschend ist der Kampf der Sinnenfreude gegen die Keuschheit. Diana, die Göttin der Keuschheit, regiert über die Nymphen, ihre Forderungen und hohen Ansprüche an die Sittlichkeit müssen erfüllt werden. Sie ließ einen Baum pflanzen, der sie bei ihrer strengen Herrschaft unterstützt. Wie die Tugendhaftigkeit überprüft wird, verrät Amor dem Hirten Doristo: „Unter diesen Schatten zieht die stolze Göttin täglich mit der Schaar ihrer Nymphen einher, eins nach dem andern geht vorüber – sogleich wirft diese Frucht die reinsten Strahlen des Lichts um sich, die sanfteste Harmonie tönt von allen Seiten, und verkündiget die schuldlose Herzen der armen Mädchen - - doch wie sich auch nur ein Seufzer von Liebe in das Herz eines solch

229 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 429.

230 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 494.

231 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 432.

232 Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 433.

unglücklichen Geschöpfs stihlt - - vergißt der Baum seine Wunder - - und wie die Schuldige vorüber zieht, fällt der Apfel - - schlägt sie todt, und verwandelt sie.“²³³ Die jungen Männer sind dadurch natürlich genauso betroffen, doch bleibt es nicht lange bei diesem langweiligen Lebenswandel. Amor wirbelt als Schäfer verkleidet ins Geschehen, nichts bleibt mehr so wie es war, denn zuerst wird der Bewacher des Baumes, der Hirte Doristo, verwandelt, dann die Nymphen, bis schließlich sein Pfeil Diana trifft und zu ihrer eigenen Verwunderung unbekannte Gefühle in ihr aufkeimen. Schließlich verliebt sie sich in Endimion und kommt zur Einsicht, dass ihr Regieren schlecht war und Amor der bessere Herrscher sein wird.

Um die Kritiker günstig zu stimmen, verfasste Eberl anonym die Broschüre *Etwas für Alle über die Aufführung des Baums der Diana, in dem marinellischen Schauspielhause in der Leopoldstadt*, die nach der Premiere erschien. Er berichtet über die großartige Auslastung des Theaters, einige Logen wurden zuerst durch Adelige besetzt, dann folgten die Bürger auf den weiteren Logenplätzen, bis kein Sitzplatz mehr frei war. Das Leopoldstädter Theater war so voll, dass man „keine Steknadel hinab zu werfen im Stande war, die nicht auf Menschen fiel.“²³⁴ Eberl führte weiter aus, dass das Singspiel beim Publikum Begeisterung auslöste: „Herr Eberl hat in seiner Übersetzung den Geschmack des Publikums ganz wohl getroffen.“²³⁵ Um den Schein der objektiv verfassten Rezension zu wahren, führte er einige schlechter gelungene Teile an: „bis auf einige Zweideutigkeiten, und die hinkende Übersetzung des Duetts *Ochietto Furbetto*, ist die Oper immer eine Arbeit, die ihm Ehre macht.“²³⁶ Gesang und Schauspiel der Darsteller wurde fast ausschließlich gut bewertet. Bei Diana, von „Madem. Sartori“²³⁷ verkörpert, stellte er die Schauspielkunst über „ihren Gesang, obschon auch dieser nichts weniger als zu tadeln ist.“²³⁸ Sehr gut gefiel Eberl der Hirte Doristo: „Der ältere Baumann in der Rolle des Doristo, scheint mir mit der meisten Natur gespielt zu haben; die Szene, wo er so ganz Facon von Dianen ein paar Küsser verlangt, ist sehr gut gespielt worden.“²³⁹ Eberl ist bei seiner Kritik sehr emphatisch, wahrscheinlich hervorgerufen durch seine eigenen schlechten Erfahrungen. Er erwähnt bei dem Darsteller Baumann nicht

233 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Der Baum der Diana*. Verlag J.B. Wallishausser, Wien, 1802.

234 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): *Etwas für Alle über die Aufführung des Baums der Diana, in dem marinellischen Schauspielhause in der Leopoldstadt.*, 1788. S. 8f.

235 Vgl.: Anonymer Verfasser ((Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 15.

236 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 15.

237 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 16.

238 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 17.

239 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 17.

ausdrücklich, dass sein Gesang nicht ganz den hohen Anforderungen entsprach, sondern fährt bei der Kritik fort: „Sein Bruder sang besser als er, so wie er ihm im Spiele nachstehen mußte.“²⁴⁰ Amor, der von einer Frau dargestellt wurde, war vom Publikum mit viel Applaus gewürdigt worden, weniger kamen die Nymphen an: „Die drey ersten Nymphen spielten ebenfalls bis auf das gut, daß sie für Dianen=Nymphen ein bischen hölzern waren.“²⁴¹ Ein besonderes Lob verdiente dafür Theaterdirektor Marinelli, der „mit möglichstem Fleiße“²⁴² für Bühnenbild, Requisiten und Kostüme sorgte, denn die Inszenierung des Singspiels erforderte viel Geduld und Mühe. Verständlicherweise bekam Marinelli diese gute Beurteilung, schließlich war Eberl in dieser Zeit bei ihm als Hausdichter angestellt.

Am Ende der Broschüre richtet sich Eberl mit seinen Ausführungen an die Kritiker: „Und nun ein Wörtchen an Euch, ihr Authoren, die Ihr vielleicht eben itzt Eure Federn über den ergiebigen Stoff *L'arbore di Diana* spitzt.“²⁴³ Man kann über das Singspiel Schlechtes oder Gutes schreiben, Eberl weiß, dass alles möglich ist. Er erwartet sich vor allem, dass „nicht das, was man allgemein sagt, sondern nur das, was der Kluge und der Verständige daran ausstellt“²⁴⁴, geschrieben wird. Vielleicht zeigte diese Broschüre Auswirkungen, auf jeden Fall wurde *Der Baum der Diana* ein großer Erfolg.

9.2 *Betrug durch Aberglauben*

Im Gegensatz zum Singspiel *Der Baum der Diana*, in dem es nur um Liebe und Verzicht geht, dreht sich im *Betrug durch Aberglauben* nicht alles um große Gefühle, sondern auch um ganz banale Dinge wie Geld. Bei Baron von Lindburg steht finanzieller Reichtum im Vordergrund, der sogar seine Träume beherrscht: „Gold! - - pures Gold! o wie herrlich – wie – sie klingen – die herrlichen Dukaten.“²⁴⁵ Ein weiteres Anliegen ist ihm das Beschützen seiner einzigen Tochter Louise vor bösen Geistern, aus diesem Grund soll sie im Kloster Zuflucht suchen. Mit dem Glauben an Geister wird die Irrationalität in das Singspiel eingeführt. Baron von Lindburg wird von dem Gedanken beherrscht, dass es in seinem Schloss geistert, und der

240 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 17.

241 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 18.

242 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 19.

243 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 21.

244 Vgl.: Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): siehe Fußnote 234. S. 23.

245 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Betrug durch Aberglauben*. Verlag J.G. Langen, Köln, 1789. S 38.

Teufel gesellt sich in seiner Phantasie auch noch dazu. Geschürt hat diesen Aberglauben seine Wirtschafterin Kordula, denn sie gönnt der Tochter Lindburgs kein Glück, das diese vor allem in der Liebe zu Graf Walldorf erfährt. Kordula plant daher eine Intrige, die den ängstlichen Baron von Lindburg dazu veranlassen soll, Louise in die strenge und züchtige Welt des Klosters zu verbannen. Außerdem erwartet sich Kordula bei dem Baron ein ansehnliches Vermögen, das sie unter ihre Kontrolle bringen will. Die zweite unsympathische Figur neben Kordula ist Magister Niklas, der als Geist verkleidet Baron von Lindburg erschreckt. Das Glück Louises wollen vor allem Friederike, ihr Kammermädchen, und Wilhelm, der Diener Graf Walldorfs. Es warten daher zwei Liebespaare auf ihre endgültige Zusammenführung, Baron Lindburg mit seiner Louise und Wilhelm mit Friederike.

Das Singspiel beginnt schaurig mit einem Gewitter und einem Brand im Schloss. Die Suche von Lindburg und seinen Gefährten nach einem Schatz in einer Höhle im Wald bringt eine geheimnisvolle Atmosphäre auf die Bühne. Bei dieser Szene wird das Vertrauen des Barons in seine Wirtschafterin deutlich: „... - pures Hexenwetter – mir kanns nichts schaden – meine fromme Kordula verwahret – blitzt nur zu, ihr bösen Geister – habt keine Gewalt über mich.“²⁴⁶ Das Auftauchen der Geister durch die verkleideten Figuren Niklas und Wilhelm wirkt nicht aufregend, sondern ironisch. Eberl macht sich über abergläubische Menschen lustig, seine Geister und der Teufel, der verkleidete Notar, erscheinen eher komisch. Die Rauchfangkehrer, die sich um das Liebespaar zur Verteidigung scharen, gehören eigentlich auch in den Bereich des Aberglaubens, wurden großteils in der Bevölkerung als Glücksbringer angesehen und waren auf der Bühne für das Publikum sicher ein erfreulicher Anblick. Sie zählen zu den Sympathieträgern im Singspiel, denn sie verhelfen dem Guten zum Durchbruch, allerdings erwarten sie sich dafür eine Belohnung: „Wir gehen alles ein / Für Geld und guten Wein“²⁴⁷ geben sie im Chor bekannt.

Louise befindet sich in einem Zwiespalt mit ihren Gefühlen, weil sie als folgsame Tochter gegen den Willen ihres Vaters nichts unternehmen will, daher beteuert sie: „Doch wenn ich dabei bedenke, / Daß ich meinen Vater kränke, / O so trübt vor meinem Blick / Sich mir selbst der Liebe Glück!“²⁴⁸ Das glückliche Finale muss daher neben der Liebe von Walldorf die Einwilligung des Vaters für ihre Heirat beinhalten. Eine große Stütze ist ihr Zimmermädchen Friederike, die als Mitglied der Familie anzusehen ist, wie es in dieser Zeit üblich war. Ihre

246 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 5.

247 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 37.

248 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 63.

Treue ist bedingungslos, das ist an den Worten, mit denen sie Louise Trost in ihrem großen Kummer spendet, zu erkennen: „Weinen Sie nicht mein Fräulein – Sie wissen, ich liebe Sie so sehr, daß ich mein Leben mit Ihnen theilen möchte!“²⁴⁹ Gemeinsam werden Pläne geschmiedet, zwischen den beiden gibt es weder Neid noch Missgunst.

Der Notar unterstützt in der Maske des Teufels das Gute, denn er fordert den Baron auf, mit seiner Unterschrift die Heirat seiner Tochter zu gestatten: „Gibst Du zum Eheband, / Des Vaters Wille drein, / Hier hast Du meine Hand, / Und dieser Schatz ist Dein.“²⁵⁰ Walldorf hat dem Notar für die Mithilfe einen gut gefüllten Geldbeutel versprochen; der Schatz für den Baron wird allerdings nicht überreicht werden. Im Finale erkennt dieser die Lüge: „Ihr habt mich zwar hintergangen, / Und durch Aberglaub gefangen - / Mögt Euch wohl darüber freun, / Denn ich war der Narr allein!“²⁵¹ Die Figur des Baron erfährt daher eine moralische Besserung, wobei in diesem Fall möglicherweise besser von Bekehrung zu sprechen wäre, denn der Baron wurde eigentlich von Kordula absichtlich verwirrt, seine Figur ist in seinem ursprünglichen Charakter moralisch gut angelegt und erfährt nur „die Entwicklung einer schon vorhandenen Veranlagung.“²⁵²

Der Schluss des Singspiels ist erwartungsgemäß positiv, es gibt im Sinn des Verdoppelungsprinzips zwei glückliche Paare, die heiraten werden. Der Baron ist von seinem Aberglauben geheilt, Kordula hat ihr Ziel mit der Verbannung Louises nicht erreicht. Der Chor verkündet schließlich, er habe zum Gelingen des positiven Finales viel beigetragen.

Das Singspiel war eine beliebte musikdramatische Gattung des 18. Jahrhunderts. Es wurde als „Gegenstück zur höfischen Oper entwickelt“²⁵³ und sprach vor allem das Bürgertum an. Die Arien sind durch volksliedartige Melodien geprägt, die Handlung ist im Bereich der Komödie angesiedelt, es fehlt die Darstellung von großem Heldentum. Das Bühnenbild hatte vorzugsweise im Wiener Raum große Bedeutung.²⁵⁴ Eberls *Betrug durch Aberglauben* verlangte eine Bühnendekoration mit verschiedenartigen Szenenbildern. Der schaurige Wald, das Gartenhaus, das Schlafzimmer des Barons im Schloss und das Kellergewölbe forderten

249 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 16.

250 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 71.

251 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 245. S. 77.

252 Vgl.: Urbach, Reinhard: siehe Fußnote 38. S. 76.

253 Vgl.: Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1980. S. 1.

254 Vgl.: Schusky, Renate: siehe Fußnote 253. S. 1.

die damaligen Bühnentechniker heraus.

Das Singspiel kam von Beginn an immer wieder in den Verruf, eine minderwertige Gattung zu sein. Johann Christoph Gottsched zählte 1730 zu den ersten, der in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* das Singspiel in den trivialen Bereich einordnete.²⁵⁵ Doch auch die Oper lehnte er aufgrund ihrer oft jeglichen Vernunft entbehrenden Handlung ab, trotzdem wurde sie von ihm zur Unterhaltung des Adels eingestuft.²⁵⁶ Es folgten im Lauf der nächsten Jahrzehnte Standpunkte für und wider die Oper und das Singspiel, so deklarierte sich Ludwig Friedrich Hudemann, ein zeitgenössischer Schriftsteller von Tragödien, als Befürworter der Oper.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderten sich die Themen der Singspielhandlung. Es sollten „sozialkritische Züge Denkanstöße für ein bürgerliches Publikum“²⁵⁷ geben. Der *Betrug durch Aberglauben* kann nicht im Kontext der Sozialkritik gesehen werden, denn die Schicht der Adelligen vermischt sich nicht mit dem Bürgertum. Eberls Kritik zielt auf die Einstellung des Einzelnen ab, ungeachtet des gesellschaftlichen Standes. Gerade der Baron verfällt den irrationalen Gedanken und benimmt sich gegen alle Vernunft, obwohl seine Figur als Vertreter der Adelligen gebildet und rational denkend angelegt wäre. Es gibt in diesem Singspiel nichts Irrationales, obwohl Geister eine wichtige Rolle spielen. Im Gegensatz zu anderen musikdramatischen Werken, die Übernatürliches in die Handlung miteinbeziehen, wird hier ausdrücklich auf die Torheit des Glaubens an die Existenz von Geistern oder dem Teufel verwiesen.

10 Der Einfluss der Zensur

Die Zensur bestimmte die Handlung eines Theaterstücks wesentlich mit. 1770 gab es in Wien die Theaterdebatte, die vor allem drei Forderungen für die Aufführung eines Stücks stellte: Der Text musste verschriftlicht sein, er musste die Kontrolle der Zensur durchlaufen haben, aber auch während der Aufführung durch den Zensor überprüft werden und sollte keinesfalls vom schriftlichen Text abweichen.²⁵⁸

255 Vgl.: Schusky, Renate: siehe Fußnote 253. S. 112.

256 Vgl.: Schusky, Renate: siehe Fußnote 253. S. 114.

257 Vgl.: Schusky, Renate: siehe Fußnote 253. S. 119.

258 Vgl.: Sonnleitner, Johann (Hg.): Hanswurstiaden. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1996. S. 359.

Joseph von Sonnenfels wurde 1770 zum Theaterzensor ernannt. Besonders wichtig erschien ihm das Vermeiden des Extemporierens; dieses Verbot bestand schon seit 1752, da die Theaterpolizei befürchtete, die Schauspieler könnten das Publikum mit revolutionären Ideen bekanntmachen, die sich dann im ganzen Volk breitmachen würden.²⁵⁹ Durch die Einbeziehung von aktuellen Themen beim Extemporieren könnte der Schauspieler seine eigene Meinung einbringen, doch das wäre für die politische Stabilität zu gefährlich. Sonnenfels griff mit der Herausgabe der moralischen Wochenschriften prägend in das österreichische Kulturleben ein.²⁶⁰ Er war Verfasser von zahlreichen Lehrbüchern, die zur Ausbildung der Staatsbeamten notwendig waren; in dem Buch *Über den Geschäftsstyl* gibt er theoretische Anweisungen für guten Stil nicht nur im geschäftlichen, sondern auch im literarischen Bereich.²⁶¹

Theater hatte aus der Sicht der Zensur die Aufgabe, die Bevölkerung möglichst ruhig zu halten. Im *Mann ohne Vorurtheil* tritt Sonnenfels für die Einhaltung des Respekts vor der Polizei ein. In einem Theaterstück durften keine Späße auf Kosten der Exekutive fallen, die Bevölkerung könnte sonst furchtlos und rebellisch werden. Genauso wenig sollte der Teufel ironisch betrachtet werden.²⁶² Anregungen für eine Unterstützung zur Faulheit hatten auch keine Berechtigung auf der Bühne. Schlechte Eigenschaften wie der verschwenderische Umgang mit Geld oder die Eitelkeit der Adelligen sollten im Theater nicht präsent sein.²⁶³ Das Publikum sollte vor allem mit Lustspielen und Komödien unterhalten werden, dadurch konnten die Probleme des täglichen Lebens gut verdrängt werden.

Ein Verstoß gegen die guten Sitten durch Verwendung eines unflätigen und derben Wortschatzes war natürlich verpönt, strenge Vorschriften gab es auch hinsichtlich politischer und religiöser Inhalte, denn Personen, Requisiten und Bühnenbiler durften keinen religiösen Bezug herstellen, ebenso war die Uniform auf der Bühne verboten, weil damit Gewalt assoziiert werden konnte.

Hinsichtlich des Trauerspiels vertrat Sonnenfels die Meinung, dass im Finale das moralisch Gute siegen müsse, doch leider war oft das Gegenteil der Fall, und das Laster triumphierte.

259 Vgl.: Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. 2. Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991. S. 81.

260 Vgl.: Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781 – 1795. S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1977. S. 39.

261 Vgl.: Bodi, Leslie: siehe Fußnote 260. S. 40.

262 Vgl.: Bodi, Leslie: siehe Fußnote 260. S. 41.

263 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 66.

Sonnenfels sah im Theater die Möglichkeit, die Denkweise des Publikums zu beeinflussen und damit gäbe es in weiterer Folge günstige Auswirkungen auf die Gesellschaft. Daher durfte das Schauspiel so wie jede andere künstlerische Tätigkeit nicht „systemkritisch, sondern nur systemimmanent sein.“²⁶⁴ Die Kunst war im 18. Jahrhundert nicht um der Kunst willen da, sondern diente dazu, den Bürger zu einem tugendhaften Menschen zu erziehen, der sich dem sozialen Gefüge ohne Widerstände anpasste.²⁶⁵

Die Kirche lehnte das Theater gänzlich ab, zu Beginn des 18. Jahrhunderts sah man darin heidnische Ursprünge.²⁶⁶ Die Moral, die das Schauspiel verbreitete, war mit der kirchlichen Lehre nicht kompatibel. Doch konnte sich die Kirche im Verlauf der kommenden Jahrzehnte dem Theater nicht völlig verschließen, und deshalb versuchte sie, bei den Aufführungen an Einfluss zu gewinnen. Ihre besondere Furcht galt der Darstellung der Lust, wobei hier vor allem die Frau als Auslöser für unmoralische Sitten gesehen wurde.²⁶⁷ Das Laster schlich sich in Form von unzüchtigem Verhalten, Leichtsinnigkeit und schlechtem Geschmack auf die Bühne. Die Wichtigkeit der Religion trat in den Hintergrund, schon aus finanziellen Gründen waren Theaterbesuche abzulehnen, da die Investition, die für den Kauf der Theaterkarten veranschlagt wurde, der Kirche bei ihren Einnahmen fehlte.²⁶⁸ Von der Kirche wurde daher jeder, der in Zusammenhang mit dem Theater stand, sei es als Schauspieler, Dramatiker oder Theaterbesucher, geächtet. Die Angst vor einer Übernahme der moralischen Wertvorstellungen des auf der Bühne gezeigten Stückes war zu groß. Die Kirche erkannte, dass sich der Zuschauer bei der Aufführung in das Bühnengeschehen so stark hineinversetzte, dass es für ihn täuschend real erschien.²⁶⁹ Der Schauspieler war natürlich als besonders gefährdet anzusehen, denn er muss den Charakter der dargestellten Figur studieren. Seine Kunst als Schauspieler hing von dieser im kirchlichen Sinn verderblichen Fähigkeit ab. Die Handlung musste das im Christentum verankerte Bild von Ehe, Familie und Nächstenliebe präsentieren, um den Zuschauern die tugendhafte Lebensweise nahe zu bringen. Gerade bei der mittleren Schicht des Bürgertums, bei der Religion und Theater in das Leben integriert war, wurde diese Unterweisung notwendig. Die Kirche sah das Theater als unmoralische

264 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 58.

265 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 7.

266 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 74.

267 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 132.

268 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 92.

269 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 133.

Konkurrenz an.²⁷⁰

Trotz dieser umfassenden Bemühungen seitens Staat und Kirche, das Schauspiel zur beispielhaften Nachahmung zu präsentieren, „gab es damals kein öffentliches Theater, das konsequent und vorbildhaft als Tugendschule für den sittlichen Bürger gewirkt hätte.“²⁷¹

Bei der Rezeption von Eberls Theaterstücken muss die Zensur miteinbezogen werden. Der Text wurde von ihm so verfasst, dass Andeutungen ausreichten, damit das Publikum die Pointe verstand, gleichzeitig musste die Zensur zufriedengestellt werden. Das Theaterpublikum war in dieser Hinsicht gut geschult und verstand selbst feinste Anspielungen.²⁷² Die Auswirkungen der Zensur sind in Eberls Stücken am positiven Finale erkennbar. Ehekrisen werden gemeistert, das Verhalten des Schuldigen wird geläutert und den gängigen Moralvorschriften angepasst. Finanzielle Schwierigkeiten ehrlicher Figuren werden mit moralischen Problemen von anderen Figuren verbunden und zusammen beseitigt. Verloren geglaubte Familienmitglieder tauchen wieder auf, durch die Wiedersehensfreude werden Fehler aus der Vergangenheit verziehen. Niemand muss eine Ehe wider Willen eingehen, sondern die wahren Liebenden dürfen heiraten. Dem Publikum wurde eine Bewältigung der Probleme vorgespielt, die im realen Leben fast nie durchführbar ist.

10.1 Kritik der Presse an Eberls Werk

Kritiker waren Eberl von Beginn seiner Karriere an suspekt. Diese Einstellung ist schon in seinem ersten Werk *Der Dichterling* erkennbar, in dem die Figur des jungen Mannes Ludwig bei seinen ersten Versuchen als Schriftsteller die Macht der Kritiker erkennt. Die Frage nach dem Original beschäftigte die Rezensenten; welche Ideen oder Textstellen wurden uneingeschränkt von einem anderen Werk übernommen, was stammt tatsächlich aus der Feder des Autors? Die Diskussion über diese Probleme wurde ausgiebig geführt, schon damals durch die Vielzahl der neu erscheinenden Theaterstücke eine Überprüfung schwierig.

In der angesehenen Wiener Realzeitung berichtet der Rezensent über die Aufführung des *Dichterlings*, der Autor beanstandete die „Autorsucht der jungen Leute.“²⁷³ Dem Kritiker ist die

270 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 132.

271 Vgl.: Haider-Pregler, Hilde: siehe Fußnote 41. S. 8.

272 Vgl.: Hein, Jürgen: siehe Fußnote 259. S. 82.

273 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29: siehe Fußnote 11. S. 450.

Charakterisierung der Figuren zu oberflächlich, zu schnell kommt das Stück zum Ende. Das Gespräch zwischen Juliane und ihrem Liebhaber kommentiert er folgendermaßen: „von ihrem wirklichen Liebhaber dem Doktor Kranz, weis der Zuschauer noch gar nichts, und er und sie haben eine äußerst fade Unterhaltung - Juliane weis sich überhaupt nicht auszudrücken, und nur selten ist der Dialog dem Zustand der handelnden Personen angemessen.“²⁷⁴ Es ist nicht möglich, die Eigenheiten der Figuren kennenzulernen, man erfährt keinerlei Vorgeschichte, kaum ist man in das Geschehen eingeführt, „so ist schon alles ins reine gebracht.“²⁷⁵ Doch die Rezension endet doch versöhnlich: „Es ist schon dreimal aufgeführt worden und also hat der Geschmack des Publikum entschieden, daß es ein für die hiesige Bühne brauchbares Stück ist, und noch öfters aufgeführt werden könnte.“²⁷⁶

Im Allgemeinen Theater Almanach wird Eberls Debüt zwar auch nicht als überdurchschnittlich gut bewertet, doch „für den Ort, für dens geschrieben ist, gutes genug hat.“²⁷⁷ *Der Dichterling* kann also durchaus mit den anderen am Burgtheater gespielten Stücken mithalten. Die Kürze wird nicht als grundsätzlich negativ bewertet, denn „... man sollte dächt ich, immer eher ein langweiliges Lustspiel in einem Aufzuge aushalten, als eins in fünf, wie es oft dem Publikum auf dem hiesigen Nationaltheater aufgetischt wird.“²⁷⁸ Dieser Kritiker nimmt Eberl gegenüber den anderen in Schutz, denn er erkennt die speziell für Wiener erheiternde Handlung: „Es hat viel Lokalsatire, die ihre gute Wirkung tut, und es kömmt mir in der Tat lächerlich vor, daß die hiesigen kritischen Schulknaben ein so jämmerliches Lerm darüber erhoben, und den Verfasser dieses Stücks so erbärmlich zerfezt haben.“²⁷⁹

Diverse Skandale begleiteten Eberl auf seinem Lebensweg. Die in den vorigen Kapiteln erwähnten Aufsehen erregenden öffentlichen Ärgernisse waren die Bestechung eines Pfarrers in dem Lustspiel *Das listige Stubenmädchen* sowie die Aufregung um die ironische Darstellung der Familien Spöttl und Strassern, die sich in *Kasperl, der Mandolettikrämer* als die Familien Buchwald und Katzenbalg auf der Bühne wieder erkannten. Eberl zog die Aufmerksamkeit der Zensoren durch seine satirische Verarbeitung der sich der Lächerlichkeit preisgebenden Zeitgenossen auf sich.

274 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29: siehe Fußnote 11. S. 451.

275 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29: siehe Fußnote 11. S. 451.

276 Vgl.: Realzeitung 1781, Nr. 29: siehe Fußnote 11. S. 451f.

277 Vgl.: Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782: siehe Fußnote 19. S. 43.

278 Vgl.: Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782: siehe Fußnote 19. S. 43f.

279 Vgl.: Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782: siehe Fußnote 19. S. 44.

Das Schauspiel *Die Negotianten, oder Warnung für junge Leute* durfte am Leopoldstädter Theater wegen gerichtlichem Einspruch nicht aufgeführt werden. Eberl richtet vor dem Text des Stücks seinen Dank an Marinelli und fügt weiter dessen Schuldlosigkeit an seinen Schwierigkeiten hinzu:

„Ich habe den Werth Ihres Herzens von jeher zu schätzen gewußt – und werde nie aufhören für Sie so warm zu fühlen, als ich in allen meinen Arbeiten geeifert habe, Ihnen nützlich zu seyn – ein Bemühen, welches das Publikum, trotz meinen Schwächen, so gütig belohnte, daß ich es selbst für eine Art von Segen nennen muß, womit das Schicksal ihre gute Handlungen vergelten wollte - .“²⁸⁰

Eberl beklagt, wie sehr das Leben eines einzelnen an die Zeit gebunden ist, in die er hineingeboren wurde:

„Wie bedaure ich aber, daß eben das nämliche unerlittliche Schicksal mir nicht länger erlaubte, Ihnen meine Dankbarkeit mehr durch meine Arbeiten, als durch meine Worte zu begnügen, wie sehr bedaure ich, daß die Menschen so sehr von Zeit und Umständen abhängen – wie schmerzlich fühl ich den Beweis, daß die nämlichen Menschen in einer einzigen Sekunde durch ein einziges Nichts so ganz anders zu seyn scheinen – daß das Aug der richtenden Welt so leicht betrogen werden muß – Sie ganz für neue Menschen zu halten - kurz wie sehr bedaur ich, daß Menschen so wenig Menschen seyn müssen.“²⁸¹

Es kommen in der Danksagung Eberls an Marinelli seine sympathischen Züge zum Ausdruck, er erklärt der Welt seine Unabhängigkeit, wichtig sind ihm nur seine eigenen Gefühle und Gedanken: „Doch das Urtheil der Welt hat mich nie bekümmert – wird mich nie bekümmern – die Stimme meines Herzens allein ist mein Richter.“²⁸²

11 Eberls Lustspiele vom Bauer Lorenz aus Eipeldau

In den 90-er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden drei Werke, in denen Eberl eine bäuerliche Figur in die Handlung einführte. *Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien*, *Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau* und *Der Eipeldauer am Hofe* besitzen als moralische Instanz den Bauer Lorenz. Dieser kommt von einem Vorort von Wien in das Stadtzentrum, trifft auf die urbane Bevölkerung und wundert sich über die für ihn oft seltsamen Sitten und Gebräuche. Die Unterschiede zwischen Stadt- und Landleben waren in der zeitgenössischen Literatur ein beliebtes Thema. Der

280 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Die Negotianten, oder Warnung für junge Leute*. Erster Theil. 1791. Vorwort an Marinelli.

281 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 280. Vorwort an Marinelli.

282 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 280. Vorwort an Marinelli.

Schriftsteller Joseph Richter brachte ab 1785 Broschüren heraus, die über die Eindrücke eines Bauern aus Eipeldau berichteten, der Titel dieser Hefte lautete: *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran über d'Wienstadt*.²⁸³ Der Eipeldauer stammt aus dem heutigen 22. Bezirk, der damals aus kleinen Vororten Wiens bestand. Heute noch verweist die Eipeldauer Straße als Verbindungslinie zwischen Leopoldau und Kagran auf den Ort Eipeldau. Joseph Richter beschreibt in den Briefen des Bauern dessen Gefühle und Gedanken, die er einem Gleichgesinnten, dem zu Hause gebliebenen Cousin, berichtet.

11.1 Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien

Im ersten Stück der Eipeldauer – Trilogie, 1796 herausgegeben, steht die Verbindung einer Adels- und einer Bauernfamilie im Brennpunkt des Geschehens. Allerdings handelt es sich um eine verarmte, vom Pech verfolgte adelige Familie; die Schuld an diesem fatalen Umstand trägt ein bössartiger Verwandter. Der Sohn dieser sitzamen Familie hat sich in die Tochter von Bauer Lorenz verliebt, diese Liaison erscheint zwar nicht standesgemäß, doch Röschen ist im Gegensatz zu Ferdinand reich. Der Eipeldauer Lorenz hat Röschen aber schon einer anderen adeligen Familie versprochen, Fritz, der Sohn von Baron Wendelburg soll der Glückliche werden.

Zur unmoralischen Lebewelt gehören adelige Ehefrauen, die ihre Zeit mit Einladungen über die Runden bringen. Der Tratsch auf Kosten anderer ist natürlich bei diesen Veranstaltungen obligatorisch. Im Visier der Damen stehen der Bauer Lorenz mit seiner Tochter und deren Unerfahrenheit und Tolpatschigkeit. Frau von Fischhaut meldet ihre Bedenken gegenüber Röschen an: „Sie werden zu thun haben, eine Dame von *Savoir vivre* aus Holz zu schnitzen.“²⁸⁴ Großes Gelächter ruft vor allem ihre Tugendhaftigkeit und ihre Besitzansprüche an einen Mann hervor: „Was ich ihr auch schon über diesen Punkt für tollerante Grundsätze geprediget habe – Sie will einen Mann allein haben!“²⁸⁵

283 Vgl.: Angerer, Paul: „Und´s ist alles noch wahr!“. Denk- und Merkwürdigkeiten aus „Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d'Wienstadt.“ 1785 – 1813. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1998. S. 7f.

284 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien*. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1796. S. 13.

285 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. S. 13.

Lorenz durchschaut nicht den wahren Grund der geplanten Hochzeit, er ist die gutgläubige, naive Figur aus dem ländlichen Raum. Die Geschwätzigkeit der feinen Damen findet er äußerst interessant, mehr als mancher Teilnehmerin lieb ist, denn er sitzt aufmerksam notierend bei ihrer Unterhaltung: „... ich hab´ mir alles aufgeschrieben, was ich da Gutes gesehen, und gehöret habe, ich laß drucken, und wenn ich nach Hause komme, laß ich´s austheilen, und beym Richter anschlagen - ...“²⁸⁶ Lorenz hat einen Spürsinn für das Gute im Menschen, er erkennt es in dem Hauptmann Romberg, der sich für das wahre Liebespaar Röschen und Ferdinand einsetzt. Die Figur des Lorenz wurde von Eberl mit wechselhafter Vergangenheit angelegt, die Frau seines Sohnes war gestorben, der Sohn wurde ihm genommen und ist, seit dem Zeitpunkt, an dem er Soldat geworden war, für ihn unauffindbar. Schlechte Erfahrungen mit anderen Personen lassen ihn auf Revanche sinnen. Er charakterisiert sich selbst so: „... er prellt die, die ihn prellen – und macht die lächerlich, die über ihn lachen wollen, aber er freut sich auch in die Seele – daß er auch hier so vieles zu loben findet ...“²⁸⁷ Vor allem die drei Kaffeeschwestern,²⁸⁸ die lästernden Damen der feinen Gesellschaft, erscheinen ihm zu geldgierig, er fühlt sich von ihnen hintergangen und sieht bei ihnen die moralische Verkommenheit der Stadtbewohner.

Einen heimtückischen Streich lässt sich Fritz, der offiziell Röschen versprochen ist, einfallen. Er fährt mit Lorenz in einer hohen Kutsche und lässt diese absichtlich umkippen, damit der Eipeldauer im Schmutz landet. Ein riesiger Tumult entsteht, im Mittelpunkt liegt der Bauer als bedauernswerte Figur im Straßenstaub. Eberl wollte diese Szene mit möglichst großem Getümmel auf der Bühne sehen, er gab folgende Regieanweisung: „Der Author wünscht, daß der Theaterunternehmer sich bemühen möchte, eine Gegend am rothen Turm vorzustellen; man sieht allerhand über die Gasse gehen, unter andern kommen einige Buben voraus gelaufen, die lärmten und schreyen: der Eipeldauer! der Eipeldauer!“²⁸⁹ Alle Personen aus der Umgebung ergötzen sich an diesem lächerlichen Bild, besonders die Kinder lassen sich dieses Ereignis nicht entgehen. Wenn man bedenkt, dass Lorenz in diesem Teil des Stücks eigentlich als künftiger Schwiegervater von Fritz geplant gewesen wäre, zeigt diese Tat den Schwiegersohn in spe nicht von der besten Seite. Fritz gehört mit seinem Vater, dem Baron Wendelburg, zu den unsympathischen Figuren, die nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind.

286 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. S. 42.

287 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. S. 117.

288 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. Personenverzeichnis S. 2.

289 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. S. 67.

Röschen, die Verkörperung der Unschuld vom Lande, lehnt Fritz als Bräutigam natürlich ab. Ihre Entscheidung führt sie durch Fernbleiben von der Gesellschaft herbei, sie zieht sich krankheitshalber in ihr Zimmer zurück. Bei plötzlich auftretenden unangenehmen Situationen flüchtet sie in die Ohnmacht oder wird weinerlich.

Dem Charme Hauptmann Rombergs erliegen alle Damen, besonders Friederike. Er erobert ihr Herz im Sturm, denn er fühlt sich von ihr sofort angezogen. Romberg brilliert als Mann mit Führungsqualitäten, eben so wie sich der Bürger gemeinhin einen Hauptmann vorstellt. Überdies hat er emotionale Qualitäten, weil er den anderen bei der Lösung ihrer Probleme hilft und Geld für ihn keine übergeordnete Rolle spielt.

Die Abmachung der Heirat zwischen Bauerntochter und adeligem Sohn gerät immer mehr ins Wanken, bis sich im letzten Akt alles zum Guten wendet. Lorenz bekommt seinen Sohn in der Figur des Hauptmanns Romberg zurück; für diesen ist das Glück vollständig, weil er wieder einen Vater und dazu noch eine Braut hat. Er verdeutlicht dies mit den Worten: „... gebt mir kein Erbtheil mehr, ich habs in dem Glücke dieser Menschen, schon erhalten ...“²⁹⁰ Bei Rombergs Braut handelt es sich um die Tochter von Frau Blank, Röschen wird deren Sohn heiraten, damit gibt es eine Doppelhochzeit, reduziert auf zwei Familien, wodurch eine zusätzliche Stärkung dieser Großfamilie eintritt.

11.2 Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau

Der zweite Teil der Eipeldauer Lustspiele wird auf dem Land fortgesetzt. Die Personen sind im Wesentlichen die selben. Zur Verstärkung des Bäuerlichen tritt die zweite Ehefrau von Lorenz in Erscheinung. Röschen ist mit ihrem Ferdinand verheiratet, beide leben nun als Bauern in Eipeldau, Ferdinand hat für das Landleben auf seine adeligen Vorrechte verzichtet. Hauptmann Romberg lebt ebenso mit seiner ursprünglich adeligen Friederike im bäuerlichen Milieu. Röschen hat sich mittlerweile offenbar zu einer verführerischen Schönheit entwickelt, denn die Männer unterliegen ihrem natürlichen Charme. Neben dem Fürst, dem ehemaligen Bräutigam Fritz und Baron Askerle ist der Türke Hemet, eigentlich Begleiter von Frau von Fischhaut, ein glühender Verehrer der jungen Ehefrau. Röschen bleibt ihrem Mann jedoch

290 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 284. S. 115.

treu, auch wenn der Fürst sie mit all seinen Verführungskünsten umgarnt, sie bleibt standhaft und entgegnet ihm kühl: „Groß ist der Sinn dieser Worte an Schall.“²⁹¹

Frau Mahm, das ist Frau von Fischhaut und damit die Cousine von Bauer Lorenz, stattet ihren Besuch mit großem Aufwand ab. Sie erscheint mit dem türkischen Freund Hemet mitsamt den türkischen und afrikanischen Bediensteten. Dieses multikulturelle Spektakel erstaunt die bäuerliche Bevölkerung, sie geben ihrer Verwunderung Ausdruck, indem der Regieanweisung zufolge die „Bauern gaffen und staunen, besonders die Weiber.“²⁹² Lorenz als Figur des toleranten, aufgeschlossenen Bauern beruhigt die erhitzten Gemüter und erklärt die Anwesenheit Hemets: „Es ist ein guter Freund von meiner Frau Mahm; und weils denn in der Stadt der Brauch ist, daß jede Madam ihren Monsieur mitbringt, so hat sich die Frau Mahm einen Türken ausgesucht, damit ihrs die andern nicht so leicht nachmachen sollen.“²⁹³ Hemet ist von Eipeldau begeistert, er vermutet sogar, bei dem Schloss von Lorenz handele es sich um ein Serail. Lorenz gehört in dem Stück zu den angesehenen Personen, er ist wohlhabender als mancher Adelige und eben sogar Schlossbesitzer. Er und seine Kinder heben sich in dieser Position von den anderen Bauern ab, hingegen vertritt seine Frau Sandel den Typus der bodenständigen Bauersfrau. Gegenüber Neuem nicht aufgeschlossen, mit Vorbehalten unbekanntem Personen entgegentretend verkörpert sie die weibliche Figur aus dem ländlichen Raum. Wie in der vorher erwähnten Regieanweisung ersichtlich werden in Ferdinand Eberls Eipeldauer – Lustspielen eher bäuerliche Frauen, die mit ungewöhnlichen Situationen konfrontiert werden, als überrascht oder überfordert dargestellt. Sandel gibt ihrer Verwunderung über den türkischen Begleiter von Frau von Fischhaut in oftmaligen Wiederholungen Ausdruck. Romberg besticht wie im ersten Teil durch seinen vorbildhaften Charakter. Er tritt mit dem Bettler in Kontakt, der die Nähe des Schlosses gesucht hat und erfährt von ihm sein schweres Schicksal. Es stellt sich dabei heraus, dass der Bettler der Ehemann von Frau Blank, nämlich Graf Wernhall, ist. Röschen und der Fürst werden in dieses Geheimnis eingeweiht, doch der Fürst wünscht noch keine Darlegung der wahren Identität. Röschen zieht sich mit Graf Wernhall, ihrem Schwiegervater, zurück, so baut Eberl noch vor dem großen Finale die Spannung auf. Ferdinands verzweifelte Suche nach seinem Röschen wird von einem Teil der anwesenden Gäste mit Heiterkeit verfolgt.

291 Vgl.: Eberl, Ferdinand: Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1797. S. 67.

292 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 291. S. 33.

293 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 291. S. 37.

Der letzte Akt beginnt mit Turbulenzen, da die Männer, die Röschen verführen wollten, zur Strafe mit Affen beworfen werden. Ferdinand ist nicht mehr zu bändigen, denn er führt eine Schar von Bauern wutentbrannt an, um sich Recht zu verschaffen. Bevor die Situation völlig aus den Fugen gerät, taucht endlich Röschen mit Graf Wernhall auf, und der Wende zum positiven Ende steht nichts mehr im Weg. Lorenz und seine Familie sind im Stück die Sympathieträger, denn sie besitzen menschlich wertvolle Eigenschaften. Sie sind beispielhaftes Vorbild für die angereichten Personen aus der Stadt, Lorenz bleibt trotz seines Reichtums ein bescheidener Mann: „Das ist d’Stadt und ’s Land – dieß gehört den vornehmen Leuten – und dieß den arbeitsamen Unterthan.“²⁹⁴

11.3 *Der Eipeldauer am Hofe*

Voller Probleme beginnt der dritte Teil der Lustspiele der Familien aus Eipeldau. Graf Wernhall macht sich um seine Nichte Sorgen, die verschwunden ist und Gerüchten zufolge einen anderen Namen angenommen hat. Weitere Schwierigkeiten gibt es mit dem einstmals so ehrenwerten Ferdinand, der im Verdacht steht, die verkommenen Sitten der städtischen Bevölkerung angenommen zu haben, weil er auffallend viel Zeit mit Gräfin Aldini verbringt. Die Enttäuschung darüber ist bei Lorenz und Graf Wernhall groß, ihr Bestreben ist natürlich, Ferdinands Verbindung zu dieser Dame aufzulösen. Offensichtlich vermisst er die adelige Gesellschaft auf dem Land zu sehr, Röschen hatte abgelehnt, mit ihm in die Stadt zu kommen. Röschens Stellungnahme dazu ist indifferent. Um in der Stadt nach dem Rechten zu sehen, besucht sie Frau von Fischhaut. Im Gespräch mit ihr zeigt sich, dass sie einerseits selbstverständlich ihren Ehemann zurück haben will, andererseits äußerst bedeckt über eigene Geheimnisse spricht, denn sie fühlt sich von ihr in die Enge getrieben : „Sie verfolgen mich bis in die innersten Schlupfwinkel meines Herzens!“²⁹⁵ Frau von Fischhaut ist die Figur der unmoralischen Dame aus der feinen Gesellschaft, sie hält nichts von der Treue und weiß, wie groß die Macht einer Frau sein kann und „daß oft ein einziger weiblicher Blick mehr vermag, als der tief durchdachtteste Plan der Politik!“²⁹⁶

294 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 291. S. 97.

295 Vgl.: Eberl, Ferdinand: *Der Eipeldauer am Hofe*. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1797. S. 28.

296 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 29.

Zwischen der städtischen vornehmen Gesellschaft und der ländlichen bäuerlichen kommt es am Ende des ersten Aufzugs zu einem aufsehenerregenden Zusammenprall. Ferdinand und Gräfin Aldini treffen mit dem Fürstenpaar, Lorenz und Graf Wernhall zusammen. Ferdinand hat dabei eine schwierige Rolle zu meistern, außer seiner Gräfin gehören alle zur gegnerischen Partei. Er versucht, dem Gespräch mit seinem Vater und Schwiegervater auszuweichen; die Gräfin ist über die Vertrautheit des Bauern mit dem Fürsten verwundert. Als sie vom Fürsten auf ihre Frage, wer der Bauer sei, die Antwort bekommt, er sei sein Freund, eskaliert die Zusammenkunft der Gesellschaft. Im Streit gehen die Parteien auseinander. Ferdinand hat durch sein beschämendes Verhalten immer mehr Unannehmlichkeiten, er muss die Launen der Gräfin über sich ergehen lassen und Lorenz eine Entschuldigung für sie abringen, weil sie sich in ihrer Ehre gekränkt fühlt. Dieses Vorhaben gelingt Ferdinand tatsächlich und Lorenz wird verziehen., doch der Zwist in der Familie wird durch die unsittliche Gräfin weiter vorangetrieben.

Das zweite Problem, in das sich der immer hilfsbereite Lorenz einmischen will, ist das Schicksal von Sophie, doch diese verzichtet auf gutgemeinte Ratschläge von anderen. Das Mädchen verbirgt ein Geheimnis, wie einem Monolog zu entnehmen ist: „Meine Lage wird immer gefährlicher – meine Entdeckung immer wahrscheinlicher ...“²⁹⁷ Sophie führt ein Doppelleben, sie gibt vor, Kammermädchen zu sein, aber eigentlich ist sie die verschwundene Tochter Henriette des Grafen Wernhall. Als Freund Karl ihre wahre Identität erfährt, möchte er mit ihr zu seinem Vater, einem einfachen Bäcker, fliehen. Es stellt sich heraus, dass es sich um eine weitere nicht standesgemäße Verbindung im Stück handelt. Der junge Kronprinz August hat sich auch in Henriette verliebt und versucht, sie für sich zu gewinnen. Henriette hat sich schon für ihren Karl entschieden, Lorenz unterstützt dieses Paar, indem er dem Prinz von einer Liebesbeziehung abrät.

Lorenz kommt durch den missgünstigen Baron Zuckerwald in Verruf, seine Ehefrau zu betrügen. Der Baron gibt sich bei Sandel vertraulich und schürt ihre Rachsucht, als er ihr über eine wahrscheinliche Untreue ihres Ehemannes berichtet. Im Hintergrund der Intrige steht außer Missgunst auch das Streben nach Besitz von möglichst viel Geld. Das Motiv der Geldgier durchzieht das Geschehen im Stück und kommt nun im Handeln des Barons zum Ausdruck. Er kommt auf die Idee, Sandel zu verführen, da sie als Ehefrau des reichen Lorenz sicher Geld für ihn abzweigen könnte. Baron Zuckerwald ist ein hinterhältiger Schmeichler,

297 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 72.

der gerne intrigiert, so eben auch bei dem Ehepaar Lorenz – Sandel. Seine Vorgangsweise ist aber zu aufdringlich, wodurch die anderen Personen seine Falschheit durchschauen. Er versucht, auf Augustin einzuwirken, der jedoch seine Penetranz verabscheut und keine Ratschläge annimmt.

Kronprinz August erlebt eine große Enttäuschung, als er der angebeteten Sophie alias Henriette seine Liebe erklärt und erfährt, dass sie bereits in einen anderen verliebt ist. Diese Szene wird von Sentimentalität beherrscht, Sophie wird von den Worten des empfindsamen Prinzen so ergriffen, dass sie weint und ihm vor Rührung seine Hand küsst. Das ist gerade der richtige Augenblick, in dem Ferdinand Eberl den Freund Sophies ins Geschehen bringt; die Handlung wendet sich, weil Karl mit der Frage „Verrätherische Schlange, so spielst du mit mir?“²⁹⁸ in die tränenreiche Situation platzt. Karl verlangt von Sophie eine glaubwürdige Aufklärung über diesen Vorfall. Diese drei Figuren befinden sich bald wieder in gutem Einvernehmen, und August bietet sogar seine Hilfe zur Flucht zum Vater Karls an. Prinz August ist eine friedliebende Figur, die in dem Fürstenpaar einfühlsame Eltern besitzt. August genießt ihr volles Vertrauen und kann dadurch seine Persönlichkeit frei entfalten. Er gewinnt im letzten Akt die Sympathien der Figuren durch die gekonnte Verteidigung seines irrtümlichen Handelns in Bezug auf Henriette. Gleichzeitig setzt er sich für Lorenz ein, weil dieser von Beginn an gegen diese Liebesbeziehung war; schlussendlich gibt Lorenz zu Bedenken: „was kommt denn auch mit solch einer Duodez = Amour heraus.“²⁹⁹

Im Finale sind alle wie üblich gebessert, versöhnt und vereint. Ferdinand kehrt reumütig zu Röschen zurück, die liebevoll verzeiht. Graf Wernhall erkennt in Sophie seine Nichte Henriette, die dabei ohnmächtig wird, wie es diese heikle Situation eines Mädchens damals in diesen Kreisen dramaturgisch erforderte. Doch Wernhall nimmt sie väterlich in seine Arme und ist über das Wiedersehen glücklich. Karl sieht vorerst als Sohn eines Bäckers seine Chancen als Bräutigam schwinden und stellt sich auf die Frage des Fürsten als gebildeter junger Mann vor: „Eines armen ehrlichen Bürgers Sohn. Mein Vater ist Bäckermeister – Körner sein Name. - Ich habe studiert – suchte Dienst; aber alles ist besetzt!“³⁰⁰ Graf Wernhall als tolerant denkende Figur jenseits der Standesgrenzen erkennt ihn als „des ehrlichen biedern Körners Sohn“³⁰¹ und stellt sofort aufgrund dieser Tatsache in Aussicht: „für

298 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 100.

299 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 120.

300 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 121.

301 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 121.

Brot werde ich sorgen.“³⁰²

Das Finale steht nicht nur im Zeichen der Auflösung aller Probleme, sondern auch der Danksagungen. Der Fürst beginnt die Lobrede auf Lorenz mit dem Schwerpunkt auf dessen Ehrlichkeit und Verlässlichkeit:

„Und du, ehrlicher alter Lorenz! dir danke ich heut wieder so manches, besonders in Rücksicht meines Sohnes. - Du hast vollkommen den Begriff des strengen ehrlichen Mannes erfüllt – hast das Schlimmste, sogar den Verdacht deiner Ehre ausgehalten, und dein Wort nicht gebrochen.“³⁰³

Bis vor kurzem war Lorenz noch der Meinung, dass seine Ehefrau und er „bald qualifizierte Stadtleute“³⁰⁴ sein würden, davon nimmt er nun Abstand. Darum antwortet er dem Fürst auf dessen Frage, womit er ihm eine Freude machen könne, bescheiden:

„Wenn Sie mit mir zufrieden waren, so wär das wohl schon genug. - Aber wenn ich schon um etwas bitten darf, so erlauben Sie mir, daß ich morgen wieder nach Haus gehen darf! Jedes ist wieder auf sein Platzel - und also alles in Ordnung. Der alte Eipeldauer braucht nun auch ein Bissel Erholung; die Bauern sind nicht für die Stadt!“³⁰⁵

Lorenz setzt in seiner Rede mit der Betonung auf die Großzügigkeit und Gerechtigkeit des Fürsten fort. Falls er gebraucht werde, ist wie immer mit seiner ganzen Tatkraft zu rechnen.

Das Lustspiel endet, indem alle den Fürsten hochleben lassen; das Volk jubelt im übertragenen Sinn dem Herrscher zu, und alle scheinen zufrieden zu sein.

11.3.1 Bezug zu den *Briefen eines Eipeldauers* von Joseph Richter

Ferdinand Eberl war nicht der einzige Dramatiker seiner Zeit, dessen Theaterstücke diese Broschüren zu Grunde liegen. J. F. Kringsteiner bearbeitete später Eberls Eipeldauer – Stücke, A. Bäuerle verfasste das Stück *Die Eipeldauerzeitung*.³⁰⁶

Joseph Richter beschreibt den Bauer aus Eipeldau als staunenden Wienbesucher, der zwar über viele aus seiner Sicht absurden Ereignisse berichtet, trotzdem aber von der Stadt angezogen wird und schließlich seinen Wohnort von Eipeldau nach Wien verlegt.

302 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 121.

303 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 122.

304 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 49.

305 Vgl.: Eberl, Ferdinand: siehe Fußnote 295. S. 122.

306 Vgl.: Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1952. S. 450.

Insbesondere seine Frau begrüßt diesen Ortswechsel, da das Leben in der Stadt einen großen Reiz auf sie ausübt. Die Reise von Eipeldau nach Wien wird dem daheim gebliebenen Vetter als belanglos, ohne besondere Vorkommnisse beschrieben; er landete mit seinem Kutscher nur einige Male auf der Landstraße, ein für die damaligen Straßenverhältnisse durchaus normales Ereignis wie auch in Eberls Lustspiel bei Lorenz ersichtlich ist, der auch Opfer eines derartigen Unfalls war. Richters Eipeldauer besucht seine Wiener Tante, die modisch mit den anderen Wienerinnen im Bouffanten-Rock und hohen Stöckelschuhen mithalten kann. Sie lebt in einer vornehm eingerichteten Wohnung, wobei dem Bauern einiges besonders auffällt, beispielsweise „Uhrn henken an der Wand, so groß wie unsre Turmuhr, und der Stubenboden ist so glatt, als wenn er gform wär.“³⁰⁷ Erstaunlich ist für ihn seine Cousine; obwohl sie noch ein Kind ist, weiß sie über die Ehe Bescheid, spricht französisch, spielt Klavier und macht einen äußerst klugen Eindruck.

Die Wiener Bevölkerung ist für einen Landbewohner äußerst vergnügungssüchtig. Einladungen mit großem Diner stehen gerne am Abendprogramm, bei denen manchmal Ungewöhnliches serviert wird. Für einen Eipeldauer sind solche Delikatessen wie „Meerspinnerinnen“³⁰⁸ nicht genießbar, natürlich wird er wegen dieser Abneigung zum Gespött der anderen Gäste. Weniger mit eigenwilligen Spezialitäten konfrontiert wird er beim „Mandolettikammer“³⁰⁹ bei dem er sich Süßigkeiten kauft. Trotz Beginn der Fastenzeit wird in Wien getanzt und ausgiebig gefeiert; Lorenz musste sich mit den vier feinen Damen auf einer Redoute treffen, auf der er sie wegen ihrer Geldgier bloßstellte – so hatte auch der Bauer Spaß auf Kosten der anderen am gesellschaftlichen Leben.

In Richters Briefen freut sich der Eipeldauer über Theaterbesuche mit seinem Vetter. Er vergleicht die Aufführungen von Shakespeares *Hamlet* und *König Lear* mit der Tierhetzjagd im Hetztheater, obgleich er der Hetz geringfügig den Vorzug gibt, ist er von Shakespeares Dramen begeistert, da die Figuren eines unnatürlichen Todes sterben, aber „wenn einer auch ein wenig grüht werden wollt, so macht der Hofnarr gleich wieder Spaß drein.“³¹⁰ So konnte das Publikum die tragische Handlung „auf Wiener Art“ besser verkraften. Durch die Entstehung der vielen Vorstadttheater wurde der Eipeldauer zum fleißigen Theaterbesucher und erlebt einmal beinahe ein Stück über sich selbst:

307 Vgl.: Angerer, Paul: siehe Fußnote 283. S. 18.

308 Vgl.: Angerer, Paul: siehe Fußnote 283. S. 86.

309 Vgl.: Angerer, Paul: siehe Fußnote 283. S. 289.

310 Vgl.: Angerer, Paul: siehe Fußnote 283. S. 165.

„Herr Vetter, eins hätt ich bald vergessen. Im Josephstädter Theater haben s’ den Vettern von Eipeldau aufgeführt. Ich bin also gtoffen, was ich hab laufen können, um zu sehn, ob’s denn wirklich ich bin, den s’ aufführn wollen: aber da hab ich gfunden, Herr Vetter, daß ichs nicht bin.“³¹¹

Es handelte sich hierbei um Eberls *Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien*. Der Eipeldauer besucht die verschiedenartigen Vorstellungen in den Wiener Theatern, er begeistert sich für Ballett, Oper und Theater und gehört damit zu einem großen Teil der Wiener, denn nach mehrmaliger Aufführung eines neuen musikdramatischen Stücks hört man die Arien von vielen Menschen auf der Straße vor sich hin summen.

Um mit der feinen Gesellschaft mitreden zu können, hat sich der Eipeldauer ein philosophisches Werk von Kant gekauft, es geht ihm aber mehr darum, mit Fachausdrücken aufzutrumpfen, als um einen tatsächlichen Wissenszuwachs.

Richters Eipeldauer ist von Wien mit seinen Kaffee- und Gasthäusern, Unterhaltungsmöglichkeiten und Ausflugszielen so begeistert, dass er die Stadt als seinen Wohnort wählt. Bei Eberls Lustspielen zieht der Bauer Lorenz diese Option in Erwägung, lehnt sie jedoch nach gründlicher Überlegung ab, da er den Launen der städtischen Bevölkerung nicht ausgesetzt sein will.

12 Resümee

Ferdinand Eberls Schicksal ist typisch für die österreichischen Theaterschriftsteller seiner Zeit. Während die deutschsprachige Literaturszene damals auf Goethe und Schiller blickte, findet man kaum einen österreichischen Schriftsteller im Literaturkanon. Trotzdem haben seine Lustspiele, Opernübersetzungen und Abhandlungen größtenteils überlebt und führen beim Lesen der alten Originale in eine längst vergangene Zeit, die manchmal fremdartig erscheint. Doch manche Probleme, welche die Menschen damals bewegten, haben sich bis heute nicht verändert. Zu diesen zeitlosen Schwierigkeiten im Umgang mit den Mitmenschen gehören die Beziehungskrisen, die den Inhalt von jedem Stück Eberls bestimmen. Eng verwoben bzw. auch Auslöser davon sind finanzielle Probleme, die ausdrücklich angesprochen werden und im positiven Finale beseitigt werden. Ehebrüche werden meistens nicht eindeutig begangen,

311 Vgl.: Angerer, Paul: siehe Fußnote 283. S. 169.

es sind oft vage Vermutungen, es wird nicht eindeutig geklärt, ob es sich tatsächlich um eine außereheliche Affäre oder nur um eine Verabredung zum Gespräch unter Freunden handelt. Drastische Gefühlsausbrüche werden in den Lustspielen vermieden, bevor eine Figur zu sehr psychischen Schaden nimmt, wendet sich die Lage zum Positiven.

Außer Ehe- und Geldproblemen treten Spannungen zwischen Adel und Bürgertum auf, wobei eine Abgrenzung bei beiden Gruppen erfolgt. Der Adel zieht dabei die bürgerliche Lebens- und Denkweise ins Lächerliche, der Gegensatz zwischen Vergnügungssucht und sittlicher Lebensführung wird sichtbar.

Im Finale sind alle Wogen geglättet, denn das Ende ist bei Eberls Lustspielen ausnahmslos positiv. Das krisengeschüttelte Ehepaar findet wieder zueinander; derjenige, welcher dem anderen Leid zugefügt hatte, sieht seinen Fehler ein und verspricht Besserung. Der Betrogene oder Gedeemütigte verzeiht immer großmütig. Die nicht stattfindende Heirat kann ebenso ein glückliches Ende darstellen. Ein Mädchen, das von den Eltern einen Verlobten zugewiesen bekommt, ihn aber ablehnt, muss ihn nicht heiraten, sondern darf sich zu ihrem wahren Liebhaber bekennen. Wichtige positive Finalisierungen sind Familienzusammenführungen. Ein Familienmitglied ist längere Zeit verschwunden, wobei die Gründe variieren, das schlechte Gewissen ist auf jeden Fall vorhanden. Die Einsicht erfolgt natürlich, der Verschollene kommt zur Erkenntnis, dass die Familie zusammengehört und kehrt nach Hause zurück. Diesen Anspruch an das glückliche Ende stellte die Zensur, und das Publikum erwartete mittlerweile die Auflösung aller Schwierigkeiten.

Der Ausgang ist der richtige Zeitpunkt, um alle beteiligten Figuren in eine Feier einzubeziehen, niemand darf allein bleiben. Maskenbälle, Redouten, Familienfeiern und geselliges Beisammensein nehmen einen hohen Stellenwert ein. Das Alleinsein ist nicht erstrebenswert, Figuren ohne Familie erscheinen manchmal intrigant oder egoistisch, wenn sie positive Charakterzüge besitzt, kann sie einfühlsam und hilfsbereit sein. Insgesamt bildete sich in dieser Zeit und damit widerspiegelnd in den Theaterstücken eine Ich – Bezogenheit zunehmend heraus, der moderne Lebensstil, auf den Eberl oft anspielt, geht mit einer Individualisierung des einzelnen einher. Diese Entwicklung betrifft in Eberls Werk die Figuren aus allen sozialen Schichten. Den bürgerlichen Wert der Treue schätzen oder missachten Adelige genauso wie die Mittel- oder die Unterschicht, sogar die moralischen Bauern kommen manchmal vom Pfad der Tugend ab. Die Institution der Ehe ist eine von

allen geschätzte Verbindung, doch schon die Auswahl der Ehepartner verursacht Meinungsverschiedenheiten, die großen Unterhaltungswert besitzen. Besonders der Mutter kommt eine wichtige Rolle bei der Suche zu, sie ist sehr bedacht auf Ansehen und finanzielle Sicherheit und daher schwierig zufrieden zu stellen. Für die Tochter wurde der Bräutigam nach diesen Kriterien ausgewählt, schließlich wurde die Ehe aus ihrer Sicht nicht nur aus Liebe, sondern vor allem aus Gründen der Versorgung geschlossen, denn die Liebe ist in den meisten Fällen vergänglich.

Liebesbeziehungen spielen eine herausragende Rolle, werden aber nicht übermäßig mit empfindsamen Gefühlsäußerungen strapaziert. Weinerlichkeit wird durch Geldsorgen oder die Gier nach Geld und Besitz verdrängt. Der Frau wird dabei oft der negative Part zugewiesen, denn sie frönt in den Stücken gerne der Verschwendungssucht. Der Mann sieht sich dann gezwungen, die eskalierende finanzielle Situation zu regulieren und Sparmaßnahmen zu ergreifen. Vor dem vollständigen Bankrott einer Person oder Familie wird die Aussöhnung oder Unterstützung der Armen durch die Reichen herbeigeführt, also eine Umverteilung des Kapitals im ganz kleinen Rahmen erreicht.

In Eberls dargestellter Lebenswelt spiegelt sich die Sehnsucht der Menschen nach dem Wert des beständigen Zusammenhalts der Ehe und Familie im Kontext der damaligen Zeit wider. Sein Werk ist ein Mosaikstein in der Literatur zur Erklärung von Wiens Vergangenheit und zeigt, dass nicht nur die Gegenwart lebenswert ist.

13 Chronologische Aufstellung der Werke Ferdinand Eberls³¹²

13.1 Existierende Werke

1781: Der Dichterling oder Solche Insekten gibt's die Menge

1784: Das Listige Stubenmädchen oder Der Betrug von Hinten

1788: Die Wirthin mit der schönen Hand

Betrug durch Aberglauben. Singspiel, Musik von Karl Ditters Edlen von Dittersdorf

1789: Das verdächtige Gewerbe

³¹² Vgl.: Mika, Wolfgang: siehe Fußnote 1. S. 19ff., 429f., 492ff..

- Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion
- 1790: Die Perücken in Konstantinopel
Die veteranische Höhle
- 1791: Die Negotianten oder Warnung für junge Leute
- 1793: Die Deutschen unter den Muselmännern
Der Tode und seine Hausfreunde
Die Limonadehütte
- 1795: Kaspar Spitzkopfs Fatalitäten
Kleine Ehrlichkeit prellt die größte Spitzbüherei
Lotte von Westenburg oder Männerfrevell
Noch seltner als Weibertreue
- 1796: Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien
- 1797: Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau
Der Eipeldauer am Hofe

13.2 Übersetzungen der Libretti

- 1787: Der seltene Fall oder Schönheit und Tugend
Übersetzung von Da Pontes Una Cosa rara , Musik von Vinzent Martin
- 1788: Der Baum der Diana
Übersetzung von Da Pontes L´arbore di Diana, Musik von Vinzent Martin
- 1789: Der Talisman
Übersetzung von Goldoni, Musik von Anton Salieri

13.3 Nicht auffindbare Werke

- 1787: Das Wettreiten der Engländer oder Die neueste Frauenzimmerkrankheit
Das Bürgermädchen oder Kaspar, da setzt´s Nasenstüber
- 1788:: Kaspar, der König auf der grünen Wiese
Die Elektrisiermaschine
- 1795: Apollons Opfer
Der Unglücksvogel

14 Literaturverzeichnis

14.1 Primärliteratur:

Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): Der Dichterling oder Solche Insekten giebt's die Menge. Aufgeführt auf dem Kaiserlich Königlichen Hoftheater, Wien, 1781.

Verfasser des Dichterlings, Hayn Juliana: Das Listige Stubenmädchen oder Der Betrug von Hinten. Aufgeführt in Wien, 1784.

Eberl, Ferdinand (Da Ponte, Lorenzo): Der Baum der Diana. J. B. Wallishausser Verlag, Wien, 1802.

Anonymer Verfasser (Eberl, Ferdinand): Etwas für alle über die Aufführung des Baums der Diana in dem marinellischen Schauspielhause in der Leopoldstadt. Wien, 1788.

Eberl, Ferdinand: Eberls abgedrungene Antwort auf das im zweiten Vierteljahre des kritischen Theater-Journals erschienene sechste Stück. Wien, 1789.

Eberl, Ferdinand: Die Wirthin mit der schönen Hand. Verlag Joseph Ochß & Comp., Wien, 1803.

Eberl, Ferdinand: Betrug durch Aberglauben,. Verlag J. G. Langen, Köln, 1789.

Eberl, Ferdinand: Kasperl, der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion. J.B. Wallishausser Verlag, Wien, 1789.

Eberl, Ferdinand: Theaterstücke. Erstes Bändchen. A. Tedeschi Verlag, Graz, 1790.

Eberl, Ferdinand: Die Negotianten, oder Warnung für junge Leute. Erster Theil. 1791.

Eberl, Ferdinand: Der Tode und seine Hausfreunde. Meyer & Patzowsky, Wien, 1793.

Eberl, Ferdinand: Die Limonadehütte. Meyer & Patzowsky, Wien, 1793.

Eberl, Ferdinand: Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1796.

Eberl, Ferdinand: Die Hausnudel oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vettet in Eipeldau. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1797.

Eberl, Ferdinand: Der Eipeldauer am Hofe. Verlag Christoph Peter Rehm, Wien, 1797.

14.2 Quellen:

Allgemeiner Theater Almanach vom Jahr 1782. Verlegt bey Joseph Gerald Karl Reichsdorf. Wien.

Realzeitung oder Beyträge und Anzeigen von gelehrten und Kunstsachen Nr. 29, 17. Heumond. Edlen von Kurzbek, Wien, 1781.

14.3 Sekundärliteratur:

Angerer, Paul; Richter Joseph: „Und´s ist alles noch wahr!“ Denk- und Merkwürdigkeiten aus „Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d´Wienstadt.“ 1785 -1813. Mit Fußnoten versehen von Paul Angerer. Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1998.

Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Altwienerisches. Bilder und Gestalten. Erster Band. 2. Auflage. Verlag Ed. Strache, Wien, 1921.

Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Altwienerisches. Bilder und Gestalten. Zweiter Band. 2. Auflage. Verlag Ed. Strache, Wien, 1921.

Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Verlag Anton Schroll, Wien, 1925.

Blümml, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Von Leuten und Zeiten im alten Wien. Gerlach & Wiedling, Wien, 1922.

Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795. S.Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1977.

Bruckmüller, Ernst: Sozialgeschichte Österreichs. 2. Auflage. Verlag für Geschichte und Politik, Wien, 2001.

Ernst, Eva-Maria: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. LIT Verlag, Münster, 2003.

Gugitz, Gustav: Der weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Verlag Strache, Wien, 1920.

Hadamowsky, Franz: Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. J & V, Edition Wien, Dachs-Verlag, Wien, 1994.

Haider-Pregler, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Jugend und Volk, Wien, 1980.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. 2. Auflage. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991.

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette. 4. Auflage. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007.

von Matt, Peter: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. Carl Hanser Verlag, München, 1989.

Mika, Wolfgang: Dramaturgische Strukturprotokolle durchgeführt am Werk des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Eberl. Dissertation, Universität Wien, 1967.

Mitterauer, Michael; Sieder, Reinhard: Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. 4. Auflage. C.H. Beck, München, 1991.

Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2003.

Pichler, Caroline: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769-1843. 2. Band, 2. Auflage. Georg Müller Verlag, München, 1914.

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1952.

Schusky, Renate: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Schriftenreihe Literaturwissenschaft, Band 12. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1980.

Sieder, Reinhard: Sozialgeschichte der Familie. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1987.

Sonnleitner, Johann: Joseph Anton Stranitzky. Joseph Felix Kurz. Philipp Hafner. Joachim Perinet. Adolf Bäuerle. Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1996.

Sonnleitner, Johann: in Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft. Nr. 15. Dominovic Verlag, Zagreb, 2006.

Tanzer, Gerhard: „In Wienn zu seyn ist schon unterhaltung genug!“ Zum Wandel der Freizeit im 18. Jahrhundert. Dissertation, Universität Wien, 1988.

Urbach, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Jugend & Volk, Wien, 1973.

Anhang

Abstract:

Die Diplomarbeit stellt den Wiener Schriftsteller Ferdinand Eberl mit seinem Werk im Bereich des Lustspiels, der Posse und der Librettoübersetzung vor. Die Arbeit gliedert sich in einen Teil, der sich mit der Biografie Eberls und einigen von mir ausgewählten Werken befasst und einen weiteren, der die darin angesprochenen zeitgenössischen Themen analysiert. Aus seinem Schaffen ergab sich die Struktur der Untersuchungen. Der sozialgeschichtliche Hintergrund des ausgehenden 18. Jahrhunderts erfasst die Beziehung zwischen Frauen und Männern, wobei ich einen Schwerpunkt auf das Leben der Frau in den Gesellschaftsschichten des Bürgertums und des niederen Adels legte, da diese im Werk Eberls vorrangig vertreten sind. Daraus ergeben sich weitere Themenkreise, es sind dies die Darstellung finanzieller Probleme und außerehelicher Beziehungen im Lustspiel. Der reale Wiener Hintergrund spielt hier eine wesentliche Rolle, er wurde von mir durch Sekundärliteratur und Zeitungen aus dieser Zeitspanne eruiert. Das zeitgenössische kulturelle Leben befand sich durch die Lockerung der Theaterzensur durch Joseph II. in einem Aufschwung; das Burgtheater und das Kärntnertortheater als Hoftheater und zahlreiche Vorstadttheater lockten das Publikum in ihre Vorstellungen. Für die Arbeit wählte ich jene für Eberls Werke maßgeblichen Bühnen in der Leopoldstadt, Josefstadt und der Landstraße aus. Die Figur des Kasperl ist in den zeitgenössischen Lustspielen vorherrschend, ein Kapitel widmet sich diesem Spaßmacher und analysiert die verschiedenen Charakterformen, in denen er in Erscheinung tritt. Eine Fortsetzung erfährt diese Figur in Gestalt von Bauer Lorenz aus Eipeldau, dessen moralischer Anspruch die Handlung der Lustspiele beherrscht. Weitere Kapitel zeigen den Beitrag Eberls zum Musiktheater, durch den er bei seinen Zeitgenossen größere Bekanntheit erlangte. Die Rechtfertigungen und Rezensionen, teilweise von ihm selbst verfasst, wurden anhand von Broschüren und Zeitungsberichten von mir verfolgt. Damit verbunden ist der Abschnitt über die Theaterzensur, die für die Aufführungen im Wiener Theater ausschlaggebend war. Das Ziel dieser Diplomarbeit besteht darin, ausgewählte Werke Ferdinand Eberls zu analysieren und im Spiegel seiner Zeit zu ergründen.

Lebenslauf:

Persönliche Daten:

Name: Ulrike Knötig
Geburtsdatum: 13. Mai 1955
Geburtsort: Wien
Familienstand: seit 1984 verheiratet mit Mag. Paul Knötig,
zwei Kinder: Julia und Andreas

Ausbildung:

1965 – 1970: Bundesgymnasium, 1040 Wien
1970 – 1973: Handelsschule, 1070 Wien
1973 – 1984: Bankangestellte bei Schoeller & Co., 1010 Wien
2002 – 2006: Bundesrealgymnasium für Berufstätige, 1150 Wien
2006: Matura
seit 2006: Studium der Germanistik an der Universität Wien