



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Unterhaltungstheater und vormärzliche Öffentlichkeit.  
Adolf Bäuerles Possen zwischen Zensur, Kommerz und Kritik“

Verfasser

Julius Dominik Lottes

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Deutsch & UF Geschichte, Sozialkunde und  
Politische Bildung

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner



## Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort   |     |
| 1. Einleitung   | 5   |
| 2. Erster Teil: Zensur, Kommerz und politische Kommunikation. Das Wiener Unterhaltungstheater im Vormärz  |     |
| 2.1. Die Zensur im nachjosephinischen Österreich  | 16  |
| 2.2. Lachen im Theater zwischen Einnahmequelle und politischer Kritik   | 28  |
| 2.3. Bäuerle, das Leben eines Theaterunternehmers zwischen Kunst, Kommerz und Obrigkeitsstaat   | 41  |
| 2.4. Bäuerle als Theoretiker der Posse und des Komischen  | 52  |
| 3. Zweiter Teil: Untersuchung ausgewählter Possen Adolf Bäuerles  | 60  |
| 3.1. Das Leopoldstädter Theater als Ort der habsburgloyalen Propaganda zur Zeit der Befreiungskriege oder Staberl als exzentrisches Mitglied des bürgerlich- kleinbürgerlichen Milieus in <i>Die Bürger in Wien</i> | 61  |
| 3.2. Auf der Gratwanderung zwischen Affirmation und Sozialkritik: <i>Der Fiaker als Marquis</i>   | 75  |
| 3.3. Krähwinkel sells in <i>Die falsche Prima Donna</i>   | 87  |
| 3.4. Aline, abseits der literarischen Vorgänger oder Golkonda, eine Folie des vormärzlichen Wiens in <i>Aline oder Wien in einem andern Welttheile</i>  | 97  |
| 4. Resümee  | 106 |
| Literaturverzeichnis  | 111 |

## **Vorwort**

Ich danke Professor Johann Sonnleitner dafür, dass er mein Interesse an der österreichischen Theater- und Literaturgeschichte geweckt hat. Über seine Veröffentlichungen und deren Weiterführungen in seinen Lehrveranstaltungen bin ich in ein Thema hineingewachsen, das mir die Möglichkeit gibt, germanistische Arbeiten im Kontext der Nachbarwissenschaften, die mich immer interessiert haben, zu betreiben. Seine bereitwillig gegebenen Literatur- und Quellenhinweise habe ich zur Grundlage meiner eigenen Überlegungen zu machen versucht.

Ferner gebührt Anneliese Magenheim Dank, die mir die Bäuerle Briefe, die ihr verstorbener Gatte Gerhard Magenheim größtenteils aus den Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus zusammengetragen und transkribiert hat, zugänglich machte. Schließlich möchte ich meiner Familie für ihre nie erlahmende Unterstützung während meines Studiums Dank sagen.

## 1. Einleitung

In Marie von Ebner-Eschenbachs in Briefform gehaltenen satirischen Reisebericht *Aus Franzensbad* findet sich folgende Kritik an der romantisch-nationalen Literaturgeschichtsschreibung des deutschen Historikers und Literaturhistorikers Georg Gottfried Gervinus´ in zugespitzter und geraffter Form.

**Eine Stimme (draußen):** Die österreichische Muse bittet um gnädiges Gehör.

**Zeus Gerbinus (sic!):** Kenne keine österreichische Muse.

**Österreichische Muse:** (tritt ein und beugt das Knie): Lerne mich kennen, Großer, Unfehlbarer Allwissender!

**Zeus Gerbinus:** Ich lerne nicht mehr, ich lehre.

**Österreichische Muse:** Wollte Dein Angesicht zu mir wenden, auch ich habe unsterbliche Söhne geboren.

**Zeus Gerbinus:** Bäuerle und Nestroy meinest Du? Ihrer hab ich würdig gedacht.

**Österreichische Muse:** O Herr! Herr! – Noch leben Grillparzer und Halm, und auch leben Heb.

**Zeus Gerbinus:** Nicht für mich. (...) <sup>1</sup>

Es ist natürlich davon auszugehen, dass Ebner-Eschenbach um die richtige Schreibweise Gervinus´ wusste. Die satirische Schreibweise ist möglicherweise ganz trivial dadurch zu erklären, dass die Briefschreiberin den Gestus der unfehlbaren und allwissenden Lehrautorität in der Literaturgeschichtsschreibung Gervinus ironisieren wollte. Schließlich erscheint die österreichische Literaturgeschichte hier als Negativfolie der deutschen.

Unser Augenmerk gilt es darauf zu richten, dass Bäuerle gemeinsam mit Nestroy auf eine Stufe gestellt worden ist. Dass Gervinus ihrer würdig gedacht habe, bezieht sich auf eine Erwähnung am Rande nach der Hinrichtung Grillparzers als eines romantischen epigonalen Dichters.<sup>2</sup> Denn „die Bäuerle, Gleich, Stegmayer, Nestroy u.A.“, heißt es bei Gervinus, „hatten für den Geschmack des Leopoldstädter Publikum zu arbeiten“.<sup>3</sup> In einer bildungsbürgerlichen Literaturgeschichte, deren Maßstab sozialgeschichtlich leere und ausgelagerte Idealräume sind, erstaunt es nicht, dass für eine sozioökonomisch konkrete lokal-gebundene Komik nur die Abschiebung in den Nebensatz bleibt. Es ist zu vermuten, dass Gervinus das für den Wiener Theaterbetrieb so folgenreiche Jahr 1776 in seinem romantisch – nationalen Kalender gar nicht notiert hat. Für die Tatsache, dass sich mit der Gründung des Leopoldstädter Theaters – als einer der großen kommerziell geführten Wiener Vorstadtbühnen nach der Spektakelfreiheit – ein Gegenlachtheater neben dem zum

---

<sup>1</sup> Zit. nach Ebner-Eschenbach, Marie von: *Aus Franzensbad. Sechs Episteln von keinem Propheten*. Hrsg. von Karlheinz Rossbacher. Wien: ÖBV 1985 ( Reprint der Ausgabe von 1858). S. 46-47.

<sup>2</sup> Vgl. Gervinus, G.G.: *Geschichte der deutschen Dichtung*. Vierte verbesserte Ausgabe. Fünfter Band. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1853. S. 624-625.

<sup>3</sup> Zit. nach Ebda: S. 625.

Nationaltheater erhobenen Burgtheater formierte, hatte er in seiner literaturgeschichtlichen Vorstellungswelt noch keinen Platz. Per Daniel Amadeus Atterbom weiß das Leopoldstädter Theater als eigentliches Nationaltheater Wiens im Gegensatz zu den deutschen Vergnügungstouristen richtig einzuschätzen.<sup>4</sup>

Nach Johann La Roches Tod, der das Ausscheiden Kasperls nach sich zog, konkurrierten auf den kommerziell geführten Wiener Vorstadttheatern Bäuerle, Meisl und Gleich.<sup>5</sup> Der Zeitgenosse und Memoirenschreiber Franz Gräffer ruft uns dieses Panorama ins Gedächtnis.

Bäuerle, Meisl, Gleich, leuchtendes, unvergängliches Triumvirat, ihr habt versäumt, uns einen neuen stehenden Charakter zu gründen! Nicht Raimund mit seinen „krankhaft geschraubten, metaphysisch allegorischen Nebeleien“, nicht Nestroy mit „seiner grotesken Ueberschwänglichkeit“, aber Bäuerle mit seinem echt originellen, unerschöpflich gefunden [sic!] Haushumor hätte dies gekonnt. Bäuerle, erhebe dich noch einmal in deiner Kraft, der ungeschwächten, und erschaffe uns das, was wir brauchen!<sup>6</sup>

Möglicherweise erklärt sich dieses überschwängliche Lob Bäuerles einerseits und die Herabstufung Raimunds und Nestroys andererseits daraus, dass Gräffer Bäuerle und seine Theaterzeitung mit Textbeiträgen belieferte.<sup>7</sup> Dergleichen Urteile waren dieser Geschäftsbeziehung sicherlich ganz förderlich. Diese literarische Rangfrage ist für die folgende Untersuchung allerdings sekundär. Zum Forschungsstand.

Otto Rommels monumentale Darstellung *Die Alt- Wiener Volkskomödie*<sup>8</sup> aus dem Jahr 1952 fungiert noch immer als das Standardwerk zur Wiener Komödie.<sup>9</sup> Das Verhältnis der Forschung zu Rommels materialreichen Vorarbeiten ist zwiespältig: einerseits hat sich Rommels *Alt- Wiener Volkskomödie* als beliebtes und materialreiches Nachschlagewerk bewährt, andererseits relativierten und kritisierten neuere Forschungsarbeiten Rommels

---

<sup>4</sup> Atterbom, Per Daniel Amadeus: *Reisebilder aus dem romantischen Deutschland. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819*. Stuttgart: Steingrüben 1970. (Bibliothek klassischer Reiseberichte, hrsg. von Georg A. Narciss). S. 222-223.

<sup>5</sup> Otto Rommel behandelt die Vorstadttheaterdichter Bäuerle, Gleich, Meisl als „die Großen Drei“ in seinem Standardwerk zur *Alt- Wiener Volkskomödie* eingehender. Rommel ist aus einer Publikationsreihe der österreichischen Literatur- und Theatergeschichte des 18./19. Jahrhunderts mit seinen Textausgaben zum „Alt-Wiener Volkstheater“ nicht wegzudenken.

<sup>6</sup> Gräffer, zit. nach *Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich*. Hrsg. und eingeleitet von Rudolf Fürst. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1907. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 10). S. LXXVIII.

<sup>7</sup> Vgl. *Adolf Bäuerle. Geisteskraft und Federmacht im Biedermeier und Vormärz*. Eine „sämtliche Briefe“ enthaltende, illustrierte Biographie von Gerhard Magenheim. 2 Bde. Bd 1. S. 46 [unveröffentlicht].

<sup>8</sup> Vgl. Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll 1952.

<sup>9</sup> Bereits die Bezeichnung ist in der Forschung umstritten. Nebeneinander finden sich Begrifflichkeiten wie Wiener Volkstheater (Jürgen Hein), Alt- Wiener Volkstheater (Otto Rommel), Wiener Komödie (Reinhard Urbach, Johann Sonnleitner) etc. Ich komme auf die Relevanz der Unterscheidung noch zurück, spreche im Folgenden aber von Wiener Komödie.

Ansichten und Terminologisierungen. Ich rekapituliere hier die wichtigsten Ansätze der bisherigen Forschung kritisch. Betrachtungen des *Wiener Volkstheater* hat es aber natürlich auch schon vor Rommel gegeben, ich bringe sie an den geeigneten Stellen ein.

Das „Alt Wiener Volkstheater“ – eine sozialromantische Verbundenheit von Publikum und Theater über mehr als eineinhalb Jahrhunderte? Bei Rommel liest es sich jedenfalls so:

Es macht die Besonderheit des Alt- Wiener Volkstheaters aus, daß sich von den Tagen des Wienerischen Hanswurst bis auf die Zeit des späten Nestroy in den Volkstheatern Abend für Abend eine wohl ausgewogene Auslese aus allen Schichten der Bevölkerung zu gemeinsamem Genießen zusammenfand. Da saßen neben dem „einfachen Leuten“ die Männer und Frauen des gebildeten Bürgertums, und selten fehlten in den Logen die Vertreter der „ersten Gesellschaft“, ja auch des regierenden Hauses. (...) Den Grundstock der Zuhörer aber, das Stammpublikum, bildete doch „das Volk“: Handwerker, kleine Kaufleute, Arbeiter und Angestellte jeder Art, die sich bis in die Mitte der Vierzigjahre noch, ohne ein Opfer zu bringen, den regelmäßigen Besuch der Vorstadttheater gestatten konnten und theaterkundig wurden. (...).<sup>10</sup>

Reinhard Urbach<sup>11</sup> und Johann Sonnleitner<sup>12</sup> haben diese Konstruktion des Zuschauerraums als eines sozialen Kontinuums, das von Stranitzkys Hanswurst bis Nestroy für das „Alt Wiener- Volkstheater“ konstitutiv sei, zurückgewiesen. Diese Konstruktionsfigur ist sicherlich Rommels Intention, eine Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys<sup>13</sup> zu schreiben, geschuldet. Mit Hilfe des auf den mariatheresianisch-josephinischen Wienexperten Pezzl und den zeitgenössischen Statistiker Ignaz de Luca gestützten Geld- und Geldeswertexkurses, der sich bei Leslie Bodis grundlegender Darstellung zur österreichischen Prosaliteratur der Aufklärung *Tauwetter in Wien*<sup>14</sup> findet, konnte unter anderem die Sozialstruktur des Publikums der beiden Hoftheater und der Vorstadttheater rekonstruiert werden. Die Zusammensetzung des Publikums der Wiener Vorstadttheater erscheint hier auf die beiden Hoftheater, insbesondere aber auch auf das Kärntnertortheater als erstem kommerziell geführten Theaterunternehmen rückprojiziert.<sup>15</sup> Die soziale Beschaffenheit des Zuschauerraums ist wohl hauptsächlich als Grund anzusehen, warum Urbach und Sonnleitner statt des Begriffs „Alt- Wiener Volkstheater“ für den wertneutralen Terminus der „Wiener Komödie“ eingetreten sind; eine sinnvolle Umbenennung, stiftet die soziale Bezugnahme auf das Volk als Publikum in diesem Zusammenhang als bloße Konstruktion doch eher

---

<sup>10</sup> Rommel: *Volkskomödie*. S. 19.

<sup>11</sup> Vgl. Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien: Jugend & Volk 1973.

<sup>12</sup> Vgl. *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. von Johann Sonnleitner. Salzburg: Residenz 1996. S. 333- 391, hier S. 333-338.

<sup>13</sup> Vgl. den Untertitel der Darstellung Rommels.

<sup>14</sup> Vgl. Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*. 2. erweiterte Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995 (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6, hrsg. von Moritz Csákay).

<sup>15</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 333-338.

Verwirrung. Mit seiner Nachbemerkung grenzt sich Urbach bewusst von der *Alt-Wiener Volkskomödie* Rommels ab, ja er polemisiert geradezu gegen die Begriffswahl Rommels: (...) „Bewußt wurde vermieden, von „Altwiener Volkskomödie“ zu sprechen, weil diese Bezeichnung nicht stimmt. Wann wird Wien zu „Alt=Wien“? Wann hört es auf, „alt“ zu sein? Stranitzkys Komödie war nie „Volkskomödie“, sondern aristokratische Belustigung.“<sup>16</sup>

Ein weiterer Kritikpunkt an der Darstellung Rommels besteht darin, dass seine Überakzentuierung der Komik wesentliche andere Entwicklungslinien des „Volkstheaters“, die hauptsächlich in Richtung des ernsten Volkstücks gehen, vernachlässigt.<sup>17</sup> Gegen eine Konzentration auf das Feld der Komik – natürlich unter Beachtung ebendieser poetologischen Entwicklungslinien der Wiener Theaterkultur – ist nach meinem Dafürhalten nichts einzuwenden, wenn nicht die Anschauung der Komik als harmloser Komik des Vormärz, im Besonderen die Einschätzungen Bäuerles betreffend, seit der *Allgemeinen Deutschen Biographie* vorherrschend wäre. Nach v.l., vermutlich hat Rochus von Liliencron den entsprechenden Artikel zu Bäuerle geschrieben, sei Bäuerle „voller drolliger Einfälle“ und „harmlos fröhlicher Laune“.<sup>18</sup> Der „Altwiener“ Friedrich Schlögl, der selbst ernannte Ursachenforscher in Sachen Niedergang der „Wiener Volksbühnen“, meint, es sei Bäuerles Intention gewesen, die „Leute durch Spaß das Denken vergessen zu machen“.<sup>19</sup> Diese – aus meiner Sicht nicht zutreffende – Position hat nicht an Aktualität eingebüßt und wurde von Siegfried Diehl, der sich in einem Aufsatz mit der Abbildung der gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles beschäftigte, wieder aufgegriffen.<sup>20</sup> Die Position Schlögls, der von einer jedwede Ernsthaftigkeit zerstreuenden Komik sprach, entstammte vermutlich der „Schaubühne ohne ideale Ansprüche“ Karl Goedeke.<sup>21</sup> Jedenfalls zitiert Schlögl Goedeke an einer für unseren Kontext ganz zentralen Stelle, wenn er nämlich die Zensur für die Harmlosigkeit der Komik verantwortlich macht: „Hätte nicht ein furchtbarer Censurdruck jeden Gedanken, sich ernster an die Dinge heranzuwagen, in der Geburt erstickt, würde Bäuerle ohne Zweifel auch wichtigere Stoffe als die Renommistereien und Abenteuer

---

<sup>16</sup> Zit. nach Urbach: *Wiener Komödie*. S. 132.

<sup>17</sup> Vgl. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. 3. neu bearbeitete Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. S. 8.

<sup>18</sup> Vgl. v.l. [Liliencron, Rochus von?]: *Bäuerle, Adolf*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 2 (1875), S. 147-149. S. 148f.

<sup>19</sup> Vgl. Schlögl, Friedrich: *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Wien, Teschen: Verlag der k.k. Hofbuchhandlung Karl Prochaska 1883. S. 132.

<sup>20</sup> Vgl. Diehl, Siegfried: *Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. (Literatur in der Gesellschaft. 12). S. 45-56.

<sup>21</sup> Vgl. Hein, Jürgen: *Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Hein. (Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd 12). S. 9-28, hier S. 9.

eines Parapluiemachers oder Mehlspeisbereiters ergriffen und lebenswahr behandelt haben.“<sup>22</sup> Rommel, der ja mit seiner Geschichte der Alt- Wiener Volkskomödie dezidiert an die Darstellung Goedekes anknüpft,<sup>23</sup> bestätigt die Komik Staberls als eine des „harmlosen Frohsinns“<sup>24</sup> bzw. Staberls Erzählung von der Weinverkostung als „vormärzliche Freude an der Unsinnskomik“.<sup>25</sup> Ich werde in meiner Besprechung der lokalen Posse *Die Bürger in Wien* von der Forschung bisher unerkannte Lektüreangebote machen, die berechtigte Zweifel an dieser Kontinuität der Harmlosigkeit anmelden.

Die Posse des „Wiener Volkstheaters“ als Vorläufer des Volkstücks, wie Jürgen Hein sie sieht, scheint mir doch eine Rückprojektion auf die Zeit, in der die Vorstadtbühnen mit dem Hoftheater konkurrierten und ihre Zuschauerräume zu füllen wussten. Die Definition des Begriffs Volkstück als „lebendige[r], historisch- sozioökonomisch konkrete[r] Bezug des Theaters auf Publikum und Gesellschaft in ihrem wechselseitigen Verhältnis“<sup>26</sup> bleibt in diesem Zusammenhang abstrakt und wenig aussagekräftig. „Solange es in München, Hamburg, Frankfurt/M. – Darmstadt, Berlin und vor allem in Wien mit den Vorstadtbühnen ein Volkstheater gab, als „klein- bürgerlich- plebejische Alternative zum Hoftheater der Aristokratie (sic!)“ (L. Hoffmann), waren die dort gespielten Stücke, gleichgültig, ob sie (Lokal-)Posse oder anders hießen, Volksstücke. (...)“<sup>27</sup> Sehr viel weiter führen diese Überlegungen nicht. Es ist besser, die Posse jenseits solcher sozialen Zuschreibungen als eine eigene Form zu betrachten, als einen kulturellen Konsumartikel, der vom Publikum der Vormärzzeit intensiv nachgefragt wird. Für diese wirkungsmächtige Forschungstradition stehen etwa Reinhard Urbach, Johann und Sonnleitner und Erich Joachim May. Das volkstümliche Element der Posse liegt in ihrer Verankerung im Zuschauerraum, der satirische Übertreibungen durch die Erfahrungskontinuität des Lachens aus eineinhalb Jahrhunderten Wiener Komödie zu dekodieren weiß.<sup>28</sup>

Nestroy wertete die Posse über eine sarkastische Abwertung der konkurrierenden Form des Lebensbilds<sup>29</sup> als poetisch vorhersehbare, „fade“ Angelegenheit auf. So gehörte nach Titus Feuerfuchs, dem Possencharakter in Nestroys *Talisman*, das „Lebensbild“, in dem „drei

---

<sup>22</sup> Goedeke zit. nach Schlögl: *Volkstheater*. S. 127-128.

<sup>23</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 6-7.

<sup>24</sup> Vgl. Ebda: S. 681 sowie Schlögl: *Volkstheater*, S. 127. Nach Schlögl sei Bäuerle „in seinen Stücken wirklich der Inbegriff des harmlosen Spasses“.

<sup>25</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 687.

<sup>26</sup> Vgl. Hein: *Volksstück*. S. 10.

<sup>27</sup> Zit. nach Ebda: S. 11.

<sup>28</sup> Vgl. Urbach: *Wiener Komödie*; Sonnleitner: *Hanswurstiaden* wie seine regelmäßigen Vorlesungen zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte sowie May, Erich Joachim: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin: Henschelverlag 1975.

<sup>29</sup> Das Lebensbild war ein Synonymbegriff für das Volksstück. Nestroys Konkurrent Friedrich Kaiser schrieb diese überwiegend.

G'spaß und sonst nichts als Tote, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Totengräber vorkommen“ in das „Fach der Haus- und Wirtschaftspoese“<sup>30</sup>. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Volkstücks erfolgt in dieser Arbeit nicht, weil Bäuerle nur eines seiner 78 Bühnenstücke als Volksstück deklarierte.<sup>31</sup> Rommel hat aber an der Verfasserschaft Bäuerles in dem Falle des Volksstücks *Die Schwärzer Zweifel* angemeldet.<sup>32</sup>

Von Jürgen Hein liegt – mittlerweile in der 3. neu bearbeiteten Auflage – die gelungene Darstellung *Das Wiener Volkstheater* vor, die sich als Einführung in die ästhetischen, historischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen des Wiener Theaterbetriebes vom 18. bis in das 20. Jahrhundert entpuppt, eine eigene Geschichte des Volkstheaters aber nicht intendiert.<sup>33</sup> Zur Vorgehensweise, Fragestellung und zum Ziel der Arbeit.

Charles Sealsfields, eigentlich Karl Postls, Ausführungen erscheinen wohl etwas phantastisch und zugespitzt im Hinblick auf das Zensursystem, treffen aber im Großen und Ganzen auf die Rezeption- und Produktionsbedingungen von (österreichischer) Literatur im Vormärz zu.

Ein österreichischer Schriftsteller ist wohl das meistgequälte Geschöpf auf Erden. Er darf keine wie immer benannte Regierung angreifen, auch keine Minister, keine Behörde, nicht die Geistlichkeit oder den Adel, er darf nicht freisinnig, nicht philosophisch, nicht humoristisch, kurz, er darf gar nichts sein. Unter den verbotenen Dingen sind nicht nur Satire und Witz verstanden, er darf sich überhaupt nicht vertiefen, weil dies zu ernsterem Nachdenken anregen könnte. Wenn er irgend etwas [sic!] zu sagen hat, muß dies in jenem unterwürfigen und ehrfurchtsvollen Ton geschehen, der einem österreichischen Untertan ziemt, der es überhaupt wagt, den Schleier von solchen Dingen zu heben. Was wäre wohl aus Shakespeare geworden, hätte er in Österreich leben oder schreiben müssen? – Wenn ein österreichischer Schriftsteller es wagte, eine den Ansichten der Regierung nicht entsprechende Richtung einzuschlagen, so würden nicht nur seine Schriften unbarmherzig verstümmelt, sondern er selbst würde als gefährlich angesehen und von allen treuen Untertanen gemieden werden.<sup>34</sup>

Aus Shakespeare, hätte er in Österreich leben oder schreiben müssen, wäre wohl Ferdinand Raimund geworden. Robert Musil hat jedenfalls dazu eingeladen, Ferdinand Raimund und seinen Rappelkopf als tiefenpsychologischen Zerrspiegel auf das Österreich Metternichs zu

---

<sup>30</sup> Titus Feuerfuchs zit. nach Johann Nestroy: *Der Talisman*. In: Johann Nestroy Komödien. Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Franz H. Mautner. 3 Bd. Frankfurt: Insel 1979. S. 326 [II, 24].

<sup>31</sup> Vgl. Bauer, Roger: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Hein. (Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd 12). S. 29-44, hier S. 33.

<sup>32</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 1061.

<sup>33</sup> Vgl. Hein: *Wiener Volkstheater*.

<sup>34</sup> Sealsfield, Charles: *Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents*. Übersetzt und hrsg. von Victor Klarwill. Wien: Anton Schroll 1919, S. 197-198. Vgl. zu den „verbotenen Dingen“ im Einzelnen auch den Zensurleitfaden Hägelins bei Glossy, Carl: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7* (1897), S. 238–340, hier S. 291- 328.

lesen.<sup>35</sup> Im Fokus meiner Arbeit steht ein anderes dieser meistgequälten Geschöpfe auf Erden: Adolf Bäuerle.

Zunächst wendet sich meine Arbeit der Zensur im nachjosephinischen Wien zu. Bei einer Auseinandersetzung mit österreichischer Literatur, insbesondere mit der lebendig werdenden Wortkultur auf der Bühne, bedarf es im Hinblick auf den Schock, den die Französische Revolution für die Monarchie bedeutete, – Österreich war ja die Hauptzielscheibe Frankreichs – einer eingehenderen Auseinandersetzung. Das Kapitel wird sich genauer der Bedeutung der Zensurverordnung von 1810 zuwenden, die entgegen dem Zensurgesetz von 1795 als Zensurverordnung einerseits den Umgang mit der Literatur neuregelte, andererseits im inneren der Monarchie vorherrschend blieb. Ich werde mich damit auseinandersetzen, wie die österreichische Politik ihre angesichts der liberaleren und sich immer mehr „verbürgerlichenden“ Öffentlichkeit veraltete Restaurationsstrategie durch die Inbetriebnahme der (josephinischen) Bürokratie zu verschleiern suchte.

Das feudal-absolutistische Zensursystem, das ursprünglich einmal sozial-disziplinierende und volksaufklärerische Zwecke verfolgt hatte, entwickelte sich zusehends zur Polizeiangelegenheit. Das Theater des gesellschaftlichen und erzieherischen Mehrwerts wird umfunktioniert und dient nun der Verbreitung eines herrschaftsstabilisierenden Tugendkatalogs, dem ein kommerziell geführtes Unternehmen gegenübersteht. Mit dem durch den aufklärerischen Reformabsolutismus installierten regelmäßigen Zeigefingertheater ließen sich aber weder die Theaterkassen füllen noch ein Wiener Theaterpublikum zufrieden stellen. Über die Erfahrungskontinuität des Lachens und den extemporierten Theaterbetrieb der Wiener Komödie verfügten Dichter und Schauspieler ebenso wie das Publikum über einen sozialgeschichtlich aufgeladenen kulturellen Code, der sich angesichts der von Joseph von Sonnenfels, dem mariatheresianisch-josephinisch denkenden Kulturpolizisten, eingeführten Theaterzensur durch Subtilität anzupassen wusste. Den Versuch der staatlich regulierten Kommunikation zwischen Dichter/Schauspieler und Publikum, behandelt das zweite Kapitel.

Anschließend nimmt die Untersuchung den „letzten fidelen Wiener der alten Zeit“, Adolf Bäuerle,<sup>36</sup> selbst in den Blick. Bäuerles Leben und Wirken weist nicht nur eine Liste habsburgloyaler Ergebnisadressen auf, sondern sollte vor dem Hintergrund der Verbindung von Kunst und Kommerz neu betrachtet werden. Denn Bäuerles journalistisch-

---

<sup>35</sup> Vgl. Musil, Robert: *Gesammelte Werke* in neun Bden. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, Bd. 9 [Kritik], S. 1654.

<sup>36</sup> Vgl. v.L [Liliencron?]: *Bäuerle*. S. 148f.

dramatisches Bestreben, sich Publikationsnetzwerke und literarischen Erfolg als Theaterunternehmer öffentlich wirksam zu organisieren, hat gegenüber seiner kaisertreuen Gesinnung Vorrang. Es wäre zu fragen, ob seine Ergebenheit gegenüber dem Haus Habsburg nicht auch in sein strategisches Verkaufskonzept eingebettet werden kann. Hier können nur einige Schlaglichter auf die Biographie Bäuerles geworfen werden.

Während sich etwa Ludwig Anzengrubers *Viertes Gebot* auf dem Wiener Theater nicht zu behaupten wusste und der durchaus vorhandene Sprachwitz Niclas Stichs in Friedrich Kaisers *Der Schneider als Naturdichter* hinter seinem tragischen Schicksal als dichtender Schneidergeselle zurückblieb, was freilich beides mit ihrer poetologischen Konzeption des Volksstücks und insbesondere im Falle Anzengrubers mit der Zensur näher zu verknüpfen wäre, weiß Bäuerle sein poetologisches Programm zur Verfeinerung der Posse angesichts des Geschmacks des Wiener Publikums fortzudenken. Ohne dass auf die Konzeptionen Kaisers oder Anzengrubers näher eingegangen wird, erfolgt im vierten Kapitel der Arbeit eine Auseinandersetzung mit Bäuerles Aufsatz *Ueber die Posse*.

Im zweiten Teil erfolgt eine textanalytische Besprechung von vier der zugkräftigsten Theatererfolge Bäuerles vor dem Hintergrund der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Zensursystems. Für die Auswahl wurden folgende Kriterien berücksichtigt:

1. Bäuerles eigene Einschätzung, der diese Bühnenerfolge im Rahmen seines sechsbändigen Komischen Theaters prominent veröffentlichte;
2. der anhaltende Erfolg der Possen beim Publikum, der sich in den Aufführungszahlen der Vorstadtbühnen ausdrückt.
3. die Entstehungsbedingungen und die Hinweise zur Aufführung in der *Theaterzeitung* Bäuerles und des Konkurrenzblatts *Der Sammler*
4. die weitere Rezeption bzw. die Rezeptionspläne der zugkräftigen Possen und ihre Stellung in der Entwicklungslinie der Wiener Komödie.
5. die Tatsache, dass die vier Stücke noch im 20. und im jetzigen 21. Jahrhundert in Wien aufgeführt worden sind.

In der lokalen Posse *Die Bürger in Wien* werde ich den in der Tradition der Wiener Komödie stehenden Staberl als exzentrisches Mitglied der bürgerlichen Gemeinschaft vorstellen, dessen delirierende Erzählungen einen Illusionsbruch in Bezug auf die Bühne als Ort der habsburgloyalen Propaganda darstellen.

Die gegenüber der ständischen Sozialstruktur affirmativ bleibenden Szenen stehen im Mittelpunkt meiner Ausführungen zu der komischen Oper *Der Fiaker als Marquis*. Der Tausch des Herr-Diener Verhältnisses wird hier eben nicht in letzter Konsequenz durchgeführt, was bleibt, ist eine an einigen Stellen besonders weitgehende Sozialkritik.

In der Posse *Die falsche Prima Donna* ist die Arbeit der literarischen Erfolgsgeographie Krähwinkels auf der Spur. Hierbei sollen die verdeckten politischen Kommentare inmitten eines Spiels um die über grämliche Alte triumphierende Jugend aufgeschlüsselt werden.

Das Lektüreangebot, dass die Volks- und Zauberoper *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* abseits der literarischen Vorgänger als Negativfolie des vormärzlichen Wiens gelesen werden kann, beschließt die Besprechung der ausgewählten Bühnenerfolge Bäuerles.

Zur Zielsetzung der Arbeit: Die Forschung zum Wiener Vorstadttheater hat bereits darauf hingewiesen, dass Metternichs „Gebot des Schweigens“ (Adam Müller) in den kommerziellen Vorstadtbühnen eine mächtige Herausforderung erwuchs, diese freilich geradezu provozierte.<sup>37</sup> Das Theater wurde ein Versammlungsraum der österreichischen Öffentlichkeit im Vormärz, in dem eigene Regeln galten und eigene Formen des Politischen im Literarischen entstanden. Als entscheidende Voraussetzung erwies sich hierbei die Erfahrungskontinuität des Lachens<sup>38</sup>, die sich hier schon früh herausgebildet hatte und die den Nährboden eines neuen „Lachtheaters“ schuf. Sonnleitner hat gezeigt, dass in den Wiener Vorstadttheatern ein Code der poetischen Indirektheit<sup>39</sup> entsteht, der in der kommunikativen Verbindung von Schauspieler und Publikum im Theaterraum seine Wirkung entfaltet. Dichter bzw. Schauspieler adressieren ihre Botschaften als poetisch indirekten Code (Sonnleitner) und die Zuschauer dekodieren diese über das Gegenlachen (Hein). Während die Posse die sozialen Zustände durch Übertreibung kenntlich macht und satirisiert, lacht das Publikum dem entgegen, was ihm fehlt. Die Posse als literarische Form der Stunde verkaufte sich im Vormärz ganz gut.

Auf diesen Erkenntniszusammenhang gilt es aufzubauen, wenn wir der Frage nachgehen, wie sich diese vom Mit- und Gegenlachen des Publikums mit geprägte Lachkultur entwickelte, als sich die Rahmenbedingungen des Lachens in der Zeit des österreichischen Widerstands gegen die Französische Revolution und Napoleon dramatisch änderten. Ausgangspunkt muss dabei die Aufwertung sein, die das Publikum erfuhr, als auch in Österreich die Unterstützung der Obrigkeit durch die Nation, in welcher Form und bis zu welchem Grad auch immer, als ein Gebot der Stunde erschien. Das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wird als Durchbruch- und Übergangsphase zu neuen Konstellationen maßgeblich, weil deren sozialgeschichtliche

---

<sup>37</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden* sowie Sonnleitner: *Vorstadttheater*.

<sup>38</sup> Vgl. grundlegend zur Bedeutung des Lachtheaters Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1980 ( dtv wissenschaft 4357).

<sup>39</sup> Zur Poetik der Indirektheit Sonnleitner, Johann: *Vorstadttheater im 19. Jahrhundert*. Skriptum zur Vorlesung. Ms. Wien: SoSe 2010. S. 15.

und poetische Ergebnisse ungeachtet der Anstrengungen der Zensur nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Im Zeichen von Zensur, Kommerz und einer sich verdichtenden, partiell verdeckten politischen Öffentlichkeit entwickelte sich die von Sonnleitner herausgearbeitete Poetik der Indirektheit zu einem Anspielungs- und Decodierungstheater weiter, das deutlich macht, wie mehrdimensional literarische Texte gelesen werden müssen.

Ich möchte mit meiner Arbeit einen Beitrag leisten zu dieser Neuvermessung der Komik in der österreichischen Literatur leisten, der von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer initiiert worden ist und der These Klotz' nachspürt, dass das Lachtheater die bessere Form des Dramas sei.<sup>40</sup> Ziel meiner Ausführungen ist es, die Texte und die vormärzlichen Rahmenbedingungen des Wiener Theaterbetriebes zu kontextualisieren und im Hinblick auf die Bedeutung der vormärzlichen Öffentlichkeit beim Zustandekommen von Textlichkeit zu untersuchen. In seiner Vorlesung zur *Deutschsprachigen Komödie im 18. Jahrhundert*<sup>41</sup> hat Sonnleitner am Beispiel einzelner repräsentativer Texte auf die unterschiedliche literaturästhetischen Entwicklungslinien des norddeutsch- protestantischen und des süddeutsch- katholischen Kulturraums aufmerksam gemacht und bezeichnender Weise zur Abgrenzung von Tragödie und Komödie mit einem Zitat des Romantikers Adam Müller geschlossen: dieses sei kurz rekapituliert, weil es auch als romantische Antizipation der vormärzlichen Unterhaltungskultur von Publikum und Bühne, kurz der vormärzlichen Öffentlichkeit, gelten kann.

Kurz, in der Tragödie spricht die Bühne allein, und so ist sie mehr monologischer, monarchischer Natur, in der Komödie sprechen Bühne und Publikum gemeinschaftlich auf der Bühne schon darum, weil im Lustspiel alles mit direkter Beziehung, im Trauerspiel hingegen alles mit indirekter Beziehung auf das Publikum gesagt wird, und so ist das Lustspiel mehr dialogischer, demokratischer Natur.<sup>42</sup>

Die Abgrenzung von Tragödie und Komödie, wie die damit verbundenen literaturästhetischen Überlegungen sind indes nicht primär Gegenstand meiner Arbeit. Vielmehr ist es mein Ziel, die textkonstitutiven Kräfte des vormärzlichen Theaters, also die obrigkeitliche Zensur, das hellhörige Publikum der Wiener Vorstadttheater, den Beitrag der Dichter und Schauspieler vor dem Hintergrund der kommerziellen Interessen zu kontextualisieren und das historische Anspielungsprofil des Gespräches von Bühne und Publikum zu entschlüsseln.

---

<sup>40</sup> Vgl. die Aufsätze zur Tagung *Komik in der österreichischen Literatur*, deren Intention unter anderem ist, die „Beobachtungen“ Klotz's zu „verifizieren“. Vgl. dazu etwa: Schmidt-Dengler, Wendelin, Zeyringer, Klaus: *Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hrsg. von Schmidt-Dengler/ Sonnleitner/ Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1996. (Philologische Studien und Quellen; H. 142). S. 9-19, hier S. 19.

<sup>41</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: *Deutschsprachige Komödie im 18. Jahrhundert*. Skriptum zur Vorlesung. Ms. Wien: SoSe 2009.

<sup>42</sup> Adam Müller: *Ironie, Lustspiel, Aristophanes*. Zit. nach Sonnleitner: Ebd. S. 132.

Die Arbeit versucht die sozusagen präkabarettistische Sinndimension der einschlägigen Possentexte durch die historisch-literarische Kontextualisierung aufzubereiten. Dies kann im Rahmen dieser an Zeit- und Umfangsgrenzen gebundenen Arbeit nur in einem ersten Ansatz erfolgen, der in einer weiteren Studie ausgebaut werden soll. Dabei wird es zum einen um Zeit- und Personenbezüge und zum anderen um Intertextualitäten gehen müssen.

## **2. Erster Teil: Zensur, Kommerz und politische Kommunikation. Das Wiener Unterhaltungstheater im Vormärz**

### **2.1. Die Zensur im nachjosephinischen Österreich**

Die Zensur im nachjosephinischen Österreich darf nicht allein von der vergleichsweise dünnen gesetzlichen Lage her beurteilt werden. Ebenso wichtig sind Überlegungen zum Selbstverständnis des Beamtenapparats, zur Formierung bürokratischer Kultur<sup>43</sup> und zur Praxis des Zensurgeschäfts, was im Rahmen einer germanistischen Arbeit zur Posse nur ansatzweise geschehen kann.

Für unsere Fragestellung sind zwei Weichenstellungen entscheidend: die josephinische Zensuridee zwischen utilitaristischem Erziehungsauftrag und ebenso angestrebter wie gefürchteter Untertanenverantwortlichkeit, die nach dem Ende der josephinischen Reformperiode nicht einfach verschwand, sondern unterschwellig weiter wirkte, und der Schock der Französischen Revolution, der den Bruch mit dieser Tradition beschleunigte und die Kräfte der Restauration mobilisierte. Österreich war nicht nur international, sondern auch durch seine inneren Verhältnisse fast zwei Jahrzehnte lang der Träger des europäischen Widerstands gegen das revolutionäre und dann das napoleonische Frankreich.

Der Doppelcharakter der Epoche kommt im Hinblick auf das Thema dieser Untersuchung in der Zensurverordnung von 1810 zum Ausdruck, von der aus sich Geschichte und Problematik der Zensur in Österreich bis 1848 diskutieren lassen. Dabei wird von Anfang an deutlich, dass das Zensurgeschäft kein einseitig obrigkeitliches war, sondern ein in hohem Maße interaktives mit mehreren Teilnehmern, das von einer ganzen Reihe von Faktoren bestimmt wurde. Die Zensurproblematik ist für unser Thema nicht allein deswegen von Bedeutung, weil sie die Grenze des Sag- und Darstellbaren definierte, sondern weil sie dem Theaterleben insgesamt ihren Stempel aufdrückte und eine Theaterkultur eigener Art hervorbrachte, die es ohne die Zensur so nicht gegeben hätte. Sie brachte Theaterkonventionen hervor, die nur in Kenntnis der speziellen Produktionszusammenhänge des vormärzlichen Theaters dekodiert

---

<sup>43</sup> Grundlegend hier Heindl, Waltraud: *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848*. Wien, Köln, Graz. Böhlau 1990 (Studien zur Politik und Verwaltung; Bd. 36).

werden können. Um es zugespitzt auf unseren Untersuchungsgegenstand hin zu formulieren: Unter den damaligen Umständen lachte es sich anders.

Ich setze mit der Betrachtung der Zensurverordnung von 1810 ein. Zwar fungierte das noch von Leopold II. initiierte Zensurgesetz Kaiser Franz II. vom 30. Mai 1795<sup>44</sup> als die „Magna Charta des französischen Regierungssystems“ (Silagi) bzw. als „Basis des österreichischen Censurwesens bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts“ (Kapp/Goldfriedrich).<sup>45</sup> Die Zensurverordnung von 1810 stellte aber die eigentliche „Neuregelung der literarischen Zensur“ dar.<sup>46</sup> Das Zensurgesetz von 1795 richtete sich hauptsächlich gegen das Druckgewerbe, nicht aber gegen die Schriftsteller.<sup>47</sup> Die Karlsbader Beschlüsse, die das System der Restauration im Deutschen Bund verankerten, wurden in Österreich nicht veröffentlicht.<sup>48</sup> Ob die Forschung mit ihrer Vermutung, dass dies unterblieben sei, weil die Beschlüsse einen Rückschritt hinter die gängige Zensurpraxis bedeutet hätten, richtig liegt, kann hier dahin gestellt bleiben. Die folgenden Darlegungen weisen auf komplexere Verhältnisse hin.

Die Liberalität der Zensurverordnung von 1810 wird nur aus der Erfahrungskontinuität der französischen Besatzungszeit verständlich, gleichzeitig hielt sie jedoch die innere Ruhe in Österreich bis 1848 aufrecht.<sup>49</sup> Einer vom vormärzlichen Österreich gelenkten Literatur- und Kulturpolitik, bei der die restaurativen Kräfte des Deutschen Bundes, Österreich und Preußen – im Besonderen wohl aber Metternich und Gentz –, eine nicht mehr zeitgemäße restaurative Literatur- und Zensurpolitik<sup>50</sup> an den liberaleren Bundesstaaten des Deutschen Bundes vorbeimanövierten,<sup>51</sup> stünde die innerösterreichische Politik der Geheimhaltung gegenüber. Diese Literaturgeschichte müsste aber erst noch geschrieben werden. In meinen

---

<sup>44</sup> Es handelt sich um die Zensurvorschrift vom 22. Februar 1795. Dieses Hofdekret macht die Niederösterreichische Landesregierung am 30. Mai 1795 kund. Vgl. Marx, Julius: *Die österreichische Zensur im Vormärz*. München: R. Oldenbourg 1959 (Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte). S. 68-73.

<sup>45</sup> Vgl. Plachta, Bodo: *Damnatur, Toleratur, Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1994. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd 43). S. 81.

<sup>46</sup> Vgl. Breuer, Dieter: *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1982. (= UTB 1208). S. 107f.

<sup>47</sup> Vgl. Marx: *Zensur*. S. 12.

<sup>48</sup> Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 164 sowie Marx: *Zensur*. S. 15.

<sup>49</sup> Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 162-170.

<sup>50</sup> Die Ermordung des Schriftstellers Kotzebue durch den Burschenschaftler Karl Ludwig Sand war etwa als „demagogischer Umtrieb“ ein willkommener Anlass für die Karlsbader Beschlüsse.

<sup>51</sup> Vgl. den Kontext bei Ziegler, Edda: *Literarische Zensur in Deutschland 1819 –1848. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Hanser 1983. (Literatur Kommentare, Bd 18, hrsg. von Wolfgang Frühwald). S. 72.

Ausführungen beschränke ich mich auf den innerösterreichischen Kontext, schließlich ist die Zensurverordnung von 1810 auch nicht publiziert worden.<sup>52</sup>

Die liberalere Zensurpraxis der zweiten französischen Wienbesetzung 1809, dies zeigt sich im Besonderen am Buchhandel,<sup>53</sup> stieß bei den gebildeten Schichten in Österreich auf Gefallen. Kaiser Franz I. musste handeln, ein roll back zur restaurativen Zensurpraxis war nicht möglich, er beauftragte den damaligen Polizeichef,<sup>54</sup> Freiherrn von Hager, mit einem Gutachten. In seinem sachlichen Forschungsbericht<sup>55</sup> weist Julius Marx darauf hin, dass die Zensur zwar äußerst wirksam die Ruhe störenden Missbräuche zu verhindern gewusst, sich aber eben auch gegen Wissenschaft und Bildung gerichtet habe. Innenpolitisch mache sich dies durch den Mangel an gebildeten Lehrern bemerkbar und außenpolitisch fürchte man in Deutschland bei einem Sieg Österreichs eine „Hemmung der Geisteskultur“. Das Zensuredikt vom 14. September 1810 soll allerdings gegen seinen Entwurf, er hatte – durchaus in der Tradition der erga-schedam Praxis stehend – Gebildeten mehr Erleichterung als der Masse zudedacht, verschärft worden sein. Das restaurative Österreich konnte eine Aufwertung der „wahren Geisteskultur“ nicht gebrauchen. Die Zensurverordnung von 1810 wurde ebenso wenig wie die von 1803 publiziert.

Bereits Heinrich Hubert Houben hat 1918 und 1924 auf Gentz als mutmaßlichen Verfasser der Zensurvorschrift von 1810 hingewiesen.<sup>56</sup> Bisher hat die Forschung es aber vernachlässigt, diesem Hinweis nachzugehen. Der Brief, den Friedrich von Gentz am 24. Februar 1810 aus Wien an Metternich schrieb,<sup>57</sup> wurde seines hohen Quellenwerts und der wichtigen Kontextualisierungsfragen wegen ausführlicher gewürdigt. In diesem Brief erinnert Gentz Metternich an das am 5. Februar 1810 in Paris publizierte Gesetz<sup>58</sup> über Buchdruckerei und Buchhandel. Metternichs Chefdenker Gentz nutzt dieses unpolitische Statut, Napoleon als Europas neuen Tyrannen über eine sich förmlich selbst ausbreitende Partizipialkonstruktion

---

<sup>52</sup> Vgl. Marx: *Zensur*. S. 13f.

<sup>53</sup> Aloys Blumauer ist hier wohl das berühmteste Beispiel. Erschien während der Zweiten Wienbesetzung Napoleons 1809 noch eine Gesamtausgabe, wurde diese nach Abzug der Franzosen eingezogen, der Verleger verhaftet und verurteilt.

<sup>54</sup> Vgl. Hadamowsky, Franz: *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848)* In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. (1750-1830)*. Hrsg. von Herbert, Zeman. 2. Teilbde. Graz: Akad. Druck- u. Verl. Anst. 1979. Bd.1. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte ; 7/9). S. 289-305, hier S. 301.

<sup>55</sup> Vgl. Marx: *Zensur*. S. 12f.

<sup>56</sup> Vgl. Houben: *Biedermeier*. S. 275.

<sup>57</sup> Vgl. *Gesammelte Schriften/ Friedrich Gentz*. Bd. 11. *Briefe von und an Friedrich von Gentz*. 3. *Schriftwechsel mit Metternich*. Teil 1. 1803 – 1819. Nachdruck der Ausgabe München, Berlin, Oldenbourg, 1913. Hildesheim; Zürich; New York: Olms-Weidmann 2002. (Historia scientiarum. Fachgebiet Geschichte und Politik). Nr. 32. S. 76f. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>58</sup> Es handelte sich um ein Dekret zur Überwachung und Zentralisierung des Buchhandels im Grand Empire. Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 147.

einzufangen: „Aber ein klares, präzises, alle Verhältnisse bestimmt umfassendes, jeden Ausweg versperrendes und dabei vom Geist der eifersüchtigsten Tyrannei ( es ist wirklich nicht zu viel gesagt: vide die angestrichenen Stellen in der Anlage) durchaus getränktes und gefärbtes Gesetz, wie das gegenwärtige, ist noch in keinem Staate zum Vorschein gekommen.“ (76f.)

Gentz weist Metternich auf die „ungünstige Sensation“ hin, die Napoleons neues Statut in Deutschland machen wird. Nur noch die „Lohnknechte“ der Literatur sollen ihm zu Gebote stehen, der letzte Faden, der die „deutschen Bonafide=Philantropen“ und Reformatoren an ihn bände, reiße mit demselben. (77) Eine kurze Erklärung. Nach der Auflösung des über 1000 Jahre andauernden Heiligen Römischen Reichs mussten die historischen Räume neugeordnet werden. Außer Preußen und Österreich waren die linksrheinischen und norddeutschen Territorien als napoleonische Departements der französischen Verwaltungspraxis und damit dem französischen Recht unterstellt. Die aus den historischen Räumen neugeschaffenen assoziierten Gebiete hatten nur pro forma eigenständige Fürsten, diese hatten ihre Politik am französischen Vorbild zu orientieren. Das bedeutet, dass die entweder direkt oder indirekt unter französischer Verwaltung stehenden Gebiete mit der französischen Zensurpraxis eine Alternative zu der restriktiven Restaurationspraxis Österreichs kennengelernt haben. Ich stimme Breuer bei der Überlegung zu, dass das napoleonische Zensurrecht der Zensurpraxis des aufgeklärten Absolutismus unter Kaiser Joseph II. zum Sieg verholfen habe.<sup>59</sup> Dies zeigt sich zum einen bei dem liberalisierten Umgang mit der schönen und wissenschaftlichen Literatur – ich habe bereits auf Aloys Blumauer verwiesen – und zum anderen durch die mit dem Code Civil neubestärkte josephinische Rechtssicherheit der Schriftsteller. Im Code Civil als dem bedeutendsten bürgerlichen Gesetzbuch der Neuzeit haben sich die Kerngedanken der Französischen Revolution als Rechtgrundsätze eingetragen. Franz von Lassaulx übersetzte übrigens den Code Civil ins Deutsche,<sup>60</sup> ein Umstand der zu einer weiteren Verbreitung beigetragen haben dürfte.

Die nachfolgenden Zeilen offenbaren Gentz' Gespür für propagandistische Maßnahmen. Nach nur 15 Tagen reagiert er, nachgerade postwendend auf die Publikation des napoleonischen Gesetzes. Dieses Tagesereignis kam gerade recht, eine in „Mißkredit geratene österreichische Regierung“ über eine Scheinliberalität aufzuwerten.

---

<sup>59</sup> Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 148.

<sup>60</sup> Vgl. *CivilGesetzbuch der Franzosen*. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, von Franz Lassaulx. Zweiter Theil. Coblenz: in der Lassaulx'schen Buchhandlung Jahr 12. (Das Jahr bezieht sich auf den Französischen Revolutionskalender).

Es war längst die Idee, unsre österreichischen Zensurgesetze zu revidieren und zu verbessern. Wenn wir *jetzt* zu dieser Maßregel schritten, und wenn daraus ein neues, möglichst mildes, möglichst liberales Zensurreglement hervorgehen könnte, so würden wir, ohne alle anscheinende Absicht, eine *Parallele* aufstellen, welche die Popularität und den moralischen Kredit der österreichischen Regierung ungeheuer heben müßte. – Mit *solchen* Waffen müssen wir unsern neuen Freund forthin zu bekämpfen suchen; diese werden auf die Länge besser wirken als jedes andre Geschütz und dabei doch nie den Charakter von Feindseligkeiten haben.(77)

Der wichtigen Kontextualisierungsfragen wegen bringe ich hierzu die Präambel der Zensurverordnung von 1810 im Wortlaut.

Seine Majestät, unablässig bemüht, das Wohl aller und der Einzelnen auf jedem Wege zu befördern, überzeugt, daß die Verbreitung nützlicher Kenntniße, die Vervollkommnung der Einsichten, verbunden mit der Veredlung der Gesinnungen, zu den vorzüglichsten Mitteln gehören, ersteres zu bewirken; wohl wissend, daß eine zweckmäßige geleitete Lese- und Schreib Freyheit besonders geeignet sei, diese herbeyzuführen; dabey aber ganz eingedenk der obersten Regenten- und Vaterspflichten, welche die intellektuelle und sittliche Bildung, wie die Sorge für den physischen Wohlstand umfaßen, und es eben so wenig gestatten, die Unterthanen am Geiste und Herzen, als an ihrem Körper verderben zu laßen, haben allergnädigst geruht, folgende Grundsätze für die künftige Leitung des Censurwesens, und als Maßregeln für das Benehmen der Censoren zu bestimmen. Kein Lichtstrahl, er komme woher er wolle, soll in Hinkunft unbeachtet und unerkannt in der Monarchie bleiben, oder seiner möglichen nützlichen Wirksamkeit entzogen werden, aber mit vorschichtiger Hand sollen auch Herz und Kopf der Unmündigen vor den verderblichen Ausgeburten einer scheußlichen Phantasie, vor dem giftigen Hauche selbstsüchtiger Verführer, und vor den gefährlichen Hirngespinnsten verschrobener Köpfe gesichert werden.<sup>61</sup>

Die Scheinliberalität ist aber nicht nur durch eine bewusste Wiederinbetriebnahme der josephinischen Literatur- und Zensurpolitik zu erklären,<sup>62</sup> sondern besteht vor allem darin, dass der Zensurverordnung nie die allgemeinverbindliche Rechtsgültigkeit eines Zensurgesetzes verliehen worden ist. Es ist bis zu einer Veröffentlichung in den *Grenzboten* 1847 der Öffentlichkeit nie zugänglich gemacht worden.<sup>63</sup> Dies würde zu der etwas überzüchteten, vielleicht auch ungewollt selbstironischen Differenzierungsneigung passen, die Metternich in Sachen Zensur und Öffentlichkeit an den Tag legte.<sup>64</sup> Die Verordnung soll in

---

<sup>61</sup> Zit. nach Marx: *Zensur*. S. 73ff.

<sup>62</sup> Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 108. Breuer kann zugestimmt werden, die Leitlinien der josephinischen Zensur- und Literaturpolitik erscheinen in der Tat durch die Formulierungen nicht aufgegeben. Angesichts der Zeitumstände – der napoleonischen Herausforderung – erscheint es wenig verwunderlich, dass die „Unmündigen“ und die Ungebildeten“ geschützt, und nicht aufgeklärt werden sollen. Als auffälliger kann mit Plachta: *Damnat*. S. 83 gelten, dass in der Präambel der Vorschrift für die Leitung des Censur-Wesens und für das Benehmen der Censoren Gesinnungen an die Stelle von Meinungen getreten sind.

<sup>63</sup> Vgl. den Druck in *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur*, redigirt (!) v. I. Kuranda. 1. Quartal. 8 (1847). S. 376-381.

<sup>64</sup> „Ich unterscheide: Denken, Reden, Schreiben, Druckenlassen. Denken? Ja das ist frei. Der Mensch ist freigebornen. Reden? Da muß man wieder unterscheiden, ob man rede, um Gedanken auszutauschen oder um zu lehren. Im ersteren Falle muß unterschieden werden, ob man vor vielen reden, im letzten Falle muß der Staat aber immer genaue Kontrolle üben. Schreiben ist frei wie das Denken, es ist nur ein Festhalten der Gedanken. Aber anders und eine ganz eigene Sache ist es mit dem Druckenlassen. Da muß er Staat die engen Schranken

Privatgesetzsammlungen wie in Graff Barth-Barthemheins System der österreichischen Polizeidadministration, in Faullers Polizeigesetzkunde und Kankas Handbuch der Gesetze über schwere Polizeiübertretungen abgedruckt worden sein, so schreibt es Eduard von Bauernfeld 1845 in seiner *Denkschrift über die gegenwärtige Zustände der Zensur*.<sup>65</sup> Dies erklärt die außerordentliche Kenntnis Bauernfelds über die Zensurbestimmungen, sowohl in der *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich* wie der ihr vorausgegangen 1842 anonym in Leipzig erschienenen Broschüre *Pia Desideria eines österreichischen Schriftstellers*. Folgender Beleg sei aus der Denkschrift angeführt. Bauernfeld stellt den Schriftsteller hier als Rechtlosen dar, und spitzt dies zu; die Rechte des österreichischen Schriftstellers haben nur illusorischen Charakter, der Rechtsanspruch bleibt ihm versagt.

Allein eine Kundmachung, selbst in diesem beschränkten Sinne, ist unsers Wissens bisher noch nicht erfolgt, der Zensor übt sein Amt fortwährend nach Gewohnheit und Herkommen aus, und der Schriftsteller kann sich auf kein Gesetz zum Schutze seiner Rechte berufen. (...)

Der Zustand der Presse, dem Zensurinstitute gegenüber, ist leider ein vollkommen rechtloser, der Schriftsteller wird gerichtet nach Normen, die er nicht kennt, und verurteilt, ohne gehört zu werden, ohne sich verteidigen zu können.<sup>66</sup>

Diese Denkschrift – vielleicht besser bekannt als die einzige Kollektivaktion österreichischer Schriftsteller und Intellektueller – Geistesmenschen wie Thomas Bernhard sagen würde – um den Wiener Universalgelehrten Joseph Hammer von Purgstall, richtete sich gegen die restaurative Literatur- und Zensurpolitik des vormärzlichen Österreichs.<sup>67</sup> Dass Bäuerle diese Denkschrift nicht unterschrieb,<sup>68</sup> hat meines Erachtens weniger mit der Wiener Komödie zu tun – weitaus namhaftere Repräsentanten wie Raimund oder Nestroy zeichneten diese ebenfalls nicht gegen – als mit der Sorge um seine Theaterzeitung. Möglicherweise unterschrieb er deswegen nicht. Die Forderungen der österreichischen Schriftsteller wurden allerdings nicht erhört, das in der Denkschrift von 1845 „vorgeschlagene Oberste Zensurkollegium als offen entscheidende und rekurspflichtige Instanz sei, so Ziegler, zwar formell institutionalisiert worden, aber funktionslos geblieben“.<sup>69</sup> Die Denkschrift, die

---

ziehen, die wir Zensur nennen.“ Metternich zu Anastasius Grün; aus: Max Löwenthals Tagebuch zit. nach Lechner, Silvester. *Gelehrte Kritik und Restauration. Metternichs Wissenschafts- und Pressepolitik und die Wiener »Jahrbücher der Literatur« (1818-1849)*. Tübingen. Niemeyer 1977. (Studien zur deutschen Literatur, Bd 49, hrsg. von Wilfried Barner [u.a.]). S. 21-22.

<sup>65</sup> Vgl. Bauernfeld, Eduard von: *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich (1845)*. In: *Gesammelte Aufsätze*. In Auswahl hrsg. und engl. von Stefan Hock. Wien. Verlag des Literarischen Vereins in Wien 1905. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien). S. 1-27. hier S. 2-3.

<sup>66</sup> Zit. nach Ebda: S. 3-4.

<sup>67</sup> Vgl. den Kontext bei Ziegler: *Literarische Zensur*. S. 90-92.

<sup>68</sup> Vgl. die Unterschriften bei Ebda: S. 58-59.

<sup>69</sup> Vgl. Ebda: S. 90.

ursprünglich als Petition angedacht war,<sup>70</sup> hat Bauernfelds 1842 in Leipzig anonym erschienene Broschüre *Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers*<sup>71</sup> zur Vorlage. Sie bedient sich ihrer Argumentationsmuster, bleibt jedoch hinter diesen zurück. Die politischen Ansprüche der Unterzeichner traten im Hinblick auf die Erfolgsaussichten in den Hintergrund. Immerhin übergab Bauernfeld mit der Broschüre seine Gedanken „unverstümmelt“ der Öffentlichkeit und sah damit übrigens von der ursprünglichen intendierten, von vaterländischen Autoren unterzeichneten Promemoria ab.<sup>72</sup> Es bedurfte der anonymen Veröffentlichung in Leipzig. Sehen wir uns die Argumentationslinien genauer an. Die *Pia Desideria eines österreichischen Schriftstellers* lesen sich als ein durch eine kurze europäische Literaturgeschichte deutsch-österreichischen Zuschnitts verstärkter – nicht politisch, sondern ökonomisch argumentierter<sup>73</sup> - Weckruf an die österreichische Restaurationsregierung, ihr Misstrauen und ihre Ängstlichkeit gegenüber einer moralisch intakten Öffentlichkeit abzulegen. Der von einem französischen Emporkömmling geweckte märchenumwobene deutsche Riese habe diesen mit einer Keule bezwungen. An einem romantisch- germanischen Weiterschlämmern und Träumen, von den holprigen Melodien Körners beduselt, hätten ihn die Gebrüder Schlegel gehindert, auf die richtige Bahn gelenkt und durch die „speculative Philosophie“ in Bewegung gehalten.(7) Revolutionssperenzchen hinter sich lassend, seien die revolutionären Herzen und Köpfe in Deutschland moralisch zum Gemeinschaftsprojekt der Reform gereift. (11) Das deutsche Nationalbewusstsein, das aus dem Feuer der Wissenschaften geboren wurde, werde im quasistaatlichen Gebilde des Deutschen Zollvereins aufgefangen und umgeprägt. Es könne sich moralisch gelenkter entfalten, weil ihm der öffentliche Ausdruck nicht versagt bleibe.

Die österreichische Realnation sah Bauernfeld im unverbrauchten Wartestand, sich selbstbewusst in die Literaturgeschichte einzuschreiben –eine durchaus berechnete Sicht, denn die österreichischen AutorInnen des 19. Jahrhunderts, oftmals zu deutschen verklärt, sind aus einer Literaturgeschichte des deutschen Sprachraums im 20. Jahrhundert nicht mehr wegzudenken. Nach der Aufklärung Bauernfelds über den Wiener Mittelstand, als dessen

---

<sup>70</sup> Vgl. Ebda: 90-92.

<sup>71</sup> Vgl. [Bauernfeld, Eduard von]: *Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers*. Leipzig: Otto Wigand 1842. Weitere Zitate in runden Klammern im Fließtext. Diese Broschüre Bauernfelds steht natürlich wiederum in der intellektuellen Tradition der kritischen evangelischen Kirchenprogramm-broschüre *Pia desideria oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirche* Philipp Jakob Speners.

<sup>72</sup> Vgl. [Bauernfeld]: *Pia Desideria*. S. 3-4.

<sup>73</sup> Vgl. zur ökonomischen Argumentation etwa exemplarisch Ebda: S. 30: „Das österreichische Censur=Verbot hat geradezu die Wirkung einer Prämie, die man dem nord- oder süddeutschen Buchhändler zum Nachtheil des österreichischen bezahlt. Ein Buchhandel ohne Selbstverlag ist im Grunde kein Buchhandel; was soll aber der österreichische Buchhändler verlegen, wenn sich ihm die besten vaterländischen Talente entziehen müssen.“ Hierbei handelt sich um Nikolaus Lenau und Anastasius Grün.

selbsternanntes Sprachrohr er fungiert (90-93), heißt es 1842, die Meinung der deutschen „Duodez –Touristen“ in ihren Reiseskizzen über die österreichische Rückständigkeit revidierend. (14)

Oesterreich zeigt noch eine frische und blühende Physionomie; es gleicht einem lehrbegierigen Jüngling, der sich der neuen und herrlichen Erscheinungen erfreut, die ihm an der Pforte des Wissens entgegentreten; aber die skeptischen Elemente, welche jeder echte Bildungs=Prozeß in seinem Schoße birgt, sind bei ihm noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen. Seine Sinne sind noch frisch, die hagere Abstraction ist noch nicht an die Stelle des vollen, kräftigen, concreten Lebens getreten. So kommt es, daß zur Zeit der Kritik und des Negirens sich die Poesie erst zu regen beginnt, welche in den übrigen deutschen Ländern vor der Hand des Feld der Speculation räumen mußte. Allein die Poesie trat in Oestreich nicht so harmlos auf, wie früher. (also gegen Herwegh oder Prutz, für die literarisch ausgewiesenen Antasius Grün und Lenau J.L.). (16) (...) Oesterreich werde in den nächsten zehn Jahren (zu rechnen ab den 30er Jahren) eine ganz neue Physiognomie gewinnen, und bei zunehmender und durchgreifender Bildung das interessante Schauspiel eines Landes, eines Volkes darbieten, welches, noch voll jugendlicher Energie, tüchtig, heiter, dabei mit mäßiger Gesinnung, im Leben, Kunst und Wissen noch nicht blasirt, die neuen Elemente socialen und öffentlichen Lebens in sich aufzunehmen und gewiß in eigenthümlicher Art zur Erscheinung zu bringen berufen ist.<sup>74</sup>

Natürlich vergisst Bauernfeld die im Dienste der staatskatholischen josephinischen Aufklärung stehende Prosaliteratur nicht. Er richtet sie im Endeffekt über das spezifische (sozial)geschichtliche Profil der österreichischen Literatur wieder auf (30-31). Genauso wie er es natürlich auch nicht versäumt, dem durch die Zensureingriffe aufs Gemüt geschlagenen Grillparzer<sup>75</sup> über eine die Fantasie des Publikums anregende vaterländische historische Dramatik wieder aufzuhelfen. Bauernfelds Überlegungen zur Prosaliteratur ließen sich natürlich weiterdenken, wir verbinden sie aber wieder stärker mit der Zensur.

James J. Sheehan kommt in seiner Studie zum „Ausklang des alten Reiches“ zu dem Ergebnis, dass der öffentliche Dienst in Österreich verglichen mit dem in Preußen vom direkten Zugriff des Monarchen stärker geprägt war. Durch „komplizierte und disparate Verwaltungsstrukturen“, gab es beispielsweise keine klaren Befehlshierarchien in der Verwaltung, konnten Verwaltungszweige oder Gruppen gegeneinander ausgespielt werden.<sup>76</sup> Sheehan kommt zu dem Ergebnis, „dass es der österreichischen Beamtenschaft nicht gelang, sich als Gruppe abzusichern und institutionell autark zu werden, hing aufs engste mit der Unfähigkeit der Regierung zusammen, Aufgaben und Zuständigkeiten innerhalb der

---

<sup>74</sup> Ebda: S. 23.

<sup>75</sup> In diesem Kontext möchte ich auf die zum Scheitern verurteilte Künstlerexistenz des armen Spielmanns in Grillparzers gleichnamiger Erzählung hinweisen. Angesichts einer im doppelten Sinn übermächtigen Vaterfigur (Bedeutung der Vaterrolle und seine Stellung als Hofrat) kann man schon einmal seine Stimme und seine Geschichte verlieren.

<sup>76</sup> Vgl. Sheehan, James J.: *Der Ausklang des alten Reiches. Deutschland seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges bis zur gescheiterten Revolution 1763-1850*. Ins Deutsche übertragen von Karl Heinz Siber. Sechster Bd. Berlin: Propyläen 1994 ( Propyläen Geschichte Deutschlands, hrsg. von Dieter Groh [u.a.]. S. 391- 405, hier 394-395.

Verwaltung zu organisieren.<sup>77</sup> Diese Beobachtung muss gerade im Vergleich mit Preußen nach der Reformzeit sehr ernstgenommen werden.<sup>78</sup> Der Kaiser hätte als exklusiver Inhaber der staatlichen Gewalt durch eine unabhängige Bürokratie ebenso viel Macht eingebüßt wie durch eine Verfassung. Der josephinische staatskatholische Priesterdienst am Gemeinwohl wurde so zum subalternen Dienst am Kaiser.<sup>79</sup> Etwas zugespitzt kann der positiven Erfolgsgeschichte der Entwicklung Blumauers vom Jesuiten zum Jakobiner<sup>80</sup> der Abstieg des großen josephinischen Aufklärers Pezzl, der einst die *Marokkanischen Briefe* schrieb, im franziszeischen Regierungssystem aber nurmehr als Beamter der Hofchiffrierkanzlei Briefe perlustrierte, entgegengestellt werden. In erster Linie für den Charakter des Staats, aber auch für die Aufrechterhaltung der Restauration ist es bezeichnend, dass der Kaiser 1813 bei einem Manifest für sein Volk systematisch das „Vaterland“ durchstrich und es durch den „Kaiser“ ersetzte.<sup>81</sup>

Zu welchem Ergebnis führen nun diese Überlegungen zur Zensur als einer der zentralen polizeilichen Aufgaben der Bürokratie in der Zeit des Vormärz? In gewisser Weise zeichnet sich ein Auseinandertreten von Theorie und Praxis ab, das aber nicht zufälliger Natur ist oder einen Widerspruch markiert, sondern für das Selbstverständnis der österreichischen Bürokratie selbst von Belang ist. Auf der einen Seite finden wir, nachdem der Schock der Französischen Revolution überwunden ist, in der Zensurverordnung von 1810 einen Katalog relativ offener und flexibler Zensurbestimmungen, nicht nur in materieller, sondern auch in prozeduraler Hinsicht. Auf der normativen Ebene schreibt sich die josephinische Identität des Beamtenapparates unter Rücksichtnahme auf die Zeitumstände fort. Auf der anderen Seite ist sich die Forschung weitgehend darin einig, dass diese materiellen und prozeduralen Rahmenvorschriften nicht an die Öffentlichkeit gelangt sind und insofern für keine Veränderung des Zensurklimas in der Öffentlichkeit gesorgt haben.<sup>82</sup> Es ist aber festzuhalten, dass Nachrichten über die Rechtsverhältnisse unter Einschluss der Verwaltungspraxis über Informationen in privaten Gesetzessammlungen gleichsam durchsickerten.<sup>83</sup> Auf der anderen Seite wurde die Zensur nun mit der Ausnahme theologischer Schriften mehr und mehr rein

---

<sup>77</sup> Ebda. S. 395.

<sup>78</sup> Vgl. zur Entwicklung der preußischen Bürokratie Koselleck, Reinhart: *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung 1791-1848*. Stuttgart: Klett 1967 *Industrielle Welt*, Bd 7, hrsg. von Werner Conze).

<sup>79</sup> Vgl. Heindl: *Gehorsame Rebellen*. S. 21-56.

<sup>80</sup> Vgl. Rosenstrauch- Königsberg, Edith: *Freimaurerei im josephinischen Wien. Aloys Blumauer Weg vom Jesuiten zum Jakobiner*. Wien: Wilhelm Braumüller 1975 (*Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur*, hrsg. von Herbert Seidler und Werner Welzig; 6).

<sup>81</sup> Vgl. Sheehan: *Ausklang*. S. 395.

<sup>82</sup> Vgl. S. 2. Anm. 10.

<sup>83</sup> Vgl. S. 5. Anm. 21.

polizeiliche Angelegenheit, die weniger an der „scheußlichen Larve des Lasters (...) und der Tugend mit all ihren Reizungen“, der Erziehung des Publikums zur Sittlichkeit, interessiert war, wie sie etwa noch Sonnenfels<sup>84</sup> gefordert hatte, sondern an der Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung. Das zeigt sich sowohl an den Zuständigkeitsregelungen, bei denen die Polizeibehörde im Rahmen der Hofstelle in den Vordergrund trat, als auch an der durch den Polizeihofpräsidenten Grafen Joseph Sedlnitzky verkörperten rigorosen Zensurpraxis selbst, die unter anderem darin zum Ausdruck kam, dass die Zensurprotokolle mit begründeten Verboten Hägelins durch simple Streichungen bzw. Schwärzungen ersetzt wurden. Hinzu kam, dass die Verpflichtung der Autoren, zwei gleichlautende handschriftliche Fassungen einzureichen, einen erheblichen Zeitaufwand mit sich brachte bzw. – das immer bei ungewissem Ausgang – beträchtliche Kopierkosten verursachen konnte.

Die Theaterzensur, die durch den Leitfaden des Zensors Hägelin geregelt wurde, unterlag wegen der besonderen Rahmenbedingungen seit 1793 ohnehin speziell der Polizeiaufsicht.<sup>85</sup> Am 12. September 1801 übertrug Kaiser Franz das Zensurwesen der Polizeihofstelle, keinen Monat später, am 5. Oktober, war die Theaterzensur Angelegenheit der Polizeihofstelle.<sup>86</sup> Die Staatsmacht trug damit der Erkenntnis Rechnung, dass das Theater – zumal seit der Literarisierung des illiteralen Theaters – ein besonderer sozialer Raum war. Das Theaterpublikum stellte im Unterschied zum Lesepublikum eine tatsächliche physische Größe dar, hier bildeten unterschiedliche soziale Schichten eine Rezeptionsgemeinschaft, die anders als die Leser eines Buches oder eines Artikels einen direkten Dialogpartner darstellen. Es musste deshalb nicht nur darauf geachtet werden, dass das Theaterpublikum als tatsächlicher Handlungsträger in Frage kam; darüber hinaus galt es die Dialogsituation im Theater obrigkeitlich in den Griff zu bekommen – eine Dialogsituation, die sich spontan herstellen konnte, weil auf der einen Seite die Schauspieler durch ihr Spiel auf die Zuhörer und auf ihre Stimmungslage eingehen konnten, andererseits das Publikum durch Beifallskundgebungen oder sogar eingeworfene Kommentare und Bemerkungen eine Möglichkeit hatte, sich zur Sache zu äußern. Diese Entwicklungen hoben den Disziplinierungseffekt, der in der Verschriftlichung lag, und die Zurückdrängung der die Körperlichkeit ausspielenden Sexual- und Fäkalkomik partiell wieder auf oder verlagerten ihn auf eine andere Ebene. Hägelin formuliert diese

---

<sup>84</sup> Vgl. Joseph von Sonnenfels: *Grundsätze der Polizei, Handlung, und Finanz. Zu dem Leitfaden des politischen Studiums*. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: bey Joseph Edlen von Kurzbeck k.k. Hofbuchdrucker Groß- und Buchhändler 1787. S. 109 f.

<sup>85</sup> Vgl. Breuer: *Geschichte*. S. 162.

<sup>86</sup> Vgl. Glossy, Carl: *Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801-1820)*. In: *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft* 25 (1915), S. 1-322, hier S.1.

spezielle Kommunikationssituation in seinem Leitfaden deutlich und in einer ungeheuer modern anmutenden Weise:

Die Theatralzensur müsse viel strenger seyn als die gewöhnliche Zensur für die bloße Lecture der Druckschriften. Dies verstehe sich schon aus dem verschiedenen Eindruck von selbst, den ein in lebendige Handlung gesetztes Werk in den Gemüthern der Zuschauer machen muss, als derjenige seyn kann, den ein blos am Pulte gelesenes Schauspiel gedrucktes Schauspiel bewirkt. Der Eindruck des erstern ist unendlich stärker als jener des letztern, weil das erstere Augen und Ohren beschäftigt und sogar in den Willen des Zuschauers treten soll, um die beabsichtigten Gemüthsbewegungen hervorzubringen, welches die bloße Lecture nicht leistet. Die Bücherzensur kann Lesebücher restringieren und folglich solche nur einer gewissen Gattung von Lesern gestatten, da hingegen das Schauspielhaus dem ganzen Publikum offen stehet, das aus Menschen von jeder Klasse, von jedem Alter beschert.<sup>87</sup>

Eine solche Situation war polizeilich nur schwer beherrschbar, weil die Situation vor dem Witz und die nach dem Witz eine grundsätzlich andere war. Am 19. November 1801 erging ein dementsprechender Erlass an die Polizeioberdirektion.

Da es mehrmals vorgekommen sei, daß die Schauspieler in den drei Vorstadttheatern die Theaterstücke nicht genau so vortragen, wie solche die Zensurbewilligung erhalten haben, sondern vielmehr jene Stellen, welche abgeändert oder durchgestrichen worden sind, beibehalten, nebstdem aber auch mit zweideutigen und sittenwidrigen Zusätzen vermehren, wird die Polizeioberdirektion beauftragt, den Unternehmern der Vorstadttheater zu bedeuten, daß derjenige Schauspieler, welcher sich beikommen lasse, von dem wörtlichen Inhalt des zensurierten Theaterstückes abzugehen, ohneweiters, und zwar gleich beim ersten Betreten, mit einem achttägigen Polizeihausarrest bestraft werden würde.<sup>88</sup>

Die Theatermacher wussten sich indes anscheinend zu helfen. Mag sein, dass es sich um eine anekdotische Überlieferung handelt; wenn ja, dann freilich um eine sehr treffende: Es hieß nämlich, dass von den zwei eingereichten Exemplaren eines Stückes eines beim zuständigen Zensor verlieb, der die Aufführung dann besuchte. Ergab sich die Gelegenheit zum Extemporieren, habe man angeblich das Licht heruntergedreht.

Die Obrigkeit mochte extemporierte Kritik unter allen Umständen vermeiden wollen, war diese aber erst einmal heraus, hatte sich die Ausgangslage grundlegend geändert. Die Verfolgung des Künstlers mochte sich als inopportun erweisen, weil sie geäußerte Kritik nur bestätigte. Kritik, die einer populären Figur in den Mund gelegt wurde, zu verfolgen, drohte den Fall nur noch bekannter zu machen und damit kontraproduktive Wirkungen zu erzielen. Die Ambiguität der Position, welche die Staatsmacht einnahm, äußerte sich schließlich darin, dass sie das Vorstadttheater eben nicht grundsätzlich ablehnte, sondern ihm, gewissermaßen bei vorsichtigem und wohl dosierten Gebrauch, eine Ventilfunktion zubilligte, auch wenn

---

<sup>87</sup> Hägelin zit. nach Glossy: *Theaterzensur*. S. 301-302.

<sup>88</sup> Zit. nach Glossy: *Geschichte*. S. 4.

damit die großen aufklärerischen Ziele der Versittlichung des Publikums und der Förderung der Tugend nicht erreichen ließen. Damit war gleichsam die letzte Stufe in der Instrumentalisierung des Theaters durch den aufgeklärten Staat erreicht: von den moralästhetischen Ansprüchen Gottscheds über die staatsutilitaristischen Pragmatiker des Josephinismus, die den Gedanken der Sozialdisziplinierung in den Vordergrund stellten, bis hin zu den josephinistisch maskierten Ordnungspolitikern des leopoldinischen und franziseischen Staates. Die Linie ist noch in dem Leitfaden von Hägelin zur Theaterzensur erkennbar:

Alle diese verschiedenen Gattungen müssen einen moralischen Zweck haben und entweder die Beförderungen der Tugenden des Willens oder auch des Verstandes, das ist die Schärfung des Witzes, der Klugheit zum Ziel haben, wenn sie dem Staate nicht schädlich werden sollen; wenigstens müssen sie zu einer ehrbaren Zerstreung oder unschädlichen Gemüthserholung dienen (...).<sup>89</sup>

Die literaturtheoretische Ausdruckweise darf freilich nicht täuschen. Dramentheorie war hier nur ein Accessoire der Ordnungspolitik. Immerhin gehörte zu den hier angesprochenen Gattungen gerade auch die Posse.

Das vormärzliche Österreich verfügte mithin über eine reiche Erfahrung mit der Zensur in ihren verschiedensten Varianten und Erscheinungsformen. Das mag einer der Gründe dafür sein, dass die Karlsbader Beschlüsse – von der Geschichtsschreibung als Symbol des Einstiegs in die Restaurationszeit – dort gar nicht erst veröffentlicht worden.<sup>90</sup> So bleibt die Frage, warum eine Zensurverordnung als Rahmenrichtlinie beibehalten wurde, wenn die Zensurpraxis andere Wege ging und der einzelne Zensor, wie Bauernfeld 1845 feststellt, sein „Amt nur nach Gewohnheit und Herkommen“ ausübt<sup>91</sup>. Hat die Bürokratie – sei es im Interesse der eigenen Machterhaltung sei es wegen einer tiefer verwurzelten Logophobie gegenüber der durch die Aufklärung installierten Wortkultur – durch die Verschleierung ihrer Handlungsspielräume auf der politischen Ebene eine konservativ- restaurative Wirkung herbeizuführen gesucht: Arkanisierung der Herrschaftspraxis der Bürokratie gleichsam als Modus der Entliberalisierung oder als Entliberalisierungersatz?

---

<sup>89</sup> Hägelin zit. nach Glossy: *Theaterzensur*. S. 301.

<sup>90</sup> Üblicherweise wird darauf verwiesen, dass die in Österreich nicht kundgemachten Karlsbader Beschlüsse eine Erleichterung der geltenden Zensurpraxis bezüglich der Vorzensur bedeutet hätten. Vgl. Marx: *Zensur*. S. 15.

<sup>91</sup> Vgl. S. 6. Anm. 22.

## 2.2. Lachen im Theater zwischen Einnahmequelle und politischer Kritik

Angesichts der zunehmenden Verbürgerlichung der Öffentlichkeit instrumentalisierte der mariatheresianisch- josephinische Reformabsolutismus die Schaubühne als ein Forum zur Vermittlung eines Tugendkatalogs, der die Herrschaftsordnung stabilisieren und die Bevölkerung fürsorglich sozial disziplinieren sollte. Joseph von Sonnenfels trat an den Kaiser in der Denkschrift *Ueber die Nothwendigkeit, das Extemporieren abzustellen* mit folgenden Worten heran:

Ist der Regent, ist der große Adel der einzige Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit? Verdient der übrige Theil der Bürger, welcher zu dem allgemeinen Wohl nicht minder das Seinige beyträgt, daß man seiner ganz [!] nicht gedenke? Giebt es nicht mehrere Klassen der Bürger, welchen der Staat, nach durchgearbeitetem Tage, eine Erholung zu verschaffen verpflichtet ist? Wäre es nun aber gleichgültig, diesen Theil der Bürger entweder in eine Gaucklerbude hinzuschicken, wo sie die Albernheit eines Possenspielers und seine Unhöflichkeiten mit Ekel anhören müssen, oder ihnen ein gesittetes Vergnügen zu verschaffen, wo sich ihre Stirne, ohne den Anstand schamroth zu machen, aufheitern kann.<sup>92</sup>

Dieses Theater des erzieherischen und gesellschaftlichen Mehrwerts war mit den gewinnorientierten – die von Kaiser Joseph II. 1776 erlassene Spektakelfreiheit beendete das Aufführungsmonopol der beiden Hoftheater und machte den Weg für die kommerziell geführten Vorstadttheater frei<sup>93</sup> – Theaterunternehmungen aber nicht in Einklang zu bringen. So musste etwa der Pächter des Kärntnertortheaters Giuseppe d’Afflisio die leidvolle Erfahrung machen, dass sich eine verpachtete Theaterunternehmung nicht allein durch herkömmliche Regeldramen erhalten ließ. Trotz frischen Extemporierverbots setzte er auf Kurz Bernadon, den „Stegreifschauspieler par excellence“<sup>94</sup> (Otto Rommel), um das Publikum anzulocken und die Kasse zu füllen.<sup>95</sup> Diese spannenden ökonomischen Überlegungen zu den finanziell und ästhetischen autonomen geführten Vorstadttheatern lassen sich hier aus Kapazitätsgründen nicht weiter ausführen.<sup>96</sup> Auf eine Skizzierung der Wiener Theaterdebatte<sup>97</sup> zwischen den Verfechtern des aufklärerischen Regeldramas und den

---

<sup>92</sup> Sonnenfels zit. nach Glossy: *Theatercensur*. S. 257.

<sup>93</sup> Vgl. Hüttner: *Theater als Geschäft*. S. 180-189 sowie Sonnleitner: *Vorstadttheater*. S. 3-18.

<sup>94</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 349.

<sup>95</sup> Vgl. Glossy: *Theatercensur*. S. 256-266.

<sup>96</sup> Vgl. Grundlegend zu den sozioökonomischen Wiener Theaterverhältnissen. Hüttner: *Theater als Geschäft*.

<sup>97</sup> Vgl. etwa Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München: Jugend und Volk 1980. S. 267- 350. [Kapitel IV: Ein Beispiel: Die Diskussion um eine „Literarisierung“ des Wiener Theaters auf dem Weg zur Nationalschaubühne]; Eybl, Franz M: *Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen*

Parteilägern der unterhaltenden Hanswurstiaden wird ebenfalls verzichtet; es soll hier nur darauf hingewiesen werden, dass die Kosten- Nutzen- Rechnung des aufklärerischen Reformprogramms viel mehr durch die phantastischen, ästhetisch und gesellschaftlich autonomen Maschinenkomödien Bernadons auf den Kopf gestellt wurde als durch Hanswurst, mit dem man sich hätte arrangieren können.<sup>98</sup> Noch nicht bürokratisch und institutionell, sondern mit Pfeifen ausgestattet versuchten die „Parthey des guten Geschmacks“ um Sonnenfels dem Spiel Kurz Bernadons in die Parade zu fahren. Es scheint, dass die Obrigkeit von diesen Boykottplänen Kenntnis erlangte und darin eine Regelwidrigkeit sah. Jedenfalls wurden die Aufklärer der Pfeifen entwaffnet und Bernadon erhielt die Beifallsbekundungen des Publikums nurmehr vor den „Widersachern (...), die erschrecklich brumten, und ihren Spott und ihre Galle auf das bitterste ausschütteten“.<sup>99</sup>

Das Publikum des 1776 zum Nationaltheater erhobenen Burgtheaters blieb zusehends aus,<sup>100</sup> und besuchte mit dem Theater in der Leopoldstadt sein Nationaltheater, so dass das Burgtheater zur bildungsbürgerlichen Fassade wurde, bestenfalls hochgehalten aus bildungsbürgerlicher Schuldigkeit und mit Rücksicht auf den gesellschaftlichen Status. Nach Friedrich Nicolai soll es 1781 in Wien so manchen Mann gegeben haben, „der über das Possenspiel in Gesellschaft die Nase rümpft, weil es so der Ton ist und sich des Abends in seinen Mantel gewickelt zum Kasperl schleicht, um sich einmal satt zu lachen, wenn ihm das grosse Schauspiel hintereinander Langeweile gemacht hat.“<sup>101</sup> Das Theater in der Leopoldstadt war aufgrund des Kasperl mimenden Johann La Roche eine der – wenn nicht die – Hauptsehenswürdigkeit Wiens und bald über lokale Bezirks- und Stadtgrenzen als Lachtheater europaweit in aller Munde. Wenn nicht gerade Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* als Komödie aufgeführt wurde, muss es im Wiener Burgtheater ziemlich einseitig zugegangen sein. Aus Wien schrieb am 15. Juli Eva König an ihren Verlobten

---

*Literatur des 18. Jahrhunderts.* In: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur.* Hrsg. von Wendelin Schmidt- Dangler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995.

( Philologische Studien und Quellen, H. 137). S. 24-35. sowie die reiche Materialsammlung bei Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte.* Wien: Lehner 2007 ( Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd 2). Sehr treffend sind auch die Passagen des Tieckschen Hanswurst im *Gestiefelten Kater.*

<sup>98</sup> Vgl. Urbach: *Wiener Komödie.* S. 46.; Eybl: *Hanswurststreit.* S. 27 sowie Sonnleitner. *Hanswurstiaden.* S. 347-361.

<sup>99</sup> Vgl. Klemm, Christan Gottlob: *Dramaturgie, Literatur und Sitten.* In: Sonnleitner. *Hafner. Materialien.* S. 325-337, hier S. 333ff.

<sup>100</sup> Vgl. Lepeska, Rudolph: *Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters.* Dissertation Univ. Wien 1953. S. 15-17.

<sup>101</sup> Zit. nach *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahr 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und die Sitten,* von Friedrich Nicolai. Vierter Bd. 4. Mit Römisch Kaiserl. und Königl. Preuß. Churbrandenb. Allergnädigsten Freiheiten. Berlin und Stettin 1784. S. 616 [Zweytes Buch. IX Abschnitt].

Lessing<sup>102</sup> über die „dreimal in Folge mit außerordentlichem Beifall gegebene Emilia, dass der Kaiser sie zweimal gesehen habe und es [das Stück] gegen Gebler gelobt haben soll.“ (187) Dabei soll folgende Äußerung gefallen sein. „Das muß ich (sc. der Kaiser) aber auch gestehen, hat er gesagt, daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel gelacht habe. Und ich kann sagen: daß ich in meinem Leben in keiner Tragödie so viel habe lache hören; zuweilen bey Stellen, wo, meiner Meinung nach, eher hätte sollen geweinet, als gelachtet werden.“ (187) „Stephanie (er mimte den Prinzen Hettore Gonzaga J.L.) wird täglich affektirter und unerträglicher, besonders in seinem stummen Spiele. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge lang mächtig aus dem Halse, und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist.“ (187f.) Lessing antwortete am 29. Juli<sup>103</sup>, zwei Wochen später, aus Wolfenbüttel. (...) „Zwar die Wiener Zuschauer sind mir schon längst eben so verdächtig, als die Akteurs. Daß sie indeß hier und da in meinem Stück gelacht haben, ob es gleich eine Tragödie seyn soll, verdrießt mich nun wohl nicht: aber freylich, wenn die Akteurs alles Ihrige dazu beytragen, daß die Zuschauer da lachen müssen, wo sie sicherlich hier bey uns nicht gelacht haben, so hat es der Kaiser wohl schwerlich zum Lobe des Stückes gesagt, daß er in keiner Tragödie mehr gelacht habe, als in dieser.“ (50f.)

Der Ausschnitt aus dem Briefwechsel Lessings mit seiner Verlobten Eva König zeigt, dass Joseph II. *Emilia* durchaus als Tragödie wahrgenommen hat, die moralische Botschaft aber durch die Schauspieler, die es konsequent als Komödie aufgeführt haben, geradezu hingerichtet wurde. Kurz, das Lachen kann sich über jedwede aufklärerische Moralintention erheben, der bürgerliche Illusionismus bleibt eine prekäre Vorstellung, weil das Einfühlungsmoment durch das Ambiente selbst gebrochen ist.

Dass Lessings bürgerliches Trauerspiel als Komödie aufgeführt worden ist, mag zugespitzt dadurch erklärt werden, dass Friedrich Nicolai in seiner berühmten *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* keine Möglichkeit ausließ, Österreich ob seiner behaupteten Rückständigkeit zu tadeln. Die Revanche bestand in der Hinrichtung der Tragödie durch ihre Aufführung als Komödie. Eine subtile Rache, die ein entsprechendes

---

<sup>102</sup> *Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing*. In fünf Bänden. Hrsg. von Franz Muncker. Vierter Band. *Briefe an Lessing aus den Jahren 1771-1773. Amtsbriefe aus den Jahren 1760- 1764*. Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1905. S. 186- 189. Nr. 490. [Von Eva König, Wien, den 15. Jul. 1772]. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>103</sup> *Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing*. In fünf Bänden. Hrsg. von Franz Muncker. Zweiter Band. *Briefe von Lessing aus den Jahren 1772-1781. Amtsbriefe aus den Jahren 1760- 1764*. Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1907. S. 50- 52. Nr. 367 [an Eva König, Wolfenbüttel, den 29. Jul. 1772]. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

Niveau voraussetze. Die eigentliche interessante Frage in diesem Zusammenhang ist aber eine andere. Warum nannte Lessing Emilias Vater Odoardo? Es ist wohl davon auszugehen, dass Lessing um Odoardos traditionelle Rolle in der *commedia dell'arte* wusste. Dort stand dieser für den grämlichen Alten, der von einem jungen Liebespaar mit der Hilfe eines listigen Dieners getäuscht wurde – in der Regel war dies der Part Friedrich Wilhelm Weiskerns.<sup>104</sup> Möglicherweise war die Reaktion des Wiener Publikums auch eine Reaktion darauf, dass Lessing mit der Rolle des Odoardo die Rollenerwartung des Wiener Publikums im Sinne Walter Benjamins gegen den Strich bürstete. Sein gewollt – ungewollter – Missgriff in der Namensgebung warf, sofern er sich auf die Wiener Theaterverhältnisse bezog, gleichsam indirekt die gesamte Frage nach der Herrschaft über den Text auf der Bühne auf. Schauspieler und Publikum drängten Lessings Tragödie an seinen eigenen Vorstellungen von der „wahren Komödie“ jenseits von Posse und weinerlichen Lustspiel vorbei in eine Grauzone zwischen Komik und Tragik, in der eine Doppelbödigkeit zwischen Komödie und Parodie bestand. Die von Lessing vorgenommenen Kategorisierungen der Posse und des Lustspiels wurden dabei zur Seite geschoben.<sup>105</sup> Stattdessen offenbarte sich die Macht des Lachens, das die Rührung beißt, sie geradezu zertrümmert, jedenfalls nebeneinander nicht duldet. Henri Bergson bringt diese Unvereinbarkeit auf den Punkt: „Das Lachen ist meist mit einer gewissen *Empfindungslosigkeit* verbunden. Wahrhaft erschüttern kann die Komik offenbar nur unter der Bedingung, daß sie auf einen möglichst unbewegten, glatten seelischen Boden fällt. Gleichgültigkeit ist ihr natürliches Element. Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion.“<sup>106</sup> Das heißt also, Odoardos eigenes Rollenspiel bleibt letztlich sekundär, vielmehr erweckt die Figur im Wiener Publikum eine durch die Komödienstruktur der *commedia dell'arte* assoziierte Erwartungshaltung, die ihr wie ein Schatten folgt.

Des Leopoldstädter Theaters wegen taufte Ignaz Castelli Österreich und Wien förmlich in seinen Memoiren als Land bzw. Stadt der Komik. Die Komik habe sich dort vorzugsweise gezeigt, ausgebildet und ihren Gipfel erreicht.<sup>107</sup> Er sieht mehr den Schauspieler als den Dichter als Erfolgsgarant der österreichischen Komik und bindet das Lachen über die situative Komik an ihn. „Allein gelacht, so recht herzlich gelacht, daß es mich schüttelte, habe ich doch

---

<sup>104</sup> Vgl. Sonnleitner, Johann: *Deutschsprachige Komödie*. S. 3-10 sowie Urbach: *Wiener Komödie*. S. 12-16.

<sup>105</sup> Lessing zur wahren Komödie: „das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen; das weinerliche Lustspiel will nur rühren; die wahre Komödie will beides.“ Zit. nach Lessings Werke. Viertes Band. Wien. Donauöschingen im Verlag deutscher Classiker 1823. S. 239. Weiterführende literaturästhetische und dramentheoretische Überlegungen bei Mansky, Matthias: *Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien (1770-1810)*. Zu Cornelius von Ayrenhoff. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006 sowie Sonnleitner, Johann: *Deutschsprachige Komödie*.

<sup>106</sup> Zit. nach Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Meiner: Hamburg 2011 (Philosophische Bibliothek Bd 622). S. 14-15.

<sup>107</sup> Vgl. Castelli, Ignaz Franz: *Memoiren meines Lebens*. Bearb. u. mit e. Nachw. vers. von Joachim Schondorff. - Unter Zugrundelegung d. Ausg. von 1861. München: Winkler 1969 (Die Fundgrube; 43). S. 74.

nur über österreichische Komiker. (...) Ich habe meist selbst herzlich mitgelacht, wenn die Zuschauer in ein lautes Gelächter ausbrachen, manchmal aber kaum begriffen, wie man lachen konnte.<sup>108</sup>

Österreich und Wien als Stätte der Komik bestätigt Lady Montague im Übrigen bereits in einem Brief an Alexander Pope vom 14. September 1716,<sup>109</sup> den die Forschung als wichtige Quelle zur Literatur- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts bemüht.<sup>110</sup> Dort berichtet sie von einer Vorstellung des Kärntnertheaters, die sie besucht hatte. Ihre Bemerkungen gehen weit über sozial- und mentalitätsgeschichtliche Beobachtungen hinaus. Der deutschen Sprache nicht vollends mächtig – sie hatte eine Dame für einzelne Worterklärungen dabei – war die Darbietung der Komödie entscheidend. Zwar ist die Wiener Bearbeitung des mythologischen Amphitryon-Stoffes nicht erhalten, aus dem Bericht lässt sich aber rekonstruieren, dass es sich um eine situationskomische Darbietung gehandelt haben muss. Angesichts der komischen Darbietung bekennt Lady Montague trotz der beengenden räumlichen Verhältnisse im Theater: „I have never laughed so much in my life.“<sup>111</sup>

Gelacht wurde zunächst mehr als ein halbes Jahrhundert lang im Kärntnertheater, dem ersten verpachteten – zuerst leitete es der hier 1712 eingezogene Joseph Anton Stranitzky –, frei zugänglichen, kommerziellen Unternehmen im deutschsprachigen Raum.<sup>112</sup> Mit der Gründung und zusehends mit der Etablierung der Vorstadtbühnen verliert das Kärntnertheater seine herausgehobene Stellung als Spielstätte der Wiener Komödien; dies ist unserem Kontext dann von marginalem Interesse. Das von Carl Marinelli 1781 gegründete Theater in der Leopoldstadt reinitialisierte die Wiener Komödien des Kärntnertheaters, die sich beim Publikum bewährt hatten.<sup>113</sup> Die dialogisierten Possen Philipp Hafners – wenn auch zu Singspielen durch Johann Perinet umgearbeitet – spielten in der Erfolgsgeschichte des Leopoldstädter Theaters eine wichtige Rolle.<sup>114</sup>

In seiner essayistischen Darstellung des Siegeszugs der lustigen Figur verbindet Urbach mit dem Seßhaftwerden Hanswursts im Kärntnertheater eine Sozialerweiterung des Publikums gleichsam nach oben, die das Bedeutungsspektrum der Figur zumindest auf eine bestimmte

---

<sup>108</sup> Zit. nach Ebda: *Memoiren*. S.74f.

<sup>109</sup> Vgl. *The Letters and Works of Lady Mary Wortley-Montague*. Edited by Lord Wharncliffe. In two volumes. Vol. I. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard 1837. S. 210.

<sup>110</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 338-347.

<sup>111</sup> Letters. S. 210.

<sup>112</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*.

<sup>113</sup> Vgl. Sonnleitner: *Vorstadttheater*. S. 3-18.

<sup>114</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 371-379 sowie natürlich die beiden Bände, die Sonnleitner zu Hafner herausgegeben hat. Philipp Hafner. *Komödien* (Bd 1) u. *Burlesken und satirische Prosa* (Bd. 2) Wien: Lehner 2001 u. 2007 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd 1-2).

Publikumsgruppe hin erweitert hat. „Seit Hanswurst nicht mehr von Ort zu Ort zieht, seit er im Theater am Kärntner-Tor spielt, sind feine Herrschaften sein Publikum. Die Grundherren der Provinz, die abwechselnd auf dem Land und in Wien lebten, erkennen in Hanswurst ihre leibeigenen Bauern wieder und lachen über ihn wie über diese.“<sup>115</sup> Dieses feudale Auslachen als Akt der Manifestation und Ausbildung ständischen Sozialbewusstseins ist aber nur ein Aspekt unter anderen. Wichtig bleibt, dass Hanswurst laut Ernst Fischer, die „Haupt- und Staatsaktionen mit plebejischer Unverschämtheit kommentierte“, während „Pomp und Pathos (...) ihn zum Lachen“ brachten und „alles Geschwollene (...) ihm zuwider“ war.<sup>116</sup> Hierhin aber liegt eine mehr oder weniger offene Kritik an der Statusgesellschaft des Ancien Régime und ihren ausgeprägten Repräsentationsformen, in denen die Demonstration von Vermögen und Luxus eine zentrale Rolle spielt. Sonnleitner hebt überzeugend die Illusionsbrüche hervor, mit denen Hanswurst als Vertreter des *genus humile* das *genus grande* destruierte.<sup>117</sup>

Durch die Erfahrungskontinuität des Lachens, besonders aber aufgrund der illusionsbrechenden lustigen Dienerfigur, des Sympathieträgers der Hanswurstiade,<sup>118</sup> entdeckten österreichische Germanisten und Theaterwissenschaftler Wien als Theaterstadt, die über einen sozialgeschichtlichen Kulturcode verfügt, der die Zuschauer gleichsam zu Mitspielern werden lässt, sie aber zugleich durch die Brüche mit dem bürgerlichen Einfühlungsillusionismus der Bühne auf Distanz hält und sie somit durch das Lachen reflektieren lässt.<sup>119</sup> Die Posse belehrt die Zuschauer nicht, sondern unterhält sie bzw. lässt die Zuschauer sich unterhalten. Es wird weiterhin durch genaue Textanalysen zu ermitteln sein, welche Transformationen diese Erfahrungskontinuität des Lachens mit der Literarisierung der Texte, der Herausbildung der Öffentlichkeit und der ihre Rolle suchenden Zensurobrigkeit im 19. Jahrhundert durchlief. Vormärzliche Wiener Possen und freilich auch deren Exegese sind nur aus dem universalistischen Wechselspiel von Dichter/Schauspieler, obrigkeitlicher Zensur und dem Publikum als vormärzlicher Öffentlichkeit zu begreifen und die quellenhistorische Visitenkarte des österreichischen Vormärz schlechthin. Die realpolitische Handlungsfähigkeit, der ein restaurativer Maulkorb verpasst worden ist, wurde zu einem großen Teil auf den Wiener Vorstadttheatern kompensiert. Das soziokulturelle Profil der Textcorpora der Wiener Vorstadttheater vereinigt das Paradoxon von Vormärz und Öffentlichkeit zur vormärzlichen

---

<sup>115</sup> Urbach: *Wiener Komödie*. S. 24.

<sup>116</sup> Vgl. Fischer, Ernst: *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. 1. Auflage. Frankfurt: suhrkamp 1975 (suhrkamp taschenbuch 284), S. 148 [Johann Nestroy].

<sup>117</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 338-347.

<sup>118</sup> Kleine, sehr überzeugende Literaturgeschichten finden sich bei Sonnleitner: *Hanswurstiaden* und Urbach: *Wiener Komödie*.

<sup>119</sup> Vgl. Urbach: *Wiener Komödie*, Sonnleitner: *Hanswurstiaden*, Ders.: *Deutschsprachige Komödie* sowie Ders.: *Vorstadttheater*.

Öffentlichkeit. Die Wiener Possen werden zum Tatort des Politischen im Literarischen, die öffentliche Wirksamkeit der Textlichkeit wurde durch eine restaurative Gegenmodernisierungspolitik zu schwärzen versucht. Es ist an künftigen Germanisten zu den Texten zurückzukehren und den Tatort Wiener Vorstadttheater zu analysieren.

Die Unkontrollierbarkeit des Theaterinnenraums stand in einem für die Zeitgenossen merklichen Gegensatz zu der Öffentlichkeit, die auf Versammlungs- und Redefreiheit angewiesen war und durch das Überwachungssystem stark beschnitten wurde. Seume charakterisiert 1802 dieses Schweigen in der Öffentlichkeit in seinem *Spaziergang nach Syrakus* folgendermaßen:

Ueber die öffentlichen Angelegenheiten wird in Wien fast nichts geäußert, und Du kannst vielleicht Monate lang auf öffentliche Häuser gehen, ehe Du ein einziges Wort hörst, das auf Politik Bezug hätte; so sehr hält man mit alter Strenge eben so wohl auf Orthodoxie im Staate wie in der Kirche. Es ist überall eine so andächtige Stille in den Kaffeehäusern, als ob das Hochamt gehalten würde, wo jeder kaum zu athmen wagt. Da ich gewohnt bin, zwar nicht laut zu enragieren, aber doch gemächlich unbefangen für mich hin zu sprechen, erhielt ich einige Mahl eine freundliche Weisung von Bekannten, die mich vor den Unsichtbaren warnten.<sup>120</sup>

Das Theater und mit ihm insbesondere die Wiener Komödien brechen dieses oktroyierte Schweigen und schaffen Kommunikationsmöglichkeiten über die Rezeptionsform des Lachens. Damit ist das Unterhaltungstheater durch das Lachen in erster Linie Ort öffentlicher Zusammenkunft, was sich bereits zu Kasperls Zeiten zeigte.

Ich bin überzeugt und will es zur Ehre unserer Nation glauben, daß besonders der denkende Teil der Menschen diesen Schauplatz nicht um der Schauspiele willen besucht, wovon keines der Aufmerksamkeit würdig ist, er besucht sie wie einen öffentlichen Gesellschaftsort - um seine Bekannten zu finden.<sup>121</sup>

Das Publikum des Theaters in der Leopoldstadt hatte durch die Kurtine des Malers Karl Fibich den Sieg der lustigen Figur, in dem Fall den Kasperles, über den pedantisch-grämlichen mit einer Rute bewaffneten Kunstrichter vor und nach der Aufführung vor Augen. Es ist nicht nur die kürzeste Veranschaulichung der Geschichte der Wiener Komödie in allegorischer Form<sup>122</sup>, sondern eine Vergegenwärtigung des Kulturcodes des Lachens, der sich freilich ins kollektive Gedächtnis des Publikums einbrennt und dort verankert bleibt. Johann Friedrich Schink, Dichter, Dramaturg und Beobachter des zeitgenössischen Theaterbetriebs, weiß die Szene eindrucksvoll in Worte zu fassen.

---

<sup>120</sup> Seume, Johann Gottfried: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Erster Theil. Von Leipzig nach Syrakus. Vierte Auflage. Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch 1817. S. 30.

<sup>121</sup> Zit. nach *Etwas für Kasperls Gönner*. In: Gugitz, Gustav: *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche)*. Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien, Prag [u.a.]. Strache 1920. S. 85-98, hier S. 86.

<sup>122</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 333-338.

Auf der linken Seite desselben sitzt Hanswurst mit schwarzem Flor behangen und betrauert seine Verbannung vom Theater. Weiter in der Mitte des Vorhangs tanzen die Charaktere des welschen Theaters, Scarpin, Pierrot, Harlekin und Dottore, einen Reihentanz, aber an Hand und Füßen mit Ketten gebunden; anzudeuten, daß sie nicht mehr so frei auf dem deutschen Theater erscheinen dürfen. Auf der rechten Seite sieht man den Parnaß mit einem Schlagbaum, den ein grämischer, pedantischer Kunstrichter mit einer Rute bewacht und jenen Spaßmacher den Eingang auf den Parnaß verweigert. Indessen fährt Kasperle, von Thalien begleitet, oben in den Lüften auf einem geflügelten Wagen, dem grämischen Kunstrichter zum Trotz, den Parnaß hinauf; was ihm denn jeder gern vergönnt, der billig ist, lebt und leben läßt.<sup>123</sup>

Die Karikatur des grämlich – pedantischen Kunstrichters ist – wenn nicht gar eine von Sonnenfels – die eines Verfechters des aufklärerischen Regeldramas, der Wiener Gottschedianer. Damit sind natürlich auch ästhetische Überlegungen verbunden, die Sonnleitner in seiner Vorlesung *Vorstadttheater im 19. Jahrhundert*<sup>124</sup> angeregt hat. Diese können nur kurz angedeutet werden. In erster Linie liefert das Unterhaltungstheater der Wiener Vorstadtbühnen parodistische Bearbeitungen bildungsbürgerlicher „aristotelischer Einfühlungs-dramatik“ (Brecht). Einerseits liefern die Vorstadttheater hier eine verwienerte, aber eben dadurch sozialgeschichtlich realitäts- und publikumsnähere Version eines europäischen Literaturkanons ab. Andererseits bieten sie – theaterpraktisch umgemünzt – eine Satire auf die soziale Beschaffenheit des Publikums des Burgtheaters samt ihres gesellschaftlichen Status´ und ihrer ästhetischen Empfindungen, die bezahlt werden konnte, so dass man etwas für sein Geld bekam. Vorzugsweise wurden Schiller, Kleist und Kotzebue parodiert. Kotzebue ist nur noch wenigen Experten ein Begriff, es ist aber einer Untersuchung der Theaterspielpläne mit exemplarischen Einzelanalysen vorbehalten, inwiefern die Possenproduktion der Vorstadtbühnen mit den in Serie fabrizierten bürgerlichen Rührstücken des Burgtheaters Schritt hielt. Ein ästhetisch weitgehend autonomes Theater, dass damit nicht über die Einfühlung belehrt, sondern rezeptionsgeschichtlich distanziert unterhält, so dass dort die Wirklichkeit nicht als künstlich ausstaffierter emotionaler und sentimentaler, sozialgeschichtlich gleichsam leerer, Raum thematisiert wird. Die Unterhaltungskultur der Wiener Vorstadtbühnen stünde damit in einem antagonistischen Verhältnis zu dem als Nationaltheater fungierenden Burgtheater. Die Vorstadttheater gäben eine spezifischer „österreichische“, ja im Sinne des Kaiserstaats identitätsstiftende Visitenkarte ab und wären damit repräsentativer als das Burgtheater.<sup>125</sup>

---

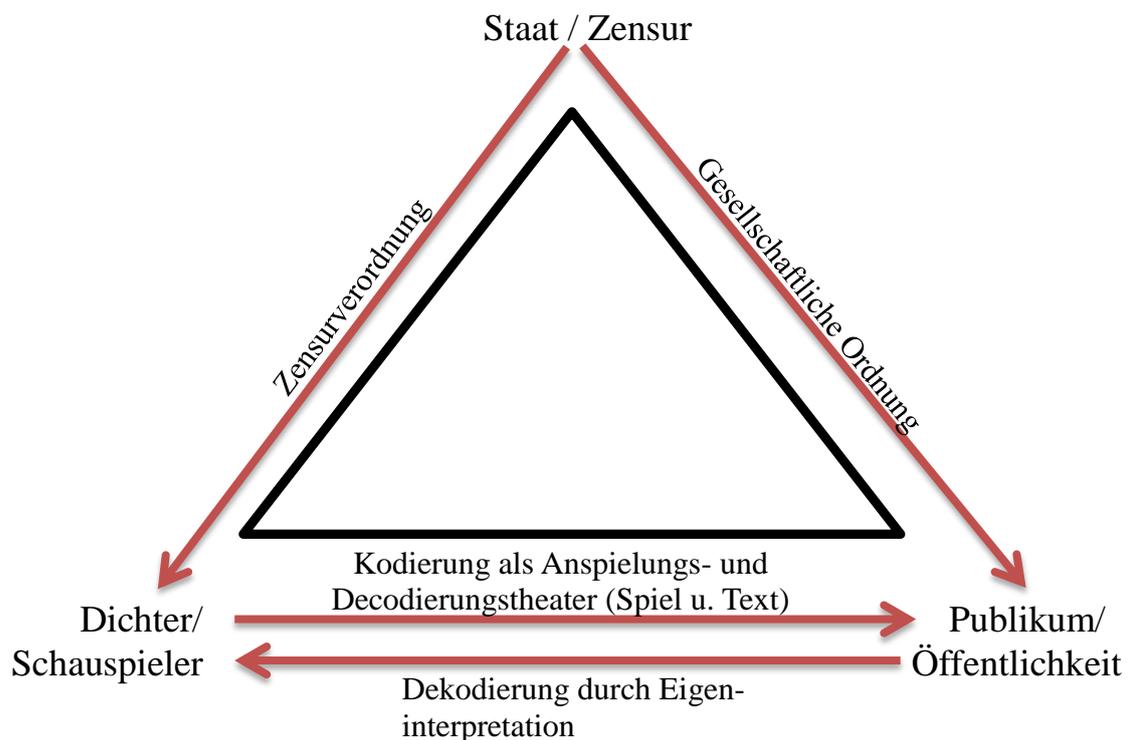
<sup>123</sup> F. Schink: *Dramatische und andere Skizzen etc.* [1783] zit. nach *Zum Leben und Wirken Johann La Roches, genannt Kasperl*: In: Ebda. S. 239-274, hier S. 246.

<sup>124</sup> Vgl. Sonnleitner: *Vorstadttheater*. S. 3-18.

<sup>125</sup> Zu dieser Überlegung auch Sonnleitner: Ebda: S. 3.

Während das Verhältnis von Staat und Gesellschaft im Vormärz als gegenläufiges beschrieben wird, so etwa bei Werner Conze<sup>126</sup>, ist das österreichische Unterhaltungstheater dieser Zeit besser als ein Wechselspiel zu beschreiben, in dem der Dichter, die Schauspieler und die Zuschauer – als vormärzliche Öffentlichkeit begreifbar –, unter erschwerten Produktions- und Rezeptionsbedingungen durch Illusionsbrüche und Anspielungen zu kommunizieren gelernt haben.

Kommunikation im Theater zwischen Kommerz, Zensur und Zerstreung



© Julius Lottes

Die sozialpsychologische Erfahrung eines Besuchs der Wiener Vorstadtbühnen lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr rekonstruieren. Dennoch können einige Überlegungen zur Konstellation der vormärzlichen Theatergesellschaft angestellt werden. Einerseits schreibt die Komik des Theaterunternehmens die Erfahrungskontinuitäten des extemporierten Theaters fort, andererseits ist die Komik durch die dialogisierte Form der Posse subtiler geworden. Das Komisch- Grotteske im Körperlichen wird zur Kritik an einem festgeschriebenen Ablauf: auf der einen Seite die Idee des Karnevals (Bachtin) als plebejische Diaspora des Lachens in einer durch die Kirchenfeiertage bestimmten Ordnung des Büßens und Betens, auf der anderen

<sup>126</sup> Vgl. Conze, Werner: *Das Spannungsfeld von Staat und Gesellschaft im Vormärz*. In: *Staat und Gesellschaft im deutschen Vormärz 1815-1848*. Hrsg. von Werner Conze. 2. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett 1970. ( Industrielle Welt, 1). S. 207-270.

Seite der von den Grundbedürfnissen des plebejischen Dieners Hanswurst geleitete Illusionsbruch mit der festgeschriebenen ständisch- absolutistischen Ordnung. Die extemporierte Nebenaktion fährt der geometrisierten Staatsaktion in die Parade. Hanswurst destruiert feudalistische Abläufe und stellt durch sein extemporiertes Spiel Ordnungskriterien in Frage. Die Deutung der Illusionsbrüche Hanswursts als Störungsquelle des feudalistischen Bewusstwerdungsprozesses ist – zumindest nach heutiger Lesart – weitaus wahrscheinlicher als die eines ständischen Verlachens der Untertanen. Es wurden nämlich durch den Geld und Geldeswert-Exkurs Bodis<sup>127</sup> begründete Zweifel daran angemeldet, ob die extemporierte Kritik auf der Bühne ein entsprechendes soziales Gehör im Publikum gefunden hat.<sup>128</sup> Geht es aber nur um die Sympathiewerte, dann versteht Hanswurst diese ohne weiteres einzuheimsen, ein Bühnenauftritt konnte sich ganz schön rentieren, wie Sonnleitner an einer lukrativen Gagenquittung Kurz Bernadons gezeigt hat.<sup>129</sup>

Die von Sonnenfels eingeforderte Theaterzensur zielte auf eine vollständige Fixierung des Theaters als sozialen Raum und eines normierten sich in Stimme, Mimik und Gestik ausdrückenden Spielgeschehens. In der entsprechenden Stelle der Promemoria Sonnenfels liest sich das so:

Es ist nothwenig, dem Begriffe des Extemporirens seine ganze Ausbreitung zu geben, und darunter auch diejenigen Anreden zu ziehen, welche ein Schauspieler ohne Vorwissen des Censors an das Publikum halten würde: es gehören ferner hieher Kleidungsarten und Attribute, welche nicht in dem Exemplar bezeichnet sind, hauptsächlich aber Geberden, durch welche oft eine an sich unschuldige Rede zur größten Zote werden kann. Wären daher alle diese Theile der Censur und eben derselben Strafe zu unterwerfen, und darüber dem Censor die unabgewendete Aufmerksamkeit anzuempfehlen bei Ahndung, wo er sich saumselig oder nachsehend würde finden lassen.<sup>130</sup>

Die Literarisierung des Theaters – ich habe schon davon gesprochen – mag uns heute vom Kopf bis Fuß geregelte Textcorpora bescheren, grenzte aber in ihrer Zeit das vom Publikum geschätzte Extemporieren in Anbetracht seiner ästhetischen, aber auch realpolitischen Wirkung ein. Die schriftliche Fixierung ermöglichte einen effizienteren Zugriff der Theaterzensur und – darin besteht die Dialektik des extemporierten Theaters – macht Reaktionen des Publikums vorhersehbar. Die Einschränkung des extemporierten Schauspiels bedeutet dann den Versuch einer Kontrolle des Reflexions- und Lachverhaltens des Publikums, der freilich nur partiell gelang.

---

<sup>127</sup> Vgl. Bodi: *Tauwetter*. S. 441-444.

<sup>128</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 333-338.

<sup>129</sup> Vgl. Ebda. S: 346.

<sup>130</sup> Sonnenfels zit. nach Glossy: *Theaterzensur*. S. 259ff.

Mit der Literarisierung des Theaters erhält der Autor eine größere Bedeutung, der die Texte bereits mit Blick auf die Zensur immer noch für den jeweiligen Schauspieler schreibt. Die komischen Figuren mögen vielleicht nicht mehr so deutlich aufgrund ihrer körperlich grotesken Komik und ihres Kostüms als soziale Kontrastfiguren erkennbar sein wie Hanswurst.<sup>131</sup> Mit Kasperl, Thäddädl und Staberl hat die lustige Figur aber einen österreichspezifischeren Namen erhalten. Bestand der Wiedererkennungswert Hanswursts noch in seinem Erscheinungsbild, versäumen es Kasperl und Staberl nicht, sich zensurbedingt über verdeckte Politsatiren Gehör zu verschaffen. Mehr noch als bei dem närrischen sozialen Kontrastspiel Hanswursts oder bei den satirischen und parodistischen Anflügen Kasperls, ist Staberls ausschweifende Redezeit angesichts der überwachenden Argusaugen des Staates auffällig. Seine teils extemporierenden Gesprächssequenzen sind so delirierend, dass selbst dialogische Kommunikationssequenzen zu Monologen werden. Die groteske Körperkultur ist damit zur ausschweifenden Wortkultur geworden. Der Diminutiv als Antwort der Wiener Komödien auf das immer engmaschigere Netz der Zensur? Nicht mehr Typen, sondern Charaktere, deren Komik angesichts der immer stärker werdenden Frankophobie, die die Monarchie erschütterte,<sup>132</sup> nur in noch subtiler kaschierten, entkonkretisierten und poetisch aus- und überlagerten Szenen und Dialogen greifbar? Durchaus eine Hypothese, die gewagt werden kann, schließlich ist die dialogisierte Posse die poetologisch anerkannte und vom Publikum getragene Erbin des extemporierten Unterhaltungstheaters. Situationskomik, Sprachwitz und satirische Übertreibung sind ihre tragenden Säulen.<sup>133</sup> Der Theaterraum des 18. und 19. Jahrhunderts, namentlich derjenige der Vorstadttheater, erweist sich damit geradezu als ein Laboratorium von Hegemonialität und Subversivität, von Diskursmacht und Gegenlektüre, wie sie in der modernen französischen Textkritik in den vergangenen Jahren – freilich auf einer höchst abstrakten Ebene – diskutiert worden ist. Hätten diese Theoretiker die Schauspieler, das Publikum und die Autoren des Wiener Theaters als empirische Grundlage gewählt, wären sie zweifellos zu einem noch differenzierteren Bild des hermeneutischen Prozesses des Textverstehens, des Nichtverstehens oder des bewussten Falschverstehens gelangt. Für das Verständnis dieser Bedeutungswelt ist deshalb nicht nur der Text vonnöten, sondern gleichsam die Gesamtheit der Aufführungsüberlieferung.

---

<sup>131</sup> Vgl. die Beschreibung von Stranitzkys Kostüm bei Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*. S. 217.

<sup>132</sup> Diese Kontinuität wird noch bei Raimunds Habakuk spürbar, dem man verbietet, von seiner Zeit in Paris zu sprechen und der an dieser kuriosen Schweigepflicht fast zugrunde geht. Die Unthematisierbarkeit wird hier als running gag figuriert. Dieser besteht natürlich grundsätzlich in der Idee eines französischen Diensthöfchens als vertrauensseligen Diensthöfchens in einem patriarchalischen Haushalt.

<sup>133</sup> Vgl. Sonnleitner: *Vorstadttheater*. S. 3-18.

Die Öffentlichkeit des Vormärz kompensierte das real- mit literaturpolitischem Handeln im Theater. Während die Posse die sozialen Zustände durch Übertreibung kenntlich macht und satirisiert, lacht das Publikum dem entgegen, was ihm fehlt. Der literarische Erfolg der Posse stellt sich aus der sozioökonomischen Erfahrung der Wiener Bevölkerung her. Bauernfelds Überlegungen zur „Volksposse“ weisen das Unterhaltungstheater als gesellschaftliches Diskursorgan sozialgeschichtlichen Zuschnitts schlechthin aus, wobei der Staberl Bäuerle durchaus als Ablöser des „harmlosen Kasperle“ erscheint, und die „keckere, fast ruchlose Volksposse“ über Bäuerle mit Raimund und Nestroy wohl ihren Höhepunkt erreicht hat.

Aber Oestereich! Das arme, isolirte, verachtete Oesterreich! Das Land der Phäaken, der Straußischen Walzer, der Backhühner und des Kasperle! Nun denn: der harmlose Kasperle ist längst nicht mehr, und hat einer keckern, fast ruchlosen Volkposse weichen müssen, die mit grotesken Strichen die tiefen, aber verborgenen Zerwürfnisse des socialen Lebens schildert, und der es nicht an Talent, nur an Gelegenheit fehlt, auch die faulen politischen Zustände der Breterbudens= Welt zu vindiciren.<sup>134</sup>

Die Komik Kasperls würde ich selbst nicht als so harmlos bezeichnen, stattdessen zeigt die nachfolgende Szene Kasperl durchaus des satirischen Kommentars fähig. Die Gewaltenteilung Montesquieus in Wienerischer Interpretation, die dem Publikum vor lauter präsumtivem Lachen, wie aus einer Beschreibung der Komik Kasperls hervorgeht<sup>135</sup>, kaum entgangen sein und ihm im Hinblick auf die beim Volk gebliebene Gewalt zu denken gegeben haben dürfte, die spöttisch als „unterlassende“ gekennzeichnet wurde.

I will a allgemeine große Constitution geben. Die Gewalten will i hübsch fein und klug arrangiren; die ausübende b´halt i für mich selbst, die befehlende is a no mein, die unterlassende aber bleibt, wies recht is beim Volk, das soll sich erlustigen und schnabuliren, im Prater Backhändel essen und sei Seitel dazu trinken – wann´s a Geld hat und zahlen kann.<sup>136</sup>

Der Überlegung Gustav Gugitz´, dass Kasperl mit seiner besonderen Figur und seinen Glossen das ganze Stück satirisch und parodistisch begleitete,<sup>137</sup> kann angesichts dieser Sequenz zugestimmt werden. Der weit gereiste preußische Historiker Friedrich von Raumer bestätigt das Leopoldstädter Theater als eigentliches identitätsstiftendes Nationaltheater der Wiener.

Das Leopoldstädter Theater wird von Vielen ganz verachtet, und verworfen; aber ich trete ihnen nicht bei, sondern auf die Seite des Volks. Kein Schauspiel in der Welt hat so viel

---

<sup>134</sup> Zit. nach Bauernfeld: *Pia desideria*. S. 69.

<sup>135</sup> Vgl. Pezzl, Johann: *Skizze von Wien. Ein Kultur= und Sittenbild aus der josefinischen Zeit*. Hrsg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz: Leykam 1923. S. 321. Dort heißt es: „Bei seinem Auftritte, und wenn ihr auch nur seine Fußspitze oder seinen Rücken sehen könnt, wird schon gelacht; er hat den Mund noch nicht geöffnet und doch stehen schon die Mäuler der Zuschauer offen und harren auf seinen ersten Spaß.“

<sup>136</sup> Zit. nach Glossy: *Theatercensur*. S. 292.

<sup>137</sup> Vgl. genannt Kasperl. In: Gugitz: *Weiland Kasperl*. S. 257.

Ansprüche, ein Nationaltheater zu heißen, keins ist so ganz aus dem Volke und aus der Gegenwart entsprungen, keins greift so von allen Seiten in die Ansichten und Lebensweise der Oesterreicher und der Wiener Bürger ein. Diese sehen sich selbst spielen, und die Censur ist hier äußerst liberal, so daß von den Staatsbeamten und Banknoten bis zu den Fiakern und Garküchen hinab Alles in den mannigfachsten Wendungen vorgeführt wird. (...) <sup>138</sup>

Die von Raumer als äußerst liberal empfundene Zensur rührt von dem Erfolgsgeheimnis des Wiener Unterhaltungstheaters her. Die dramatis personae sind in der Sozialstruktur Wiens angelegt, die Zuschauer sehen sich und spielen sich womöglich selbst. <sup>139</sup> Mit dem 1784 vom Stephansturm blickenden Reisenden – vermutlich Johann Rautenstrauch – können wir erkennen, dass Wien als urbaner Raum nicht nur über die Charaktere, sondern auch über die Produktionsvoraussetzungen der Wiener Komödie verfügt.

Man steige auf den St. Stephansturm, oder gehe auf den sogenannten Wienerberg, um den ungeheuren Klumpen von Steinen zu übersehen, aus denen Wien besteht . Es gleicht einem unersättlichen Schlund, der aus allen Gegenden der Monarchie die fruchtbaren Flüsse und Ströme an sich zieht, und verschlingt (... )

Welch ein unsägliches Gewimmel von Menschen aus allen Klassen und Ständen, vom frühesten Morgen bis in die späteste Nacht! Stutzer und Sesselträger, Schauspieler und Exjesuiten, Aerzte und Todtengräber, Advokaten und Beutelschneider, Kapuziner und Friseur , Huren und Wundärzte, Fürsten und Kutscher, Fleischhacker und Geburtshelfer, Wechsler und Barbierer, Juden und Buchhändler, Poeten und Hebammen, Juwelier und Pflasterer, Maurer und Fischer, Negozianten und Taschenspieler, Excellenzen und Thürsteher, gnädige Frauen und Fratschlerweiber, Zuchthäusler und Glücksritter, Domherren und Stubenmädchen, Bettler und Großhändler, Kanzellisten und Tagelöhner, Offizier und Putzhändlerinnen, Stallmeister und Exnonnen, Freygeister und Maulesel, all diese kreuzen sich durcheinander , und wer diesen Mischmasch sehen will, stelle sich einen Tag auf den Graben. (...) <sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Zit. nach *Die Herbstreise nach Venedig* von Friedrich von Raumer. Zweiter Theil. Berlin: Realschulbuchhandlung 1816. S. 237.

<sup>139</sup> Zu dieser Überlegung auch schon Sonnleitner: *Deutschsprachige Komödie*. S. 9.

<sup>140</sup> Zit. nach [ Rautenstrauch, Johann?]: *Schwachheiten der Wiener*. Aus dem Manuskript eines Reisenden herausgegeben von Arnold. Erste Sammlung. Wien und Leipzig: bey Friedrich August Hartmann 1784.S. 10-11.

### 2.3. Bäuerle, das Leben eines Theaterunternehmers zwischen Kunst, Kommerz und Obrigkeitsstaat

Während Bäuerles sechsbändiges Komisches Theaters zwischen 1820-1826 noch im renommierten Hartleben Verlag in Pest[h] erschienen ist, musste der Dichter seine Memoiren 1858 im Selbstverlag veröffentlichen. So könnte, zugebenermaßen etwas plakativ, aber zutreffend, Leben und Wirken Bäuerles zugespitzt beschrieben werden. Wie erklärt es sich aber, dass kein geringer als Rudolf Lechner den ersten Band seiner Memoiren in Commissions-Debit genommen hat.<sup>141</sup> Das satirische Journal *Tritsch-Tratsch* ruft uns eine Kurzbiographie Bäuerles als bekannte Wiener Persönlichkeit in Erinnerung. Es könnte sich durchaus um ein verabredetes Gefälligkeitsgeschäft handeln, jedenfalls lesen sich die nachfolgenden Zeilen als kaskadenartige Werbeaktion für den ersten Band seiner Memoiren.<sup>142</sup>

Wer kennt die „Wiener=Theaterzeitung“ nicht, die während ihres bis jetzt zweiundfünfzigjährigen Erscheinens noch immer vom ersten und einzigen Redakteur geleitet wird! – Wer hat in dieser Zeitung die zahllosen Ausrufe ihres Redakteurs für Hilfsbedürftige aller Art nicht gelesen, die nach amtlicher Erhebung die Summe von Einer Million 200.000 Gulden einbrachten? – Wer kennt nicht das heiter, volksthümlich gewordene, bei tausend und aber tausend Gelegenheiten angebrachte Lied:

’s gibt nur a Kaiserstadt,  
’s gibt nur a Wien?

Welcher ältere Bewohner Wiens erinnert sich nicht noch mit Vergnügen an die heiteren Abende im Leopoldstädter Theater, die ihm durch Stücke: „Die Bürger in Wien“, „Leopoldstag“, „Aline“, „Falsche Primadonna“, „Freund in der Noth“ u.s.w. u.s.w. bereitet wurden? – Wer bewunderte nicht noch in den „Zwei, schönen Wirthstöchtern von Neulerchenfeld“, welche Posse vor zwei Jahren im Thaliatheater mit großen Beifalle aufgeführt wurde, die Frische und den echten, kernigen Spaß des mehr als siebzigjährigen Verfassers? – Wer ist nicht erstaunt über die Fruchtbarkeit desselben Mannes als Romanschriftsteller, auf welches Feld er sich erst seit einigen Jahren und zwar mit beispielloserm Glücke und Erfolge geworfen hat? Wer hat die „Therese Krones“, den „Ferdinand Raimund“, „Zahlheim“ u.s.w. nicht gelesen? – Wer freut sich daher nicht auch auf die Memoiren dieses Mannes, auf „**Bäuerle’s Memoiren**“, in denen er seine überaus mannigfaltigen, interessanten und pikanten Erlebnisse und Erfahrungen, als Wiener, Redakteur und Schriftsteller niederlegen und von denen der erste Band in den nächsten Tagen erscheinen wird.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Vgl. *Bäuerle’s Memoiren*. Erster Band. Wien: Im Verlage des Autors 1858 [Commissions- Debit von R. Lechner’s k.k. Universitätsbuchhandlung.]

<sup>142</sup> Der zweite Band der Memoiren ist nicht mehr erschienen. Dies ist sehr zu bedauern, weil er sicherlich eine wichtige Selbstdarstellung Bäuerles als Theaterunternehmer im Kontext des Leopoldstädter Theaters abgegeben hätte. Es hätte sich damit um eine wichtige Referenzquelle im Hinblick auf den vormärzlichen Vorstadttheaterdichter gehandelt.

<sup>143</sup> Zit. nach *Tritsch- Tratsch*. 7 (1858). S. 52.

Bäuerle wird hier als Redakteur und Herausgeber der Theaterzeitung, als Dichter vorzugsweise für das Vorstadttheater in der Leopoldstadt, als Romanschriftsteller; kurz als Wiener genannt. Die Werbeaktion erscheint als geraffte Biographie, die es aber dennoch versteht, das Zusammenspiel von Kunst und Kommerz herauszustreichen. Dennoch muss hier ein kurzer Überblick über Bäuerles Person und Wirken genügen.

Am 9. April 1786 wurde Adolf Bäuerle in Wien geboren. Seine Eltern, Casparus Bäuerle und Margrethe Barbara Trägin, stammten ursprünglich aus dem schwäbischen evangelischen Eßlingen und migrierten als Bandfabrikanten zur Zeit Kaiser Josephs II. aus ökonomischen Gründen nach Wien. Während Bäuerle in der Urkunde des Pfarramts Wiedens noch als am 10. April geborener Joannes Andreas eingetragen ist,<sup>144</sup> wurde er im Staats-Schematismus als Andrä Bäuerle geführt. Ich halte es nicht für sonderlich zielführend, dem weiter nachzugehen, stattdessen ist es wichtiger, dass Adolf Bäuerle auch unter den Pseudonymen Friedrich zur Linde, Otto Horn, Otto Fels literarisch tätig war,<sup>145</sup> und journalistisch als Auslandskorrespondent zensurbedingt mit anderen Chiffren zeichnete. Trotz fehlender staatlicher Quellen und unter Verweis auf persönliche Angaben Bäuerles vor der Polizei meint Rommel, dass er mit Sicherheit die Gymnasialklassen und die philosophischen Kurse an der Universität absolviert habe.<sup>146</sup> Im Jahre 1804 ist er im Hof- und Staats-Schematismus als unentgeltlicher Praktikant bei der Bankalgefällenadministration und 1806 – bis vermutlich 1811 in der Klassensteuerhofkommission für Niederösterreich tätig.<sup>147</sup> Über die Gründe für Bäuerles Ausstieg aus der Beamtenlaufbahn ist man sich in der Sekundärliteratur uneinig. Während Bäuerle nach Rommel nie an einer Beamten-tätigkeit interessiert war, sondern diesen Weg nur einschlug, um einer drohenden Rekrutierung zu entgehen,<sup>148</sup> sieht v. L., vermutlich Rochus von Liliencron, eine Beamten-tätigkeit als unvereinbar mit einer Schriftstellerkarriere.<sup>149</sup> Im Hinblick auf eine Karriere als Vorstadttheaterdichter ist wohl beiden Recht zu geben, wobei natürlich im Besonderen der österreichische Vormärz den einen oder anderen Beamten-dichter bzw. Dichterbeamten hervorgebracht hat. Bäuerle zog einerseits als Schreibtischschubladenpatriot literarisch-publizistisch gegen das napoleonische Frankreich in den Krieg<sup>150</sup> und lieferte im Vormärz dann die entsprechenden habsburgloyalen

---

<sup>144</sup> Vgl. Magenheim: *Federmacht*. S. 8.

<sup>145</sup> Vgl. Rommel, Otto: „*Bäuerle, Adolf*“. In: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953), S. 531-532 [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119560038.html>

<sup>146</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 657-659.

<sup>147</sup> Vgl. Ebda: S. 654.

<sup>148</sup> Ebda: S. 654.

<sup>149</sup> Vgl. v.L [Liliencron?]: *Bäuerle*. S. 147f.

<sup>150</sup> Einen Monat, bevor die Franzosen in Wien einmarschierten, schrieb Bäuerle die Broschüre *Spanien und Tyrol tragen keine fremden Fesseln*. Nach Wurzbach soll es sich um eine 25.000 Exemplar-starke Auflage gehandelt haben. Nahezu vollständig an den Mann gebracht, sollen die restlichen Ausgaben den Franzosen in die Hände

Ergebenheitsadressen bzw. »„Gott erhalte Franz den Kaiser“- Artikel« (Heinrich Börnstein) ab, entwickelte andererseits aber eine umfassende journalistische und literarische Tätigkeit als Vorstadttheaterunternehmer. Der „österreichische Parnass“, ein Pamphlet, äußert sich wie folgt zu Bäuerle:

Groß, ziemlich beliebt, angenehmes Aeußere und wenig Haare, Lebemann, gewesener Volksdichter, Herausgeber der Theaterzeitung, jovial, voll Spaß, sehr höflich, ausgezeichnete Buchhalter und kurioser Redakteur, wäre ein vortrefflicher Schauspieler geworden, sehr gemüthlich, Patriot ex officio, verheirathet mit der einst berühmten Lokalschauspielerin Ennöckl; sonst Zöllner der Schauspieler, lobt und verreißt, je nachdem man ihm zahlt. Werke. Viele Lokalstücke und Possen, für das unter seinem Einflusse blühende Leopoldstädter Theater, mehrere seiner Stücke haben bleibenden Werth, z.B. die Bürger in Wien, worin er den Charakter des Staberl schuf (...) <sup>151</sup>

Auf Bäuerles Äußeres muss nicht näher eingegangen werden– die Lithografie Bäuerles von Joseph Kriehuber 1846 dürfte am bekanntesten sein. Er gab mit der hauseigenen Theaterzeitung, deren Titeltzusätze wechselten, das meinungsbildende <sup>152</sup> und meistgelesene Blatt des Vormärz heraus. <sup>153</sup> Bis 1847 soll die Auflage ca. 5.000- 6.000 Stück umfasst haben. Nach Selbstaussage in einem Brief vom 2. April 1824 hätte Bäuerle 1700 Abonnenten. <sup>154</sup> Bäuerles Theaterzeitung erschien von 1806 - 1859 in unterschiedlichen Turni. Erschien sie anfangs (1806) noch viermal monatlich, lässt sich bereits am Jahrgang 1813 ein in der Regel zweitägiges Intervall beobachten. Nur während und kurz nach der napoleonischen Besatzungszeit erschien das Blatt zwischen 1809 und August 1811 nicht. <sup>155</sup> Die Theaterzeitung ist neben dem von Ignaz Franz Castelli redigierten *Sammler* das Schaufenster in den literarisch-kulturellen Betrieb der Zeit und damit auch vor Dichterfehden der Zeit nicht gefeit. Der Vorwurf, Adolf Bäuerle sei bestechlich gewesen, gäbe, erhärtete sich dieser, natürlich seinen Theaterkritiken letztlich einen ganz anderen Stellenwert, als die Besprechungen eines biedereren Redakteurs beanspruchen könnten. Neben der bereits zitierten Arbeit Gudrun Schobels zur Wiener Theaterkritik gibt es eine auf Bäuerles Theaterzeitung zugeschnittene Kölner Dissertation aus der Feder Lieselotte Kretzers aus dem Jahr 1941, die aber in einigen Punkten zu redigieren wäre. Gerade in Bezug auf die Zensur ist es interessant, dass sich Bäuerle und Moritz Gottlieb Saphir, der nicht nur zu den engeren Mitarbeitern

---

gekommen sein und Bäuerles Leben gefährdet haben. Vgl. Wurzbach, Constant von: Bäuerle, Adolph: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben. Hrsg. C. von Wurzbach. Erster Theil. A – Blumenthal. Wien: L.C.Zamarski 1856. S. 118- 121, hier S.120f..

<sup>151</sup> [Horn, Uffo Daniel?]: *Oesterreichischer Parnass bestiegen von einem heruntergekommenen Antiquar*. Frey-Sing, Athanasius & Comp. 1912. S. 6.

<sup>152</sup> Vgl. Schobel, Gudrun: *Beiträge zur Wiener Theaterkritik im Vormärz, unter besonderer Berücksichtigung von Bäuerles „Theaterzeitung“*. Dissertation. Univ. Wien 1951. S. 6.

<sup>153</sup> Vgl. v.L. [Liliencron?]: *Bäuerle*. S. 148.

<sup>154</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 658.

<sup>155</sup> Vgl. die entsprechenden Jahrgänge der Theaterzeitung.

Bäuerles zählte, sondern auch den *Humoristen*, eine satirische Wiener Zeitschrift, herausgab, mitunter gegenseitig bei Sedlnitzky anschwärzten.<sup>156</sup>

Dass Bäuerles Theaterzeitung reüssierte, war nicht allein sein Verdienst. Die Theaterzeitung war kein Einmannunternehmen.<sup>157</sup> Zu den wichtigsten Mitarbeitern gehörten Hermann Meynert, Carl Josef Metzger und eben Saphir, außerordentlich belieferten bekannte (Wiener) Schriftsteller Bäuerle mit Beiträgen. Dazu zählten etwa Graf Auersperg, Bauernfeld, Birch-Pfeiffer, Börnstein, Castelli, Gräffer, Holtei, Kuffner, Meisl, Seidl und Wurzbach, um die bekannteren hervorzuheben.<sup>158</sup> Es kann hier nicht weiter auf Bäuerles Theaterzeitung eingegangen werden, angesichts ihres Erscheinungsturnus müsste sich ein ganzer Arbeitskreis mit diesem Großunternehmen Theaterzeitung auseinandersetzen, schließlich ist sie eine – wenn nicht die – Quelle des kulturellen und ästhetischen (Vorstadt)theaterlebens Wiens und anderer Metropolen der Monarchie. Das Digitalisierungsprojekt der Theaterzeitung der Österreichischen Nationalbibliothek würde ein solches Unterfangen ungemein erleichtern.<sup>159</sup> Trotz des Niedergangs der Theaterzeitung, ein weiteres Kapitel für sich, versuchte sich Bäuerle nach 1848 mit seinen Blättern *Die Geißel* und *der Volksbote*. Letzterer wurde dann in den *Wiener Telegraphen* umgewandelt. Ob wir aufgrund der Kurzlebigkeit dieser Unternehmungen Bäuerles, als denen „des[r] letzte[n] fidele[n] Wiener der alten Zeit“ schlussfolgern können, dass sich Bäuerle nicht an die durch die Revolutionsereignisse bedingte neue Zeit anpassen konnte,<sup>160</sup> bedarf einer genaueren Untersuchung. Ferner ist darauf hinzuweisen, dass Bäuerle als anonymen Korrespondent für die *Freymüthigen*<sup>161</sup>, eine Berliner Zeitung, und für das *Stuttgarter Morgenblatt*<sup>162</sup> tätig war. Die Anonymität erklärt sich aus der strengen Zensur des Vormärz. Daneben gab Bäuerle ab 1819 die von Joseph Richter 1785 begründeten und nach dessen Tod auf Franz Xaver Gewey übergegangenen Eipeldauer Briefe heraus. Die Briefe des Eipeldauers besitzen als Schilderungen des josephinischen und nachjosephinischen Wiens einen enormen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Quellenwert. Durch die Übernahme, wenn auch nur für zwei Jahre,

---

<sup>156</sup> Vgl. Magenheim: *Federmacht*. Bd 1. *Datierte Briefe*. Nr. 77. S. 196-197 wie Magenheims Kommentar S. 197-198.

<sup>157</sup> Vgl. zum Beschäftigtenstand Rommel: *Volkskomödie*. S. 658 „Beschäftigtenstand: 100 Personen. Darunter 10 Mitarbeiter, 7 Bureauangestellte, 14 in der Druckerei, 44 in den beiden Illuminieranstalten, 3 Zeichner, 3 Kupferstecher, 4 Kupferdrucker und 7 Austräger.“ Vgl. dazu auch Magenheim: *Bäuerle. Federmacht*. S. 40. Seine jährlichen Ausgaben bezifferte Bäuerle mit ungefähr 60.000 FL.C.M, sein Reinertragnis mit 15- 20.000 Fl.

<sup>158</sup> Vgl. Magenheims Auflistung der Mitarbeiter in *Federmacht*. Bd 2. S. 39-51. Reutner erwähnt auch Kotzebue als Mitarbeiter. Vgl. Reutner, Richard. *Die Lexik in den gedruckten Volksstücken Adolf Bäuerles. Mit einer Edition von Bäuerles "Die Fremden in Wien" (1814)*. Dissertation Univ. Wien 1995. S. 18.

<sup>159</sup> <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz> (derzeit digitalisiert bis 1815, Stand: 07.03. 2012).

<sup>160</sup> Vgl. v.L. [Liliencron]. *Bäuerle*. S. 148.

<sup>161</sup> Vgl. Magenheim: *Federmacht*. S. 5-7. Nr. 2.

<sup>162</sup> Vgl. Ebda: Nr. 139-145. Nr. 58.

entledigte sich Bäuerle übrigens nebenbei der Konkurrenz, die die Eipeldauer Briefe zu seiner Theaterzeitung darstellten. Bäuerle hätte in Anbetracht seines journalistischen Netzwerks und der Art und Weise, wie er sich seinen Erfolg organisierte, eine eigene Auseinandersetzung verdient, hier konnten nur einzelne Schlaglichter gegeben werden. Doch nun zu Bäuerle als Theaterdichter.

Charles Sealsfield nennt Bäuerle den „Hausdichter“ des Leopoldstädter Theaters, der allmonatlich ein neues Stück liefere. Etwas vorschnell nach meinem Dafürhalten ist seine anschließende Einschätzung, dass „diese Possen nur Zoten enthalten, [deshalb] sind sie nach österreichischer Ansicht harmlos und passieren die Zensur ohne Schwierigkeiten.“<sup>163</sup> Statt einer Auflistung der Bühnenstücke, mit denen Bäuerle mit der Zensur in Konflikt kam, soll kurz die spannende Aufführungsgeschichte des Lustspiels *Die Kursspekulanten* rekonstruiert werden. Richard Reutner hat Bäuerles Original in der Ungarischen Nationalbibliothek ediert<sup>164</sup> und das Lustspiel damit der Forschung zugänglich gemacht. Es galt vorher als verschollen. Ich gebe die Einträge bei Glossy nicht in chronologischer Reihenfolge wieder, da der Eintrag Sedlnitzkys, des damaligen Polizeipräsidenten, der Rekonstruktion der Aufführungsgeschichte am dienlichsten ist. Der erste Teil des Eintrages der Exzerpte bei Glossy vom 7. März 1816 lautet:

Graf Sedlnitzky verständigt die Polizeioberdirektion, daß das von dem eben nicht rühmlich bekannten Theaterdichter Adolf Bäuerle verfaßte Lustspiel „Die Kursspekulanten“, das von der Wiener Zensur zur Aufführung nicht zugelassen worden, von dem Verfasser mit noch sieben andern in Wien bereits aufgeführten Theaterstücken beim Pester Theaterpächter Grafen Raday eingesendet und ihn durch diese Einschlebung verleitet habe, das nicht zugelassene Lustspiel auf seinem Theater zu Pest aufzuführen.<sup>165</sup>

Ich fasse kurz zusammen und ergänze. Wir erfahren: Bäuerles Stück wurde zunächst in Wien eingereicht, es wurde aber von der Wiener Zensur nicht zugelassen. Zu den Verbotgründen liegt kein direkter Eintrag vor.

Der „nicht vorteilhaft- bekannte Lustspieldichter Bäuerle schob sie daraufhin kühn sieben bereits bewilligten Texten unter und schickte sie nach Pest. Dort wurde das nicht zugelassene Stück zunächst auch aufgeführt, wie der Eintrag vom 7. März 1816 und die sich in den Correspondenz- Nachrichten befindliche Reaktion des Publikums zeigen. Klärend für den

---

<sup>163</sup> Vgl. Sealsfield: *Österreich*. S. 200.

<sup>164</sup> Vgl. Reutner, Richard: *Bäuerles "Die Kursspekulanten" (1814). Text und Kommentar*. In: *Werkstatt. Arbeitspapiere zur germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Edit Kovács u. Péter Maitz 2/ 2001. S. 81-146.

<sup>165</sup> Eintrag nach Glossy: *Geschichte*. S. 206. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

weiteren Verlauf der Aufführungsgeschichte ist die scharfe Ermahnung Sednitzkys an Bäuerle, ein nicht zugelassenes Theaterstück an kein weiteres Provinzialtheater zu schicken.

Adolf Bäuerle sei vorzurufen und ihm mit einem eindringlichen Verweise sein hinterlistiges Verfahren vorzuhalten, zugleich aber ihm einzuschärfen, ein hierorts zensuriertes und zur Aufführung nicht zugelassenes Theaterstück an kein anderes Provinzialtheater zu schicken. (206)

Später schickte Bäuerle es unter einem anderen Titel *Der edle Jude* nach Baden. Dort kam es ebenfalls nicht zur Aufführung, weil das überwachende Netzwerk der Zensur griff.

Die Polizeihofstelle verständigt den Kreishauptmann Saar, daß das von der Theaterdirektion in Baden überreichte Stück „Der edle Jude“, das schon in Wien unter dem Titel „Die Kursspekulanten“ der Zensur vorgelegt worden sei, nicht zugelassen werden könne. (228)

Ich habe davon gesprochen, dass es keinen direkten Eintrag zur Motivation des Verbots gegeben hat, wenn man aber den Eintrag vom 28. März 1815 liest und den Hintergrund der Zeit dergestalt bedenkt, dass Währungsturbulenzen Staatsturbulenzen bedeuteten, dann wird klar, warum sich der Graf Sednitzky als Polizeipräsident selbst einschaltete. *Die Kursspekulanten* waren keine gute Publicity für das sich etablierende System Metternich, das System der Überwachung griff aber schon, um „Personalgehässigkeit“ seitens der Untertanen zu vermeiden. In einem Eintrag vom 28. Dezember 1815 heißt es.

Das von dem eben nicht vorteilhaft bekannten Theaterdichter Adolf Bäuerle verfaßte Lustspiel: „Die Kursspekulanten“ sei – wie Präsident Hager der ungarischen Hofkanzlei eröffnet – zur Aufführung nicht zugelassen worden, weil sein Inhalt, der durch den Titel selbst hinlänglich bezeichnet werde und auffalle, an vielen Stellen einer zweideutigen Auslegung fähig und geeignet sei, Personalgehässigkeit anzuregen. (203)

Dass Bäuerle sein Stück anderen bereits zur Aufführung bewilligten unterschob, mag sich vielleicht in das obrigkeitliche Denkschema des kriminellen Theaterdichters fügen, kann andererseits aber als ein Beleg dafür gelten, um welchen Preis der Dichter in einen Kommunikationsprozess mit seinem Publikum treten wollte. Kurz, um die Öffentlichkeit über die Grauzone des Staatsbankrotts aufzuklären, schließlich waren es hauptsächlich Beamte – diese hatten ja ein fixes Einkommen – und kleine Rentenempfänger, die sich der Hyperinflation gegenübersehen und darunter litten.

**Erdmann:** Ich bin ein Herrschaftsbeamter, und habe mein fixirtes Gehalt. Mein Bischen auf den Tag berechnet, wo will ich am Ende damit hinaus? Ich kann mein Gehalt nicht nach dem Cours erhöhen. Mein Geld reicht nicht zu, was soll ich anfangen? Leben will ich? Schulden kann ich nicht machen, weil ich bey meiner Armuth schwerlich Kredit hätte, und wäre dieß auch der Fall, wovon soll ich wieder bezahlen?<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Erdmann in den *Kursspekulanten* zit. nach Reutner: *Bäuerles Kursspekulanten*, S. 105 ( II, 1). Ich biete den Inhalt nach Joseph Schreyvogel. „Zwei Kaufmannsfamilien sind einander entgegengestellt. Der Chef der einen

Bäuerle als bloßen servilen Paradeuntertanen vor dem Hintergrund seiner habsburgloyalen Ergebenheitsadressen abzustempeln, greift meines Erachtens entschieden zu kurz. Das gilt auch für Fürsts Urteil, der Bäuerle als einen der konservativsten „k.k. Volkserzieher“ betrachtete.<sup>167</sup> Bereits der österreichische Parnass bezeichnete ihn als einen „Patriot ex officio“, einen Patriot von Amts wegen. Seine kaisertreue Gesinnung soll gar nicht wegdiskutiert werden, das wäre äußerst fatal. Stattdessen muss sich eine weitergehende Beschäftigung mit Bäuerle die Frage stellen, ob seine »„*Gott erhalte Franz den Kaiser*“-*Artikel*« (Börnstein) nicht in erster Linie ein öffentlich wirksames habsburgloyales Merchandising im Rahmen seiner Erfolgsorganisation waren. Den Abschiedsformeln der in der Wiener Rathausbibliothek lagernden Briefe Bäuerles ist anzusehen, dass diese umso devoter ausfallen, je höher der Empfänger gestellt ist. Hier kann nur ein Beispiel angeführt werden. Bäuerle überreichte „ehrfurchtsvoll“ – vermutlich postalisch – eine seiner habsburgloyalen Ergebenheitsadressen, namentlich das Dankesbuch *Das 60. Geburtstagsfest Sr. Majestät des Kaisers*<sup>168</sup>, einem nicht näher gezeichneten Erzherzog. Dieser dürfte davon nichts gewusst haben. Am Ende des Schreibens findet sich folgende devote Abschlussformel „*In tiefster Demuth erstrebend, wage ich nun zu zeichnen Ew. Kaiserlichen Hoheit unterthänigster Knecht Adolf Bäuerle.*“<sup>169</sup> Aus diesem Brief wird ersichtlich, dass Bäuerle subalternes Auftreten als Verkaufskonzept aus dem Effeff beherrschte. Schlögl weist allerdings darauf hin, dass Bäuerle, der ständige Wechsel der Masken auch zum Schaden gereichen konnte:

(...) Und doch war der lustige, stets heitere und joviale Adolf, das incarnirte Prototyp des Wiener Frohsinns und ( der äußerlichen Gutmüthigkeit), der alle Fehler und Tugenden, alle lobenswerthen und schlimmen Eigenschaften des Altwienertums in sich vereinigte und sozusagen repräsentierte, zeitlebens ein – arger Schalk ( um kein stärkeres Wort zu gebrauchen), ein echter Tartuffe, der Manches auf seinem Gewissen hatte, der mit dem ihm anvertrauten Pfunde nicht immer redlich verfuhr, und der namentlich nach 1848, als die Reaction ihre Verleumdungs- und Verfolgungs-Orgien beging, sich in seinem unedelsten Trieben und garstigsten Leidenschaften entpuppte, mit den eklichsten Denuncianten, wie dem „Geißel“ Böhringer, mit Maske gemeinsam – operirte, so daß der einst Gefeierte und Allbeliebte bald zu den gehaßtesten Individuen der aufgeregten und bestürzten Kaiserstadt gehörte.<sup>170</sup>

---

ist ein habsüchtiger Schurke, der der anderen ein ehrlicher, aber schwacher Mensch. Dieser wird durch jenen und den Kurs gesteigert. Ein zweiter, van der Hoest [sic!], der als Kommiss im Hause des ersteren sich aufhält und ein rechtschaffener Jude retten den Verunglückten [sic!]. Der hartherzige Gegner wird durch das Sinken des Kurses und die Entdeckung seiner schlechten Streiche gedemütigt, Einige Nebenpersonen aus dem gemeinen Volk und allerlei platte Späße sollen das Ding lustig machen.“ Zit. nach Glossy: *Geschichte*. S. 310-311.

<sup>167</sup> Vgl. Fürst: *Raimunds Vorgänger*, S. XIV.

<sup>168</sup> Rommel bestätigt dieses Dankesbuch als patriotische Publikation Bäuerles. Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 656. Anm. 33.

<sup>169</sup> Zit. nach dem unter der Nummer 34 transkribierten Brief Magenheims. Magenheim: *Federmacht*. S. 81f.

<sup>170</sup> Zit. nach Schlögl: *Volkstheater*. S. 124-125.

Sei es, dass er die sozialpsychologische Ausrichtung des unzufriedenen Wiener Publikums als lukrativ erachtete, oder mit den damaligen Regierungs- und Verwaltungszuständen der Regierung tatsächlich selbst unzufrieden war, er verzichtete durchaus nicht auf den einen oder anderen kaschierten satirischen Kommentar zu den politischen Begebenheiten. Der Zeitgenosse Börnstein, der B $\ddot{u}$ erle im Rahmen der Theaterzeitung und von Briefkorrespondenzen kannte, wei $\beta$  folgendes  $\ddot{u}$ ber B $\ddot{u}$ erle zu berichten.

(...) So patriotisch gesinnt er war, so viele „Gott erhalte Franz den Kaiser“ Artikel und B $\ddot{u}$ cher er auch herausgegeben hatte, so hatte er doch ein scharfes Auge f $\ddot{u}$ r die Schw $\ddot{a}$ chen und Gebrechen der damaligen Regierungs- und Verwaltungszust $\ddot{a}$ nde, und im vertrauten Gespr $\ddot{a}$ che gei $\beta$ elte er sie mit unerbittlicher Kritik und satyrischen Bemerkungen.<sup>171</sup>

Die vertrauten Gespr $\ddot{a}$ che, die Wiener Possen und B $\ddot{u}$ erle ein vorm $\ddot{a}$ rztliches opportunistisches Cham $\ddot{a}$ leon? Ich werde in meiner Besprechung der vier ausgew $\ddot{a}$ hlten Possen Lekt $\ddot{u}$ reangebote machen, in denen die Possencharaktere des habsburgloyalen B $\ddot{u}$ erle durchaus den einen oder anderen Illusionsbruch mit der herrschaftsstabilisierenden Unterhaltung im Programm haben. B $\ddot{u}$ erles soziale und karitative T $\ddot{a}$ tigkeiten f $\ddot{u}$ r Bed $\ddot{u}$ rftige und Minderbemittelte erwachsen sicherlich einerseits aus seiner ausgepr $\ddot{a}$ gten Sozialethik, sind aber andererseits wohl auch vor dem Hintergrund seiner Nobilitierungsgesuche im Hinblick auf die Versorgung seiner Kinder zu sehen. In die Richtung einer sowohl finanziell als auch durch die Nobilitierung statusm $\ddot{a}$ Big garantierten Vorsorge geht jedenfalls Interpretation des Majest $\ddot{a}$ tsgesuchs B $\ddot{u}$ erles von 1843.<sup>172</sup> Die sozialen und karitativen Leistungen sollten hier die geeignete Argumentationsgrundlage sein. Beispielsweise sollte aus dem Ertrag einer patriotischen Brosch $\ddot{u}$ re ein Blindeninstitut gegr $\ddot{u}$ ndet worden sein; und es sollte amtlich nachgewiesen sein, dass der Gesamtertrag der vielfachen Sammlungen und Aufrufe zu mildt $\ddot{a}$ tigen Zwecken B $\ddot{u}$ erles und seiner Theaterzeitung sich auf 1.200000 fl. belaufen habe.<sup>173</sup> Die Erhebung in den Adelstand blieb allerdings aus. Daran  $\ddot{a}$ nderte auch nichts, dass B $\ddot{u}$ erle als Ehrenb $\ddot{u}$ rger mehrerer St $\ddot{a}$ dte und Gemeinden gef $\ddot{u}$ hrt wird. Rommel nennt namentlich neben „vielen anderen St $\ddot{a}$ dten“: Prag, Pest, Ofen, Graz, B $\ddot{o}$ hmisch-Leipa, Jauernig, Kuttemberg, M $\ddot{a}$ hr.- Trebitsch, Wiener Neustadt, Bruck an der Leitha, Steyr.<sup>174</sup> B $\ddot{u}$ erle war aber nicht Ehrenb $\ddot{u}$ rger von Wien, sondern lediglich nach seinem Ansuchen Mitglied im B $\ddot{u}$ rgerverband. Seine Charity-Aktionen sind nat $\ddot{u}$ rlich ein weiteres Zeugnis

---

<sup>171</sup> Zit. nach B $\ddot{u}$ rnstein, Heinrich: *F $\ddot{u}$ nfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden* (1881). Bd 1. Hrsg. und eingeleitet von Patricia A. Herminhouse. New York, Bern, Frankfurt am Main. Peter Lang 1986. S. 138-139.

<sup>172</sup> Vgl. Rommel: *Volkskom $\ddot{u}$ die*. S. 657-658.

<sup>173</sup> Vgl. v.L. [Liliencron?]: *B $\ddot{u}$ erle*. S. 148-149.

<sup>174</sup> Vgl. Ebda: S. 657.

dafür, wie Bäuerle sich und seine Theaterzeitung in Szene zu setzen und zu verkaufen wusste. Die Bescheidenheit Bäuerles wird syntaktisch geradezu in die Länge gezogen, ehe er seinen Wunsch, ein größeres Einzugsgebiet für seine Theaterzeitung zu schaffen, auf den Punkt bringt.

An [ \_\_\_\_\_ ]

Ew. Hochwohlgeboren

Offenbar ist auch Ihnen mein sorgenvolles Wirken für unglückliche Gemeinden, für Städte, Märkte, Dörfer, die durch Feuer und Wassergefahren, durch Hagelschlag, Missärndte, durch Hungersnoth und Epidemien in schwere Bedrängung geriethen, bekannt geworden. Durch die energischen Aufrufe in meiner Theaterzeitung, die auch den weitumfassenden Titel „Original für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben führt, ein Journal [,] das in 5000 Exemplaren in der ganzen Monarchie verbreitet ist, habe ich gegen eine Million Gulden C.M. seit einem Zeitraum von fünf und zwanzig Jahren gesammelt. Erst in diesem Jahre habe ich wieder an 30.000 Gulden C.M bloß für die armen Böhmen im Erzgebirge in meinem Comptoir aufgebracht. In solchen Fällen der Noth, wird mein Wirken durch die allgemein verbreitete und beliebte Theaterzeitung eine Art Assecuranz Anstalt auf andere Manier. Ich verlange, wenn ein Elementar- Unglück hereinbricht, nichts für meine Bemühungen; ich verlange nicht Einmahl Ersatz für meine Auslagen, und meine Auslagen für bedrängte Gemeinden sind nicht gering, weil ich in besonders dringenden Fällen und wo außerordentliches Unglück hereinbricht[,] meine Aufrufe in mehr als dreißig Zeitungen der Monarchie, selbst in allen gelesenen Blättern der österreichischen Provinzen auf meine Kosten einrücken lasse. Aber ich glaube, wünschen zu dürfen, daß eine solche Zeitung, wie die meinige, welche hundert Tausend von Menschen, die durch Brand, durch Wasserfluthen, durch Sturm und Hagelschlag in großen Jammer gerathen, und welche nur durch mich so schnell namhafte Unterstützungsbeiträge auf die Hand erhalten, welche auch jene Unglückliche bedenkt, die ihre Handwerks oder Ackerwerkzeuge, ihre Möbel und Kleider verlieren, oder zu arm sind, sich bei den bestehenden Assekuranzen versichern zu lassen, daß eine solche Zeitung auf noch größere Verbreitung rechnen dürfe und zu diesem Ende nehme ich mir die Freyheit, diesselben zur Pränumeration ergebenst einzuladen. (...) <sup>175</sup>

Magenheim transkribierte diesen Brief aus der sächsischen Landesbibliothek Dresden. Er enthält weder ein Datum noch einen näher bezeichneten Empfänger. Ich pflichte den beiden Möglichkeiten, die Magenheim in seinem Kommentar nennt, bei: Es muss sich entweder der Adressatenformel wegen um einen einflussreicheren Empfänger handeln, oder die Zeilen fungierten als Entwurf an „präsumtive Abnehmer“. Unabhängig davon ist dieses Schreiben ein einzigartiges Zeugnis seiner Vermarktungsstrategie und seines Organisationsdenkens. Bäuerle fungierte darüberhinaus als Sekretär des Leopoldstädter Theaters von 1809- 1828. Genaue Betrachtungen der Spielpläne zeigen, dass Bäuerles Theatererfolge zu Großteilen in den 1820er Jahren gelegen haben und sich auf den Wiener Vorstadtbühnen ereignet haben, vorzugsweise im Leopoldstädter Theater, als dessen „Hausdichter“ er ja fungierte. <sup>176</sup> Neben

---

<sup>175</sup> Zit. nach Magenheim: *Federmacht*. Nr. 257. S. 485-489.

<sup>176</sup> Vgl. Hadamowsky: *Theater*. S. 335-361.

seinen zugkräftigen Lokalpossen und – parodien,<sup>177</sup> bei denen das Publikum zum Mitspieler der eigenen Anschauung wurde, ist wohl durchaus auch davon auszugehen, dass er als Sekretär das ein oder andere Wort bei der Gestaltung der Spielpläne mitzureden hatte. Diese Anstellung und seine journalistische Tätigkeit in der Theaterzeitung ließen Bäuerle das Wiener Theaterleben mit den sozialen Bedürfnissen des (Vorstadt)publikums verschmelzen. Neben seiner umfassenden Tätigkeit als Theaterdichter – ich komme auf vier seiner bekanntesten Bühnenerfolge ausführlicher zu sprechen – war Bäuerle noch als Theateragent tätig. Hier kann vorerst nur darauf hingewiesen werden, dass Bäuerles Agententätigkeit differenziert betrachtet werden muss.<sup>178</sup> So empfahl Bäuerle Schauspieler – vorzugsweise Schauspielerinnen – wie Anna Schwarz (Nr. 14) , Fräulein (Julie) von Walla (Nr. 22), Fräulein von Stetter (Opernsängerin) (Nr. 59) , Schunk (Opernsänger) (Nr. 102) und Fräulein von Schidermeyer (Nr. 81); Literaten und Literatinnen wie die Gattin des ungarischen Hofraths Baron Remikasy (Nr. 75), P. Demel (Nr. 119) , Christoph Kuffner ( Nr. 130), und Herrn von Kolb (Nr. 134) einerseits und vermittelte Bühnenstücke wie *Der Findling* Anton Pannaschs (Nr. 7) und C.W. Kochs *Das Testament der alten Frau* (Nr. 59) andererseits. Mit dieser Agententätigkeit wird Bäuerle kein größeres Vermögen erzielt haben, entscheidender war vielmehr, dass er sich selbst und seine Theaterzeitung dadurch profilieren konnte. In seinen letzten Jahren schrieb Bäuerle nicht uninteressante Theaterromane – allen voran *Ferdinand Raimund* und *Therese Krones* unter dem Pseudonym Otto Horn – ,Kriminalromane und Gespenstergeschichten, die sich nach Joachim Linder an der Mode der Geheimnisromane Eugène Sues (1804-1857) orientiert haben.<sup>179</sup> Bäuerle versäumte es nicht, diese zu nutzen, um seine bereits verfassten Erfolge in Erinnerung zu rufen. So bezeichnete er sich 1856 beispielsweise nicht nur als Verfasser des Wiener Criminalromans *Zahlheim*, sondern ebendort auch als „Verfasser des Komischen Theaters in 6 Bänden“ und der „Therese Krones“.<sup>180</sup>

In der Nacht vom 19. auf den 20. September verstarb Adolf Bäuerle in Basel, wohin er sich vor seinen Gläubigern geflüchtet hatte. Ob nun die Lungenentzündung todesursächlich gewesen ist oder nicht, entscheidend ist die Flucht nach Basel. Magenheim nimmt die

---

<sup>177</sup> Rommel hat ein chronologisches Stückeverzeichnis zu den „Großen Drei“ angelegt. Bei Bäuerle zählt er insgesamt 78 Stücke. Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 1055-1061. Karl Paradeiser hatte die ersten Vorarbeiten geleistet. Vgl. Paradeiser, Karl: *Adolph Bäuerle als Dramatiker*. Dissertation Univ. Wien 1930. S. 4-23.

<sup>178</sup> Im Folgenden nenne ich die Künstler/Künstlerinnen und Bühnenstücke, die Bäuerle im Rahmen seiner Agententätigkeit empfohlen hat. Die Nummerierung der transkribierten Briefe Magenheims wird beibehalten und findet sich in runden Klammern im Text.

<sup>179</sup> Vgl. Linder, Joachim: *Bäuerle, Adolf*. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg. von Walther Killy. Gütersloh, München: Bertelsmann 1988, Bd 1, S. 289-290, hier S. 290.

<sup>180</sup> Vgl. *Zahlheim*. Ein Wiener Criminalroman von Adolf Bäuerle, Verfasser des „Komischen Theaters“ in 6 Bänden und der „Therese Krones“. Erster Theil. Pest, Wien, Leipzig. Hartleben's Verlags Expedition 1856.

monetär abgesicherte Flucht aus Wien, die mit nahezu der gesamten Familie durchgeführt wurde, zum Anlass für die Thesen, dass Bäuerle sein Vermögen in die Schweiz transferiert hatte, um den Zugriff der Gläubiger zu verhindern, bzw. „dass Bäuerles Sohn seiner reichen Heirat und seines Sozialaufstiegs wegen Bäuerle finanziell hätte auffangen können“<sup>181</sup>, Überlegungen, die wohl letztlich erst in den Archiven vor Ort geklärt werden können.

Die sterblichen Überreste Bäuerles liegen jedenfalls in der Familiengruft auf dem Friedhof in Atzgersdorf, die von Bäuerles Sohn, Adolf Edler von Bäuerle, Landtagsabgeordneter von Niederösterreich und k.k. Truchseß, eingerichtet wurde. Mag es an dieser Stelle etwas makaber sein, aber Bäuerles Familienstand sollte auch erwähnt werden, schließlich ist eine Familie ein eigenes Unternehmen für sich. Bäuerle selbst war zweimal verheiratet. Aus der ersten Ehe mit Antonia Egger gingen fünf Kinder hervor. Von diesen sind möglicherweise der bereits genannte Sohn Bäuerles seiner Nobilitierung und seiner politischen Karriere wegen sowie in Anbetracht seiner möglichen Unterstützung seines Vaters und die Schriftstellerin und/oder Pianistin Friederike Bäuerle, die unter dem Pseudonym Friedrich Horn schrieb, einer eigenen Betrachtung wert.<sup>182</sup> Für den Komplex des Theaterunternehmens ist aber die zweite Ehe vermutlich weitaus entscheidender, weil Bäuerle mit Katharina Ennöckl eine bekannte Schauspielerin des Leopoldstädter Theaters ehelichte.

---

<sup>181</sup> Vgl. Magenheimer: *Federmacht*. S. 323-328.

<sup>182</sup> Vgl. Rommel: *Bäuerle*. S. 531.

## 2.4. Bäuerle als Theoretiker der Posse und des Komischen

Bei dem erstmals 1806 in der hauseigenen Theaterzeitung erschienenen Aufsatz Bäuerles *Ueber die Posse*<sup>183</sup> handelt es sich um eine der wenigen poetologischen Äußerungen der Wiener Vorstadtdramatiker zur Hausmarke der Posse und ihrer Legitimation. Die folgenden Äußerungen Bäuerles mögen vielleicht nicht so spektakulär sein wie die *Gedanken über die Posse* seines Kollegen Ferdinand Eberl<sup>184</sup>, sie weisen den Dichter aber als einen mit seinem Publikum vertrauten Theaterfachmann aus.

Die Überlegungen zur sittlichen Verfeinerung der bislang rohen Posse müssen vor dem Hintergrund der sozialen Zusammensetzung des Publikums gedacht werden. Diese gegenseitige Verbundenheit von Publikum und Posse führt letztlich zu der Einsicht, dass der Vorsatz, dem Publikum mehr wahre Lustspiele zur Verfeinerung des Geschmacks zu liefern, allein nicht ausreicht. (137) Bäuerle macht sich als Theaterpraktiker den Geschmack des Publikums zueigen und entwirft stattdessen ein poetologisches Programm einer sittlich „gereinigten“ Posse, um dem gänzlichen Verfall des Geschmacks vorzubeugen. Die Neigung des Publikums zur Posse sei nämlich „einmahl“ da und lasse sich nicht „ausrotten“ (137) – ein Denkmuster, das durchaus an die Argumentationslinien der Wiener Gottschedianer erinnert. Die Ausgrenzung der Posse als literarischer Form des Niedrig-Komischen aufnehmend fordert Bäuerle eine Negativabgrenzung nach unten und den Ausschluss des Gemeinen, um anschließend der Posse ihren Platz im dramatischen Gebäude zuzuweisen.

(...) Da das Niedrig=Komische nur negativ gegen das höhere bestimmt wird; so glaubt so mancher, die gemeinsten Späße aufzutischen zu dürfen, wenn nur sein Werk nicht unter dem Titel: Lustspiel auf das feinere Komische Anspruch macht; und daß daher der Stempel „Posse“ hinreichend sey, um alles, was ihm lächerlich scheint, in das Gebieth der dramatischen Kunst einführen zu dürfen; daher werden wir mit der Messe mit so viel elenden Machwerken unter diesem Titel überschwemmt; denn ihre Verfasser hindert ihre eigene Beschränktheit, und ihr Mangel an feinem Gefühl ohnehin, die Grenzen nach oben, ich meine die der Posse zu überschreiten, und jenseits sind ihnen keine gezogen. (...) Man erhebe also die Posse so gut (...) zu einem Kunstwerke, man gebe ihr (...) einen, obwohl untergeordneten Rang im dramatischen Gebieth, und bestimme genau ihre Grenzen von allen Seiten; man zeige auf der einen, in wie fern sich das Wesen der Posse von dem des Lustspiels unterscheide, - aber auch auf der andern, wie weit der Dichter im Niedrig=Komischen gehen dürfe, und was der Anstand in der Posse erlaube; man trenne endlich das so oft verwechselte Niederkomische von dem Gemeinen, führe auch die Kritik bey dieser Dichtungsart ein, und setze die Grundsätze fest, nach denen sie bey ihrer Beurtheilung zu Werke gehen soll. (137)

---

<sup>183</sup> Vgl. *Theaterzeitung*. 21-22 (1806), S. 136- 140 u. 147- 151. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>184</sup> Eberl sieht im satirischen Roman *Candide* Voltaires, den er gegen Lessings bürgerliches Trauerspiel anführt, Grund und Regeln der Posse angelegt. Vgl. Ferdinand Eberls Theaterstücke. 1. Bd. Grätz: Anton Tedeschi 1790, s.p.

Die Posse ist für Bäuerle hier die literarische Form der Stunde, die es durchaus verdient, in den Rang eines Kunstwerks erhoben zu werden. Dazu bedürfe es allerdings der „gänzlichen Verbannung“ des „gemeinen Komischen“, das das Zartgefühl empöre und aus diesem Grunde nie schön sein könne. (138) Mögen die strengen Tadel der ernstesten Kritiker hauptsächlich poetologischer Natur gewesen sein, so beweist das Bedürfnis des Publikums nach Zerstreung doch, dass die öffentliche Meinungsbildung zu einem gewissen Teil über das Lachen mitbeeinflusst wird.

Wir bedürfen oft der Zerstreung, die uns eine lebhaftere Erschütterung des Zwergfells gewährt; und den deutlichsten Beweis der Inkonsequenz geben jene ernstesten Kritiker am besten dadurch, daß sie erst, nachdem sie recht herzlich bey der Vorstellung einer Posse gelacht haben, ihr Gesicht in finstere Falten legen, um einen strengen Tadel in die Welt zu schicken. (138)

Literaturwissenschaftlich läuft der Verweis Bäuerles auf den „Herrn von Kotzebue“ [sic!] als vorbildlichen Possendichter der Intention der Etablierung der verfeinerten Posse als eigener (berechtigter) dramatischer Form zuwider.

Ist irgend jemand jenem Unternehmen gewachsen, (die Posse zu verfeinern Anm. J.L.) so ist es der Herr von Kotzebue, der es in seinen Possen gezeigt hat, daß er das Geheimnis besitzt, sowohl durch den Dialog als durch Situationen immer den wahren Punct zu treffen, wodurch die Empfindung des Lächerlichen in uns geweckt und ein heiteres Lachen hervorgebracht wird, ohne dabey die Grenzen des Anstandes zu verletzen. (138)

So wird die Posse durch die Hervorhebung der Dialoge gegenüber den Situationen durch den Verweis auf den „wahren Punct“ als an das Wahrscheinlichkeitspostulat des Lust- und Trauerspiels erinnernde Komponente, vor allem aber durch die Vorstellung von der Domestikation des Lachens poetologisch in die Nähe des in Serie fabrizierten bürgerlichen Rührstücks als Erbe des empfindsamen Lustspiels gerückt und zur Auflösung gebracht. Für Bäuerle ist nun weniger der Antagonismus zwischen Posse und Rührstück entscheidend als der Erfolg, den Kotzebue auf dem Wiener Burgtheater als einer der zu seinen Lebzeiten meistgespielten Dichter hatte.<sup>185</sup> Bäuerle kannte vermutlich den anhaltenden Erfolg, der sich an den Aufführungszahlen Kotzebues ablesen lässt.<sup>186</sup> Nicht umsonst nutzte er mit seiner lokalen Posse *Die falsche Prima Donna* die *Deutschen Kleinstädter* Kotzebues 16 Jahre nach deren Uraufführung (130mal bis zum 3. März 1855)<sup>187</sup> als Erfolgsvorlage, nicht umsonst stellte sich der *Leopoldstag, oder kein Menschenhaß und keine Reue* bereits durch den

---

<sup>185</sup> Vgl. Benno von Wieses Einführung in *August von Kotzebue. Schauspiele*. Hrsg. und kommentiert von Jürg Matthes. Frankfurt: Athenäum 1972, S. 7-39. S. 7.

<sup>186</sup> Vgl. *175 Jahre Burgtheater 1776- 1951. Fortgeführt bis Sommer 1954*. Hrsg. mit Unterstützung der Bundestheaterverwaltung. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. Wien: Tomaneck [1955].

<sup>187</sup> Ebda: S. 36 [Das alte Burgtheater. Chronologisches Verzeichnis der vom 8. April 1776 – 12. Oktober 1888 aufgeführten Bühnenwerke].

Untertitel als lebhaftes Parodie des Rührstücks *Menschenhaß und Reue* 25 Jahre nach dessen Uraufführung (bis zum 12. Oktober 1855 123mal gespielt)<sup>188</sup> heraus. Kotzebue als Kronzeuge des Possenbegriffs Bählerle darf uns nicht irritieren. Sonst hätte Bählerle nicht in Nestroy einen gewaltigen Fürsprecher, der ihn aufgrund der positiven Rezension seiner Posse *Einen Jux will er sich machen* als Gründer und Vorbild seines Genres betrachtete. „Seyn Sie versichert, daß ich mich doppelt geschmeichelt fühle, solches Lob aus dem Munde eines Mannes zu vernehmen, der als Gründer und Vorbild [sic!] in dem Genre dramatische Dichtung glänzt, in welchem ich mich bewege.“<sup>189</sup>

Wie unterscheidet Bählerle nun Lustspiel und Posse, die ja im Komischen, das sich auf das Lächerliche gründet, einen „gemeinschaftlichen Gegenstand“ haben. (147) Es ist ganz signifikant, dass er diese dramatischen Formen über den Beobachter bzw. über seine Wahrnehmung ausdifferenziert. Ich skizziere die einzelnen Punkte, die Bählerle anführt, kurz, konzentriere mich aber auf seine Überlegungen zur Posse. Bählerle unterscheidet Lustspiel und Posse zuerst durch den „Charakter des Lachens“. Während der Dichter das „innerliche Lachen“ an das Lustspiel koppelt, verbindet er das „äußerliche“ mit der Posse. (138) Die „gewaltsame Erschütterung des Zwerchfells“ (139), ich habe bereits auf das Bedürfnis des Publikums nach Zerstreung hingewiesen, ginge aus „karikierten Bildern“ und dem Kontrast der Reden und Handlungen zu den angenommenen Sitten und Gebräuchen hervor. (138f.) Die im Lachen angelegte Widersinnigkeit kann nach einer „Anästhesie des Herzens“ (Henri Bergson) über den „reinen Intellekt“ wiederhergestellt werden.

(...) und so, wie körperliche Kitzel uns durch die Ungewißheit, ob wir Schmerz oder Lust empfinden, zum Lachen zwingt, so überrascht uns das Grotesk-Komische durch die Widersinnigkeit, die in ihm selbst, oder in der Zusammenstellung mit ganz heterogenen Dingen liegt, wir stutzen einen Augenblick, und fühlen uns in Verlegenheit, wie wir den Widerspruch auflösen sollen. (...) (139).

Diese Überlegungen im Hinterkopf behaltend, seien dieser Arbeit zumindest eine Fußnote und einige kurze Überlegungen zu den vielleicht schönsten Überlegungen zur Posse, die der dänische Philosoph und Dichter Sören Kierkegaard angestellt hat, erlaubt. Kierkegaard fängt das Wechselspiel von Posse und Publikum über das soziale Lachen des Publikums ein und differenziert es aus.

Die Posse bewegt sich für gewöhnlich in den niederen Lebenssphären, und daher erkennen die Galerie und der zweite Rang sich selbst unverzüglich wieder, und ihr Lärmen und Bravorufen ist keine ästhetische Würdigung des einzelnen Künstlers, sondern ein rein lyrischer Ausbruch ihres Wohlbefindens, sie werden sich überhaupt nicht ihrer selbst als Publikum bewußt, sondern sie wollen mit dabei sein unten auf der Straße

---

<sup>188</sup> Vgl. Ebda: S. 25.

<sup>189</sup> Zit. nach Obermaier, Walter (Hrsg.): *Johann Nestroy. Sämtliche Briefe*. Wien: Deuticke 2005. S. 46.

oder wo die Szene sonst ist. Da dies sich mittlerweile der Entfernung wegen nicht machen läßt, so gebärden sie sich wie Kinder, die bloß die Erlaubnis haben, einen Auflauf auf der Straße sich vom Fenster aus anzusehn. Auch den ersten Rang und das Parkett bringt die Posse zum Lachen, wenn dies Lachen auch wesentlich verschieden ist von jenem cimbrisch-teutonischen Volksgeschrei, und selbst innerhalb dieser Sphäre wieder unendlich verschieden abgetönt ist in einem ganz andern Sinne als bei der Aufführung des vortrefflichsten Lustspiels. Sehe man es für eine Vollkommenheit oder eine Unvollkommenheit an, es ist nun einmal so. Jede allgemeinere ästhetische Bestimmung scheitert an der Posse, und diese vermag auf keinerlei Weise eine Gleichförmigkeit der Stimmung bei dem mehr gebildeten Publikum zu erzeugen; denn da die Wirkung zum großen Teil auf der Selbsttätigkeit, der Produktivität des Zuschauers beruht, kommt die einzelne Individualität in einem ganz andern Sinn dazu, sich geltend zu machen, und ist in ihrem Genusse enthoben aller ästhetischen Verpflichtungen dazu, traditionell zu bewundern, zu lachen, gerührt zu werden usw. Eine Posse sehen heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen, nur daß man nicht die Unannehmlichkeit hat, Geld zu gewinnen. Mit solch einer Unsicherheit aber ist dem gewöhnlichen theaterbesuchenden Publikum nicht gedient, es übersieht darum gerne die Posse, oder blickt vornehm auf sie herab, etwas, das für es selber am schlimmsten ist. Dem eigentlichen Theaterpublikum ist im allgemeinen ein gewisser, bornierter Ernst eigen, es will im Theater veredelt und gebildet werden oder will sich wenigstens einbilden, daß es das wird, es möchte einen seltenen Kunstgenuß gehabt haben oder sich wenigstens einbilden, daß es ihn gehabt hat [...]. Die sonst so verlässliche gegenseitige Achtung zwischen Theater und Publikum ist aufgeboben, man kann durch das Sehen einer Posse in eine völlige unberechenbare Stimmung geraten und kann daher nie wissen, ob man sich im Theater als würdiges Mitglied der Gesellschaft aufgeführt und an der richtigen Stelle gelacht und geweint hat.<sup>190</sup>

Die zentralen Punkte der Ausführungen Kierkegaards lauten: die niedere Lebenssphäre als „gesellschaftlicher Auftraggeber“, „Konsument“, „Zuschauer“ und Mitspieler der Posse<sup>191</sup>, die Beschaffenheit des Publikums, die durch das Lachen ausdifferenziert wird<sup>192</sup>, die erneute Unterscheidung der Posse und des Lustspiels über die Rezeptionsebene des Lachens. Für Kierkegaard wird wie ich später auch für Bäuerle zeigen werde – das von der Posse in den unterschiedlichen Rängen ausgelöste Lachen der entscheidende Faktor. Er deutet partiell metaphorisch drei unterschiedliche Reaktionen an: 1. die Ungleichförmigkeit der Stimmung bei dem mehr gebildeten Publikum; 2. das Bild der Lotterie in Verbindung mit der unkontrollierbaren Wirkung, welche die Annahme einer berechenbaren oder gar festgefügt Erwartungshaltung im Hinblick auf das Theater und die Theaterdichtung erschüttern mag; 3. die unkalkulierbare Stimmung verbunden mit der Frage nach dem Selbst der Gesellschaft. Diese Bilder laufen in der Vorstellung einer Unkontrollierbarkeit der Posse zusammen, die

---

<sup>190</sup> Zit. nach Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von E. Hirsch u. H. Gerdes. 5. u. 6. Abt: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden*. Gütersloh. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1980. S. 32-36.

<sup>191</sup> Dies sind die zentralen Analysetermini Mays zur Funktion des Publikums bei der Wiener Volkskomödie. Vgl. May: *Vormärz*. S. 87.

<sup>192</sup> Ich verzichte hier auf eine Analyse, weil es sich bei Aufführung um ein Stück Nestroys, vor allem aber um das Königstädter Theater in Berlin handelte. Das ändert aber nichts daran, dass die Ausführungen Kierkegaards auch dann als ein Beleg für die Wiener Posse gelten können, wenn diese in Berlin zur Aufführung gekommen ist. Aber selbst hier gibt es Parallelen, die die Zusammensetzung des Publikums betreffen.

jedem Überwachungssystem ein Dorn im Auge sein musste, und zeigen eine Art geheimes Band zwischen Theaterdichter bzw. Schauspieler und Publikum. Ungeachtet der staatlichen Überwachung haben wir es hier mit der „politischen Komödie“<sup>193</sup> und dem Kabarett als subversiver Unterhaltungsform zu tun. Wir können mit anderen Worten auch mit Volker Klotz vom „bürgerlichen Lachtheater“ als Umschlagplatz der „politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen“<sup>194</sup> bzw. mit Jürgen Hein vom „Mitlachen als getarntem Gegenlachen“ sprechen.<sup>195</sup>

Aber zurück zu den Unterscheidungskriterien Bäumler. Eine weitere wichtige Unterscheidung nimmt Bäumler über die Wirkungsebene vor. Das Lustspiel wirke durch die treffende Wahrheit, wo hingegen die Posse durch die Übertreibung belustige. (139) Dieser Gedanke führt sinngemäß zur Kategorie des Illusionsbruchs.

(...) – endlich nehmen wir es hier mit der Wahrscheinlichkeit bey minder wichtigen Dingen nicht so streng, als in dem ernstesten Drama, Mitleid, Schrecken, Furcht, können in uns nur durch die höchste Wahrheit der Darstellung erregt werden; nur wenn der Dialog, der Gang der Leidenschaft auf das innigste mit unserm Gemüthe sympathisirt, kann die Täuschung erfolgen; ein einziger Fehlgriff hierin kühlt uns auf einmahl ab, und mit der Illusion schwindet auch alles Interesse für die Vorstellung. Nicht so bey den Spielen der komischen Masken. (...) (139)

Während der Dichter in der Posse die Möglichkeit hat, vor die Bühne zu treten und das Spielgeschehen zu kommentieren, Bäumler führt als Beispiel Kotzebue und seine *Deutschen Kleinstädter* an, stört im ernstesten Drama jedweder Illusionsbruch die Einfühlungsmomente im Zuschauerraum. (139f). Die Posse hat wie das Lustspiel die dramatische Handlung zum Gegenstand, der Dichter könne jedoch nach einem freieren und willkürlicheren Maßstab vorgehen. (147) Die Grundaxiome der Posse, Bäumler nennt hier die Haltung der Charaktere und die Motivierung der Handlung, (150) unterliegen aber dem Gebot der Natürlichkeit. Wäre ein Geiziger des Kontrasts wegen plötzlich freigebig, würden es die Zuschauer dem Dichter nie verzeihen. (147) Vergisst der Dichter dagegen, dass der Hauptgegenstand der Handlung, „das Grotesk-Komische nur das umgehängte Pallium“ ist, um den komischen Effekt zu erreichen, so betritt er das unbegrenzte Reich der Burleske, den „Tummelplatz der ausgelassenen Launen“ (148). In diesem Fall ist die dramatische Form nur noch Mittel, „das Seltsame und Abendtheuerlichste“ zu erreichen. Bäumler verweist in diesem Zusammenhang wieder auf Kotzebue, der im Urtheil des Paris einen Hund den Prolog sprechen lässt. Das dramatische Regelwerk erscheint hier gänzlich ad absurdum geführt, ein nachgerade modernes Spiel mit Formen und Lesekonventionen, das Kotzebue als Autor und Bäumlers als

---

<sup>193</sup> Gottfried Keller bezeichnete die Wiener Possen als Vorboten der politischen Komödie. Vgl. Keller bei May. *Vormärz*. S. 35.

<sup>194</sup> Vgl. Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater*. S. 89.

<sup>195</sup> Vgl. Hein: *Volkstheater*. S. 72.

Dramentheoretiker in ein neues Licht rückt. (148) Bäuerle argumentiert noch ganz im Geiste des Ineinandergreifens von utilitaristischer Aufklärung und absolutistischer Sozialdisziplinierung, die Bühne sei eine „Schule der Sitten“, das Unsittliche sähe sich als lebhafteste Gestalt und wirkliche Handlung einem größeren Publikum gegenüber. (148) Die Nähe zu der entsprechenden Formulierung des Leitfadens Hägelins ist durchaus gegeben.<sup>196</sup> Die Posse erscheint auf subtile Weise in den Erziehungsauftrag des Theaters eingebunden. Ihre Komik orientiert sich an den Bedürfnissen und Erwartungen der „Galerie“, hebt deshalb aber nicht ab, sondern etabliert eine neue Ebene des Komischen, die auf das Parkett und den Geschmack der einfachen Leute zurückwirkt. Die Verschiebung zum gebildeten Zuschauer ist für das Erscheinungsdatum 1806 bemerkenswert. Die Possenpraxis hat sich verändert, der Anspielungsrahmen ist letztlich subtiler und intellektueller geworden.

(Der Anstand) wird dem komischen Dichter in der Posse Schranken setzen. Ihm darf nur das komisch seyn, was die Empfindung des Lächerlichen bey gebildeten Zuschauern erregt; er muß nie vergessen, daß er seine Personen in eine gesittete Gesellschaft einführt, und sie zwar sich selbst überlassen, aber nicht unbeobachtet handeln läßt, und daß es kein zweydeutiges Lob gibt, als das Klatschen der Gallerie. (148) Gerade das Equivoque sei eine der reichhaltigsten Quellen des Witzes gewesen. (...) und daß es einem Dichter sehr viel Überwindung kostet, einen komischen Effekt, von dessen Effekt er in voraus versichert ist, aus diesem Grunde aufzugeben. Kann er daher seine Laune nicht bändigen, so sey er wenigstens so delikate als möglich; er hasche nicht darnach, und die Berührung sey so leise, die Anspielung so flüchtig, daß ein unschuldiges Gemüth die Zweideutigkeit gar nicht wahrnehmen, und der Erfahrenere selbst zweifle, ob er oder der Dichter sie in den Ausdruck gelegt habe. (...) (149)

Damit ist die Posse samt ihrer subtiler gewordenen Komik die literarische Form der Stunde. Wie bei den Gründen für den Erfolg des Vorstadttheaterdichters Bäuerle schon angedeutet, werde ich an vier Possen Bäuerles<sup>197</sup> exemplarisch vorführen, dass die literarische Form der Posse im Vormärz so erfolgreich war, weil sie zu Illusionsbrüchen mit der vormärzlichen Politik auf der Bühne im Stande gewesen ist – was sich natürlich gut verkaufen ließ, bürgerlichen Versammlungen war ansonsten ja Ruhe verordnet. Bäuerles Überlegung, Gang der Handlung, die Anlage der Charaktere, den Ausdruck und die sich nicht immer (sprachlich) äußernden situativen Gebärden der Natur der Niederen-Komischen zuzuordnen, ist wohl eher gattungstheoretisch bedingt. In der Formulierung, je höher ein Charakter sei, desto weniger wäre er der Karikierung zugänglich, (150) klingt jedenfalls die Opitzsche Ständeklausel nach, die sich durch die von den poetologischen Theorieprofis initiierten bürgerlichen

---

<sup>196</sup> Vgl. Hägelin nach Glossy: *Theaterzensur*. S. 299.

<sup>197</sup> *Aline oder Wien einem andern Welttheile* deklarierte Bäuerle selbst als Volks- und Zauberoper. Wird die Wiedersehensszene des idealen Paares Aline und Carlo das Publikum bestenfalls gerührt haben, brillieren Bims und Zilli, das komisch-witzige Gegenpaar, durch ihren Gesang und werden vergleichsweise mehr Gulden eingesungen haben. Aber das ist Geschmackssache, ich komme vor allem auf den Schiffsbarbier Bims in der Besprechung *Alines* zurück.

Aufklärungsreformen Gottscheds und später Lessings, wie Sonnleitner es formulierte, an „einen weniger auffälligeren Ort“ verlagert hat.<sup>198</sup>

Ich werde anhand der lokalen Posse *Der Fiaker als Marquis* und dort im Besonderen am Beispiel des Hauses der Marquise aufzeigen, dass die ernsten Charaktere nicht nur gebraucht werden, um, wie Bäuerle sich ausdrückt, durch ihren Kontrast die Lächerlichen zu heben. (150) Sie erweisen sich allerdings auch im neuen sozialen Umfeld keineswegs als fremd, sondern durchaus als possentauglich. Die Idee des mit dem Publikum kommunizierenden Dichters, die Bäuerle als Theaterfachmann so vertraut war und die er immer wieder geschickt zu nutzen wusste, erscheint hier zwar noch in den tradierten poetologischen Kategorien aufgehoben, in der Praxis hatten sich jedoch längst sozialgeschichtliche und kulturelle elaborierte Codes des Lachens und der Reflexion ausgeprägt und sorgten für den bleibenden Erfolg der Posse als eigener Form. Zumindest zwischen den Zeilen formiert sich bei Bäuerle ein Verständnis von Posse und Komik, das nicht nur wie bei Rommel defensiv interpretiert werden darf,<sup>199</sup> sondern der Praxis einschlägige Erkenntnisse abgewann. Der Dichter – und in einem österreichspezifischen Kontext die Schauspieler<sup>200</sup> – bringen nicht nur das Publikum zum Lachen, sondern können sich durch Aussetzung der bloßen Unterhaltung über seine Szenenführung und subtil angelegte Illusionsbrüche mit dem Publikum unterhalten, das dann seinerseits im Wege der kritischen Reflexion der Thematik antwortet. Mag die Abkehr von der zerstreuen Unterhaltung auch den ästhetischen Tod der Posse in ihrem ursprünglichen Charakter bedeuten, so stellt das Nach-Denken im Publikum während des Rezeptionsprozesses eine Kommunikation zwischen Autor, Bühne und Publikum her, die der Posse erst ihre endgültige Form verleiht – ein geradezu klassisches Beispiel für das Zusammenwirken von Autor und Leser/ Publikum beim Zustandekommen eines Textes, der den gedruckten Text gleichsam überschreibt.

Da die Wirkung desselben nur von der Ueberraschung erwartet wird, so muß er rasch und feurig seyn, Schlag auf Schlag müssen die komischen Einfälle erfolgen; von einem Schwank zum andern fortgerissen, muß der Zuschauer gar nicht die Zeit gewinnen, über die Ideenverbindungen des Dichters nachzudenken, denn nur bey der heitersten Laune kann die Posse ihre volle Wirkung haben. Ist der Dichter so unvorsichtig, den Zuschauer aus dieser Stimmung fallen zu lassen, fängt dieser erst an, kalt zu reflektieren, und das Kunstwerk einzeln zu zergliedern, so stößt er überall auf Ungereimtheiten, die nur durch das Zusammenpassen aller Theile und durch das Zauberlicht, welches über dem Ganzen schimmerte, verschleyert wurden. Die Erscheinung stirbt. (...) (149)

---

<sup>198</sup> Vgl. zur Verlagerung der Ständeklausel Sonnleitner: *Deutschsprachige Komödie*. S. 60.

<sup>199</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 664.

<sup>200</sup> Vgl. Castelli: *Memoiren*. S. 74-90.

Der Dichter habe den Zuschauer nicht zu ermüden, alles was sich nicht aus der Notwendigkeit des Komischen erkläre, ist im wahrsten Sinne des Wortes überflüssig. Der Dichter beschleunige daher die Exposition, setze die Zuschauer über die Verhältnisse und Absichten der handelnden Personen in Kenntnis und ermüde die Zuschauer nicht durch lange Erzählungen. (149) Eine Beobachtung, die uns bei den Erzählungen Staberls der lokalen Posse *Die Bürger in Wien* aufhorchen bzw. sie genauer lesen lassen wird. Leider äußert sich Bäuerle nicht zur Handhabung des Schlusses. Denn die Schlüsse seiner Possen zählen nach meinem Dafürhalten nicht unbedingt zu den Stärken seiner Stücke.

Das Schlusswort weist die Posse eindeutig als literarische Form der Stunde aus, in der der Dichter mit dem Publikum über die Bühne kommuniziert.

Nur der geistreiche Dichter allein versteht es, die Grenze zwischen den Niedrigkomischen und Gemeinen zu ziehen, und in dem größten Kontraste, den er aufstellt, uns immer zugleich, die geheime Verbindung sehen zu lassen, die in seinem Witze liegt, und uns in dem Uebelstande aussöhnt; - nur er allein darf sich daher ohne eigne Gefahr und ohne Furcht uns zu ermüden und zu langweilen, an die Bearbeitung zur Posse wagen. (151)

Bäuerles ist diesem Glaubenskenntnis zur professionalisierten Posse treu geblieben. Sechs Jahre später druckte er denselben Aufsatz in seiner Theaterzeitung unter der Signatur „Wilh Saldow“ wohl nicht aus Materialnot noch einmal ab,<sup>201</sup> sondern vielmehr als Anerkennung der Tatsache, dass es die Posse zur literarischen Erfolgsform der jeder Unterhaltungsabsicht misstrauisch gegenüberstehenden Restaurationszeit gebracht hatte.

---

<sup>201</sup> Vgl. zur mehrfach unterbrochenen Druckfolge *Theaterzeitung*. 83-94 (1812), S. 327-328; S. 342-343 [Fortsetzung]; S. 355-356 [Fortsetzung]; S. 372 [Fortsetzung], S. 373- 375 [Fortsetzung und Schluß].

### 3. Zweiter Teil: Untersuchung ausgewählter Possen Adolf Bäuerles

Die Arbeit geht davon aus, dass sich die literaturästhetisch- soziokulturelle Anspielungskultur durch die restaurativen Staats- und Kulturpolizisten noch einmal gesteigert hat. Die vier ausgewählten Possen Bäuerles repräsentieren unterschiedliche Kategorien der Anspielung, die ich auf der Grundlage weiterer Studie zu einem Tableau der Anspielungskultur im Unterhaltungstheater des Vormärz zusammenfassen möchte. Im Falle der *Bürger in Wien* sind es im Wesentlichen historisch- situative Anspielungen, die sich durch das Schicksalsjahr 1813 aufdrängen, aber auch in anderen Possen, zum Beispiel in den *Kursspekulanten*, in einer für den heutigen Leser weniger klar auf der Hand liegenden Form vorliegen. *Der Fiaker als Marquis* ist der typische Fall einer historisch-konstellativen Anspielungssituation, weil hier eine durch die Französische Revolution geschaffene gesellschaftliche Konstellation durchgespielt und in ihren Konsequenzen beleuchtet wird. Dabei gehen die textlichen Anspielungen eine enge Verbindung mit ikonographischen ein, wie etwa der Tanz der Fiaker deutlich werden lässt. Neben der innerliterarischen Dynamik Krähwinkels versteckt sich in der *falschen Prima Donna* – durchaus in einem österreichisch spezifischen Kontext – Politisches im Literarischen, dessen Mehrdimensionalität erkennen lässt, dass die Anspielungen sich nicht notwendigerweise zu einem Narrativ ordnen müssen, sondern frei verwendet werden können. Noch deutlicher wird dies in der Posse *Aline*, die ich als eine Mantelanspielung mit einem exotischen Kontext sehe, in dem die Anspielungen noch freier gesetzt werden und sich keinem strukturierten Narrativ beugen. Es kann daher in unterschiedlicher Tiefe und auf unterschiedliche Phänomene gleichzeitig angespielt werden. Die Anspielungskultur einer Posse ist – das wird auch in der *Falschen Prima Donna* und bei *Aline* deutlich – kein geschlossenes Ganzes und zwingt auch nicht dazu, in allem und jedem einen Hintersinn zu entdecken. Das Spiel und die Spieltraditionen entfalten nach wie vor ihre Eigendynamik, wobei das Publikum durch den Grad der Indirektheit provoziert wird. Bäuerles Possen waren nicht als Rätseltheater gedacht, schon gar nicht als Rätseltheater für künftige Germanisten, sondern wurden einem Publikumsbedürfnis gerecht.

Die Literarisierung der Stücke hat noch eine weitere Dimension, die nicht vernachlässigt werden darf. Denn diese verändert ja nicht nur die Form der Figuren, sondern macht sie auch zu den Trägern inhaltlicher Aussagen. Deshalb gilt es, die Literarisierung als Vertextlichung ernst zu nehmen und die Texte dementsprechend zu erschließen. Bäuerles Possen sind beachtliche Quellen vormärzlicher Öffentlichkeit.

### 3.1. Das Leopoldstädter Theater als Ort der habsburgloyalen Propaganda zur Zeit der Befreiungskriege oder Staberl als exzentrisches Mitglied des bürgerlich-kleinbürgerlichen Milieus in *Die Bürger in Wien*<sup>202</sup>

Der Inhalt der lokalen Posse ist schnell skizziert. Wegen väterlicher Vorbehalte und einer aus mütterlicher Sicht „kapital“falschen Partnerwahl müssen der junge Dichter Karl Berg und Käthchen Redlich ihre Liebe geheim halten. Der das redliche Käthchen überwachende Vater ertappt sie bei diesem „Manöver“ (I, 3), lässt aber indirekt durchschimmern, dass sich Karl erst um Käthchen verdient machen müsse, denn das Bildungs- sei ihm mehr wert als das Finanzbürgertum (I, 3). Während Karl zunächst von der Bildfläche verschwindet, taucht ein undurchsichtiger Neoziant und Kapitalist mit dem Namen (von) Müller – Karls Nachbar – auf, der ebenfalls um Käthchen buhlt. Müller fasst aber nicht Fuß bei den zünftisch organisierten Meistern und in der bürgerlichen Gesellschaft, sondern wird kurzerhand vom Tiroler Hans hinausgeworfen (I, 15). Unter einem Vorwand und unter nicht unegoistischer Mithilfe der Mutter lockt Müller Käthchen unter den Augen der Bürgerwache zu einer Spazierfahrt auf die Donau. Es kommt, wie es kommen muss. Der Dichter Karl taucht auf, rettet Käthchen, die in die Donau gesprungen ist, um Müller zu entfliehen, und heiratet sie. Müller hingegen wird von den Bürgern verhaftet und abgeführt. Ihm wird inmitten der Wiener Bürgerwehr der Prozess gemacht. (III,2) Zur öffentlichen Zurschaustellung Müllers kommt es nicht, stattdessen sollen aber Wachleute der Wiener Bürgerwehr zu seiner Unterhaltung in den Arrest zugesperrt worden sein. (III,7)

Die Begleitumstände der Aufführung sind entscheidender. Am 29. Oktober 1813 findet sich in der Theaterzeitung ein *Die Bürger in Wien* rezensierender Beitrag aus der Feder eines C.M. Es ist anzunehmen, dass es sich um Carl Meisl<sup>203</sup> handelt, neben Gleich und Bäuerle, der dritte der „Großen Drei“ (Otto Rommel) der Wiener Vorstadtdramatiker. Er trug damit den zwei Tage zuvor geäußerten Kritikwünschen Bäuerles Rechnung.<sup>204</sup> Seine neben positiven auch negative Aspekte rügende Besprechung ist meines Erachtens auf die Qualität der lokalen Posse, nicht aber auf die Konkurrenzsituation der Vorstadtdichter zurückzuführen. In erster Linie wirft Meisl Bäuerle eine zu weit gesponnene Handlung vor, die gedrängter hätte ausfallen können (505). Zweitens nennt er spöttisch die Wahrscheinlichkeit nicht gerade den

---

<sup>202</sup> Bei den *Bürgern in Wien* handelt es sich um den meist herausgegebenen Bühnenerfolg Bäuerles. Zuletzt in Sonnleitner: *Hanswurstiaden*. S. 261-330.

<sup>203</sup> Carl Meisls Rezension wurde am 29. Oktober 1813 in Bäuerles Theaterzeitung abgedruckt.

Vgl. *Theaterzeitung*. 129 (1813), S. 505-506. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>204</sup> Vgl. *Theaterzeitung*. 128 (1813), S. 501-502.

„Hauptbestandtheil seines Lustspiels“ (505). Ich halte es nicht für zielführend, die anklingende Nähe zu Komödienbegrifflichkeiten Gottscheds weiterzuverfolgen, denn Meisl kauft es Bäuerle schlicht und ergreifend nicht ab, dass ein ehrliches Bürgermädchen unbesonnen einem dem Publikum bereits vorgeführten Schurken folgt. Einerseits bemängelt er den Fluchtweg Müllers, andererseits traut er ihm nicht so viel Keckheit zu. Auch durch die Bezeichnung Lustspiel sollten wir uns nicht irritieren lassen. Auf die rührende Erfolgsgeschichte des sein Liebesglück findenden Paares bezogen verliert die Posse durch rührselige Momente durchaus an Zugkraft. Die Bürger kosten die Verhaftung und Abführung Müllers zu sehr aus; Käthchen als langweiliger Prototyp der Tugend gehört in ein bürgerliches Rührstück und könnte schneller gerettet werden, aber Karl braucht zwei Akte, um Müllers Machenschaften zu entlarven, der schon ausgeschlossen ist, ehe er die Bühne betreten hat, und um seine Besoldung durch den Grafen Pfahl von tausend Gulden Besoldung (I, 2) auf 2000 (III,11) hochzuschrauben. Das sei ihm aber verziehen, denn 2000 Gulden waren schon ein beträchtliches Vermögen und die müssen erstmal aufgetrieben werden. Es ist also äußerst fraglich, ob der Graf Pfahl dann als eine Art *deus ex machina* gelten kann, der Karl das nötige Kleingeld zusteckt. Das mütterliche Verschachern der Tochter empfindet Meisl als eine Beleidigung der Moralvorstellungen seiner Zeit (505f.); letztlich wird der Handel der Mutter aber doch durch die rührende und langweilige „Versöhnungsszene“ des Ehepaars Redlich aufgehoben, so dass sozial- und mentalitätsgeschichtlich interessante Dialoge um die Sozialinstitution der Ehe verdrängt werden. Wir können uns freilich damit trösten, dass *Die Bürger in Wien* ohnehin hinter der sozialpolitischen Brisanz seiner späteren Posse *Der Fiaker als Marquis* zurückbleibt. Das Wiener Vorstadttheater sollte jedenfalls bei der sozial-, mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Erforschung der Institution der Ehe als Quelle nicht vernachlässigt werden. Scharfsichtig ist die Einschätzung, dass Bäuerle den Hergang auf den „pudelnärrischen Staberl“ (505) auf seinem Wachposten zugeschnitten habe. Sieht er selbst bereits Staberl schon als ganz neue Figur, ist auf die Wiener Komödie bezogen der Sekundärliteratur zustimmen, die die Typen- in die Charakterkomik umgewandelt<sup>205</sup> und den „Prozess der Professionalisierung“ der lustigen Figur abgeschlossen sieht. Sonnleitner bringt es treffend mit der Bemerkung auf den Punkt, die lustige Figur sei keine „antithetische Kunstfigur“ mehr, sondern ein „Mitglied der bürgerlichen Gemeinschaft“.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Vgl. Schlögl: *Volkstheater*. S. 126-128. Schlögl bezieht sich hier auf Wolfgang Menzel, vor allem aber auf Goedeke; Siehe Fürst: *Raimunds Vorgänger*, S. 82-83; wie Rommel: *Volkskomödie*, S. 680 als auch Urbach: *Wiener Komödie*. S. 84-87.

<sup>206</sup> Vgl. Sonnleitner: *Hanswurstdien*. S. 381.

Ich werde im Folgenden aufzeigen, dass die Illusionsbrüche, die durch Staberls Rolle provoziert werden, in seiner beträchtlichen Redezeit angelegt sind. Diese sind im Vergleich zu seinen Vorgängern in ähnlichen Rollen aber zensurbedingt subtiler geworden, auch wenn sie bisweilen nur so dahin geplappert erscheinen. Auf diese Weise und aufgrund seines Berufs wird Staberl ein exzentrisches Mitglied der bürgerlichen Gemeinschaft. Sehr hoch einzuschätzen ist Meisls Urteil bezüglich der Aktualität der Posse Bärerles. Ich werde die Idee der Vorstadtbühne als Ort der habsburgloyalen Propaganda nachfolgend umreißen, weise aber mit Meisl darauf hin, dass Bärerle offensichtlich über einen Informationsvorsprung verfügte und diesen durchaus in sein Verkaufskonzept einzubinden wusste.

Im Ganzen, mein Herr, ist Ihnen wirklich Glück zu wünschen, es werden wenig Schriftsteller mehr einen solchen Abend feiern, wie Sie. Die so eben eingelangten Nachrichten von unsern siegreichen Armen (sic!) machten Ihr Glück zu einem höchst analogen Gemälde ; man war versucht zu glauben, Sie hätten Ihr Stück gerade für das Eintreffen eines Kouriers verfaßt, und von den glücklichen Fortschritten unserer Krieger früher eine Kunde erhalten, als irgend jemand, und Ihr ganzes Werkchen erst danach eingerichtet. (...).<sup>207</sup>

Sehen wir uns diese Rahmenbedingungen noch genauer an. Am 12. August 1813 erklärte Österreich Napoleon, dem Kaiser der Franzosen, den Krieg. Das Publikum der Wiener Vorstadtbühnen erlebte eine Hochkonjunktur patriotischer Zeitkinder. Wenn nicht gerade *Der österreichischer Grenadier* Meisls, *Der Kampf ums Vaterland* Josef Alois Gleichs oder das dem Cheruskerfürsten Hermann als Befreier Germaniens zuge dachte historische Melodram *Hermann, oder Germaniens Retter* Matthäus Stegmayers als Bühnenkugeln gegossen wurden bzw. Gewehr bei Fuß standen, kramte Hensler (1759- 1825) eben ein Volksstück *Alles in Uniform für unseren König* aus dem Antiquariat „Vaterland“. Die Bühne wurde der aktuellen politischen Situation gefügig gemacht, aus *Wallensteins Lager* wurde *Das Österreichische Feldlager* Heinrich Schmidts.<sup>208</sup> In Bärerles Theaterzeitung findet sich am 14. Oktober 1813 ein Schreiben eines Preußen in Österreich an seinen Freund in Berlin. Es handelt sich um ein gut gezeichnetes Stimmungsgemälde der Zeit über die Bühne als Ort der antifranzösischen Propaganda, das „den Enthusiasmus der Wiener im Theater bei der Aufführung solcher

---

<sup>207</sup> C.M [Carl Meisl?] zit. nach Theaterzeitung. 129 (1813). S. 505-506. Im Sammler findet sich anlässlich der Grazer Premiere eine negative Besprechung der Posse: „Leider täuschte aber der Titel des Stückes, das viel schales Geschwätz enthält, und uns den Beweis von der Impotenz, oder wenigstens von der Bequemlichkeit und Eile des Verfassers liefert, der alles niederschrieb, was ihm in die Feder kam. (...)“ Letztlich tadelt die Besprechung die auf Staberls lebhaftes und launiges Spiel zugeschnittene Posse, weil durch die Karikatur des Trunkenbolds Staberls die anderen Hauptpersonen mit Ausnahme Joseph Redlichs in den Hintergrund treten. Natürlich regt auch diese Besprechung zu einer tiefergehenden Betrachtung Staberls ein, wobei der exponierten Rolle Staberls Lob und nicht Tadel gebührt. Dieser Tadel kann wohl aus der Konkurrenzsituation des Sammlers zur Theaterzeitung Bärerles erklärt werden.

Vgl. *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*. 6 (1814). S. 40 [Notizen. Theater Grätz].

<sup>208</sup> Vgl. Hadamowsky: *Theater*. S. 335-337 sowie Rommel: *Volkskomödie*. S. 668-672.

Stücke, welche auf den gegenwärtigen Krieg einigen Bezug haben<sup>209</sup>, beschreibt. Bei dem Verfasser, der Friedrich G\_\_z zeichnet, handelt es sich vermutlich um Metternichs Berater und Chefdenker Friedrich Gentz. Wenn dies zutrifft, würden sich *Die Bürger in Wien* in die Propagandakampagne Metternichs einfügen, mit der Metternich seinen diplomatisch-militärischen Schwenk von der Position des selbsternannten Vermittlers zwischen Napoleon auf der einen und Russland sowie Preußen auf der anderen Seite ins Lager der Alliierten zur Befreiung Deutschlands begleitete. Wichtig wäre dann vor allem das Nebeneinander zwischen Deutschland- und Kaiserpatriotismus, in dem Metternichs Misstrauen gegenüber nationalistischen Strömungen nachklingt. Ich gebe den Artikel im Hinblick auf diese wichtigen Kontextualisierungsfragen in den Kernpassagen ungekürzt wieder.

Mein Freund!

Ich glaube dir die Schilderung des Enthusiasmus unserer Landsleute bey jeder Gelegenheit, wo es gilt sich als Freunde des Vaterlandes zu zeigen.“ Preußens Völker liebten von jeher ihren König und waren von jeher des Nahmens Deutsche werth; was du mir in deinem letzten Schreiben mittheiltest so groß und herrlich es immer war, so kam es mir nicht unerwartet: - ich kenne meine Nation und ihre Liebe für Tugend und Recht. Aber die Oesterreicher, und unter diesen vorzüglich die Wiener, halten ihr genau die Wage, und wer die patriotischen Handlungen, die von Tag zu Tag in den Zeitungen mitgetheilt werden, aus Neugierde nach wichtigen Ereignissen überschlug und daher keine Notiz davon nahm, der gehe einmal ins Theater, wenn ein patriotisches Stück aufgeführt wird, und er wird sogleich auf den ersten Blick den biedern Oesterreicher in seiner ganzen Größe erkennen. Ich sah neulich im Leopoldstädter- Theater an Nahmensfeste des Kaisers *Franz* ein Lustspiel von *Hensler*: Alles in Uniform für unseren Kaiser! aufführen. Das Stück macht keinen Anspruch auf ein korrektes dramatisches Werk, aber ist voll kräftiger Züge und passender Anspielungen auf die Geschichte des Tages – wenn nun so ein Wort mit glücklicher Beziehung gesprochen wurde, gleich ward es hastig aufgegriffen, mit Triumph verschlungen und mit Jubel bestätigt; jeder Mund hatte immer ein Vivat bereit, und nicht selten netzten sich die Augen im Hochgeföhle des Vaterlandssinnes, den alle, alle darthaten. Am Schluß erschien eine glänzende Dekoration. In einer sanftgrünen Laube erblickte man das Bild des Kaisers in Lebensgröße, dieser Anblick – und ein Meer von Vivat! floß dem Bilde zu. Nun wurde das innige Lied mit Haydns Musik „Gott erhalte Franz den Kaiser“ angestimmt, was Kehlen hatte sang mit, jederman hatte den Text des Liedes in der Hand, eine alte Frau hatte sich sogar auf der Gallerie eine eigene Kerze angezündet, um besser lesen zu können, wer bey diesem Liede schwieg, war vielleicht von Natur oder vor Entzückung stumm. Tags darauf besuchte ich das Theater an der Wien, um das neue Stück „Das österreichische Feldlager“ zu sehen. Es eine Bearbeitung nach Schillers Gemälde von Wallensteins Lager, und daher kein Stück, das eine Handlung enthält. Was also die Zuschauer anzieht – sie strömen noch immer schaarenweise hinein – sind ebenfalls die patriotischen Aeußerungen und Empfindungen, die Anspielungen und Bemerkungen, die lebendigen Abwechslungen und Erscheinungen, welche der Dichter, Herr Heinrich Schmidt (...) glücklich aneinander zu reihen wusste. (...)

Dieses alles kommt und schwindet zwar wie in einer Laterna magika vorüber, aber der Enthusiasmus bleibt, das Lebehoch! für die drey verbündeten Monarchen schallt fort, und Preußen, Rußland und Oesterreich theilen sich den Jubel der begeisterten Menge.

Lieber Bruder, du wirst mich sehr verbinden, wenn du diese erhabenen Freuden unsern Landsleuten mittheilst. Sag ihnen, wie die Wiener sie lieben, und wie sie die Nahmen

---

<sup>209</sup> Vgl. *Theaterzeitung*. 126 (1813). S. 479-480.

Preuße und Russe mit Verehrung aussprechen. Sie sind unsere besten Brüder, versichern sie, und wo von Preußen und Russen gesprochen wird, da geschieht es zu ihrem Ruhme. Dadurch, daß ich dir dies anzeige, erwidere ich nur die Gesinnungen, von denen du mich in deinem Schreiben benachrichtigt hast. *Die Preußen können die Oesterreicher nicht höher schätzen, als diese sie!* Sag ihnen, dieß versichert sie ihr Landsmann, der hier ein stiller, aber dabey ein tiefsinniger Zeuge ist, der die Oesterreicher sowohl in ihren Zerstreuungen ( im Schauspielhaus) als in ihren wichtigen Verhältnissen ( *auf dem großen Welttheater*) als große Männer, mit einem Wort als *Deutsche* kennen gelernt hat. Leb Wohl.<sup>210</sup>

Zeitgleich mit der Verkündigung des Siegs bei Leipzig durch den Österreichischen Beobachter warf Bäuerle sein sorgfältig vorbereitetes Stück *Die Bürger in Wien* am 23. Oktober auf die Bretter des Leopoldstädter Theaters.<sup>211</sup> Bäuerle bewies Timing und stellte sich selbst als erster Bürger und Sozialbeobachter Wiens vor. So heißt es in der Regieanweisung der 23. Szene des zweiten Aufzugs – eine Ironisierung der Bürgerwehr und Selbstpersiflage Staberls–, nachdem sich Käthchen aus Müllers Fängen befreit hat und in die Donau gesprungen ist:

**Staberl ruft in Angst und Erstaunen:** *Gewehr ´raus!  
Stellt dann das Gewehr hin und trommelt aus Leibeskräften; wenn es dem Schauspieler dünkt, einen lärmenden Effekt zu machen, kann ihm auch das Gewehr losgehen, welches jedoch nicht wahrscheinlich ist, da die Bürger in Wien nie mit geladenem Gewehren auf ihren Posten stehen.* (II,23)

Die Selbsteinschätzung Bäuerles liest sich als eine in den Bescheidenheitstopos eingekleidete *captatio benevolentiae*. Das „unvollkommene Werkchen“ sei ein aus dem „Patriotismus geborenes Gelegenheitsstück“ und „Zeitkind“, das durch den „Enthusiasmus vaterländisch – gesinnter Zuschauer aus der Taufe gehoben“ und eben die „Huld des Publikums am Leben erhalten habe“. „Nicht gelegener als an jenen Abenden“, bei denen die „Herzen aller Zuschauer für Kaiser und Vaterland hoch entzückt waren“, hätte es erscheinen können, so Bäuerle am 27. Oktober in seiner Theaterzeitung<sup>212</sup>. Die Posse war ein voller Erfolg. Da braucht es dann auch nicht mehr die Abschiedsszene zwischen dem redlich freiwillig in den Krieg ziehenden Ferdinand und seiner Braut, die Bäuerle als Geschmacksprobe im Anschluss an seine Besprechung von Herzenkorns *Liebe zum Fürsten* raffiniert in die Theaterzeitung schaltete.<sup>213</sup> Gegen zweihundert Mal sollen *Die Bürger in Wien* gegeben worden sein.<sup>214</sup> Das stimmt so nicht. Meine ersten Zählungen ergeben für Wien: für das Leopoldstädter Theater

<sup>210</sup> *Theaterzeitung*. 123 (1813). S. 479-480.

<sup>211</sup> Vgl. Müller, Wenzel: *Tagebuch*. Übertragen aus der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Jb 51926) von Girid und Walter Schlögl. 2 Bde. Wien: o. V. u. o. J. S. 381.

<sup>212</sup> *Theaterzeitung*: 128 (1813). S. 501-502.

<sup>213</sup> Vgl. Rommel. *Volkskomödie*. S. 671.

<sup>214</sup> Vgl. Bäuerles Selbstangabe im Komischen Theater. Bd 2. Titelblatt.

von 1813-1831 71mal<sup>215</sup>, 1817 20mal im Theater an der Wien<sup>216</sup> und ebenfalls 1817 einmal im Theater in der Josefstadt.<sup>217</sup>

Zu Gast bei redlichen Wiener Bürgern, bei denen der wohlhabende Bindermeister Redlich<sup>218</sup> im nahezu während der gesamten Posse unverändert bleibenden gemeinschaftlichen Zimmer seines Hauses den Vorsitz hat und der Sohn Ferdinand als Freiwilliger „leichten Herzens“ genauso schnell zu seinem Regiment geht,<sup>219</sup> wie er gekommen ist – er muss ja seinem biederen Namen Ehre machen (I,14) – wird dem Publikum chorartig über die Szenen verteilt im Sinne der Katechismusmethode ein Katalog Wiener Tugenden durch die einzelnen Mitglieder der Gemeinschaft eingepflegt. Liest man die Posse so, dann würde das Publikum in das Bühnensystem miteingebunden werden und nähme an der Präsentation des Wiener-Tugendkanons der Redlichkeit direkt und nahezu aktiv teil. Bäuerle wäre dann in der Tat eine Art Volkserzieher, wenngleich in dem Sinne, in dem Fürst es ihm unterstellt.<sup>220</sup> Die Hauptbotschaft wäre, (redlicher) Bürgersinn vor (kapitalistischem) Eigensinn. Ich bediene mich der Auflistung Urbachs.

Was spielt der echte Wiener nicht? – Komödie; Was ist der echten Wienerin größter Schmuck? Tugend und Bescheidenheit; Was ist der echten Wienerin nicht feil? Ihre ehrliche Gesinnung. Was ist der echte Wiener nicht? – Kein guter Untertan, ein schlechter Patriot. Wohin zieht der echte Wiener leichten Herzens, wenn er von allen Bekannten Abschied genommen? – In den Krieg. Was mißbraucht ein echter Wiener nicht? – Das Vertrauen, das Staat und Menschen in ihn setzen. Was läßt er durch eitles Geschwätz? – Sich nicht betören.<sup>221</sup>

Wir gehen dem nach, weil man es schon so lesen kann. Der Hintergrund wäre der, dass sich Franz I. als erster Bürger seines Staats sieht, als Hausvater der Familie Österreich. Zeitgenössische Bilder zeugen davon.<sup>222</sup> Das Konzept des Staats als Familie und als geschlossene Hausgesellschaft ist hier entscheidend. Das Haus ist nach innen hin zugangsbeschränkt. Der Tiroler Hans, sein Türsteher und Hausknecht, der mit grober Freundlichkeit zur Ordnung mahnt und seiner Grobheit wegen von Redlich wertgeschätzt

---

<sup>215</sup> Vgl. Hadamowsky: *Theater*. S. 335-361.

<sup>216</sup> Vgl. Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1952.

<sup>217</sup> Vgl. Bauer, Anton, Gustav Kropatschek: *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988*. Wien, München: Anton Schroll 1988. S.240.

<sup>218</sup> Den von seinen Mitteln lebenden Redlich schuf Philipp Hafner mit seiner *Bürgerlichen Damen oder die bezämmten Ausschweifungen eines zügellosen Eheweibes, mit Hansswurst und Colombina zweyer Muster heutiger Dienstboten*. Bäuerle nahm sich möglicherweise Schikaneders bürgerliches Familiengemälde *Die bürgerlichen Brüder oder Die Frau aus Krems*, eine Bearbeitung der *Bürgerlichen Dame*, zur Vorlage.

<sup>219</sup> Diese Szene – wie generell der dort zur Schau getragene Patriotismus – erinnert sehr an ein Gemälde Johann Peter Krafft's aus dem Jahre 1813: *Der Abschied des Landwehrmannes*.

<sup>220</sup> Vgl. Fürst: *Raimunds Vorgänger*. S. XIV.

<sup>221</sup> Zit nach. Urbach: *Wiener Komödie*: S. 88.

<sup>222</sup> Man denke an die Gemälde Peter Fendis.

wird (II,6). Er scheint damit seine Rolle gefunden zu haben, fungiert er im Vorfeld noch als Überbringer eines durch die zweite Fassung schwer rekonstruierbaren Testaments.<sup>223</sup>

Es geht hier nicht um einen Stadt/Land Kontrast wie später in den Volksstücken Friedrich Kaisers (1814-1874)<sup>224</sup>, obwohl Staberl die regional bedingte Grobheit des Tirolers zu spüren bekommt.<sup>225</sup> Der Tiroler ist auch ein ehrlicher, rechtschaffener, glaubwürdiger Typ, eben auf die Tiroler Art und Weise, der sich trotzdem reizend um die kranke Großmutter in Linz kümmert (II,4). Dem Tiroler als mit brachialer Gewalt handelnden Hausknechts Österreichs abzustempeln, greift zu kurz. Es könnte durchaus eine Rolle gespielt haben, dass sich Tirol einerseits gegen Bayern erhob, andererseits Metternich separate Aufstandspläne des Erzherzogs Johann, dem Idol der Tiroler, konterkarierte und ihn unter Polizeiaufsicht stellte. Die poetische Undurchsichtigkeit der Zeichnung der Figuren ist das Entscheidende.

Der Negoziant und Kapitalist Müller ist das nächste Beispiel. Er trägt das Antiwienerische zur Schau und findet keinen Platz im bürgerlichen Kollektiv. Redlich erklärt es Müller und damit auch dem Publikum kurz und bündig: „Sie sind kein guter Mensch, kein guter Untertan, ein schlechter Patriot“ (I,12). Volker Klotz nennt ihn einen von außen kommenden Störenfried des in diesem Fall im Wortsinn redlich agierenden bürgerlichen Handwerkerkollektivs. Seine berühmte „Störenfriedformel“ ist damit in den *Bürgern in Wien* invertiert<sup>226</sup>. Wir erfahren nicht viel über Müller, aber etwas erfahren wir doch über das Personenverzeichnis hinaus, wo er schon ausgeschlossen ist, bevor er überhaupt die Bühne betreten hat. Ich bringe das, was im Text steht.

---

<sup>223</sup> In der überarbeiteten Fassung lässt der Tiroler Hans nur noch die Rolle des Vettters und Gastwirts Bleyer erahnen. Es können hier nur Notizen folgen. Bleyer scheint eine Doppelfunktion zu haben; er ist der Bruder Thereses und damit der Vetter Redlichs und ein Gastwirt. In diesem Gasthaus ist der Tiroler Hans Hausknecht. Aus diesem Umstand mag sich die Eignung für seinen Job als Türsteher im Hause Redlich erklären. Bleyer schickt nun an seinen Vetter einen Brief, der Joseph Redlich als säumigen Zahler zeigt. Bleyer versucht seinen Anspruch geltend zu machen, Redlich zweifelt diesen Anspruch an. Wer jetzt im Recht ist, ist nicht zu klären. Viel interessanter ist es, dass sich dieser Brief durch mehrere Szenen der Posse zieht. Er überschattet sogar Redlichs Freude über die Einberufung seines Sohnes, weil Josephs Redlichs Reputation in Gefahr ist. Staberl kennt den Wirt auch. In der ersten Fassung soll er seine Kameraden im Wirtshaus Bleyer noch unterhalten haben. Diese Szene sei der Erzählung Staberls, in der er die Wiener Bürgerinnen über seine Heldentaten unterrichtet, gewichen, berichtet Rommel: *Volks theater*. S. 687. In der zweiten Fassung, die ich hier bespreche, versucht Staberl, Redlich von diesem Brief abzulenken. Nachdem er sich im Gasthaus besoffen hatte, wurde Staberl sechs Wochen hintereinander nicht eingelassen. Er soll zwar noch bezahlt haben, ist aber hinausgeworfen worden, weil er mit den Leuten dort zu handeln begonnen haben soll. Schon allein der Relevanz der Wiener Wirtshäuser im Vormärz wegen sollte eine Besprechung der ersten Fassung erfolgen.

<sup>224</sup> So zum Beispiel die Posse *Stadt und Land oder Der Viehhändler aus Oberösterreich*, die 1844 uraufgeführt worden ist.

<sup>225</sup> Es ist übrigens nicht das Verdienst Bäuerles, den Tiroler in die Wiener Komödie eingeführt zu haben, sondern geht auf Schikaneders Singspiel *Der Tyroler Wastl* zurück.

<sup>226</sup> Vgl. Klotz, Volker: *Wer lacht zuletzt? Der Störenfried als brisante Komödienformel zwischen den bürgerlichen Revolutionen*. In: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789 – 1848)*. 15. Wiener Europagespräch. Redaktion Reinhard Urbach. Wien, München: Jugend und Volk 1978. (Wiener Schriften. Hrsg. vom Kulturamt der Stadt Wien, H. 39). S. 181-203, hier S. 189- 191.

Gegenüber seiner Frau Therese, vor allem aber vor dem Publikum erklärt Redlich, Müller sei kein ursprünglicher Wiener, er komme von außen, er dürfe Wien seine „zweite Vaterstadt“ nennen. Er sei ein Neureicher. (I,7) Wo er genau herkommt, erfahren wir aber nicht, ich biete im Anschluss eine Überlegung an. Müller soll, so Redlich weiter, als „armer Teufel“ nach Wien gekommen sein, der sich aber in „unserm fetten Land“ aufgeholfen hat. (I,7) Im Übrigen kommt er bereits hier – das Publikum hat Müller noch gar nicht kennengelernt – zu dem Urteil, er sei kein braver Untertan und damit kein braver Ehemann (I,7). Redlich hätte das Zeug zum heutigen FPÖ-Politiker, wenn man darüber hinaus an das einerseits umfassende und ausgrenzende Possessivpronomen „unser“ denkt. Warum Müller reich geworden ist, erfahren wir auch nicht. Mal erscheint er als Gläubiger (I,10), mal wird aus dem Negozianten der Kapitalist von Müller, dann ist er wiederum Erbschleicher (I,14). Tatsache ist, er häuft von Szene zu Szene mehr Geld an und wird immer zwielichtiger. Er ist eine Gegenfigur zu den sich im Deklamieren ablösenden Wiener Bürgern, wie er Therese erklärt: **Müller:** „Ich bin gewiß ein guter Mensch, aber ich schreie nicht so laut, ich übe meine Pflichten im stillen und freue mich im verborgenen“ (I,9). Hätte Staberl Therese nicht in die Küche verbannt (I,6) und ihr Redlich im Vorfeld jedwedes politisches Verständnis abgesprochen, hätte sich Therese einmischen können, so musste Müllers Gesinnung aber im Verborgenen bleiben, bzw. auf die weit langweiligere Ebene der Heiratsinteressen abgeschoben werden. Wir müssen diesem Weg nachgehen. In jedem Fall will Müller in die redliche Familie eindringen, wenn er um Redlichs Tochter buhlt. Dort hat er aber keinen Platz und wird hinausgeworfen; es bleibt im Dunkeln, ob er beim Vivat auf Ferdinand, Soldaten und Vaterland einsetzt oder als ungebetener Gast hinter der Türe bleibt. (I,14-15) Die unmittelbar folgende Szene der Kollekte für die Bedürftigen ist für die Eskalation entscheidend. Dort finden wir Müller wieder. Jeder gibt nach seinem Vermögen, nur Müller nicht, er weigert sich in unredlichem Ton, für die Armen zu spenden und wird hinausgeworfen. (I,15) Die Vaterlandsliebe definiert sich über eine ökonomisierte Sozialmoral. Die Vorbildfamilie Redlich wird zum Grundkonzept wirtschaftlichen Handelns, das familiäre Kollektiv wird um das bürgerliche erweitert. Gemeinschafts- und Bürgersinn siegt über Eigensinn.

Man kann die lokale Posse von dieser Warte aus so lesen, dass in der poetischen Undurchsichtigkeit der Figur Müllers die Angst grundsolider Wiener vor dem Ungewissen der Zukunft angelegt ist. **Müller:** „Wer kann mir das beweisen“ (vgl. er sei kein guter Mensch, kein guter Untertan, ein schlechter Patriot) **Redlich:** „Beweisen, nun beweisen! Das möchte schwer sein! Ihr Herren wißt euch schon bestimmt so zu benehmen, daß man euch eigentlich nie was beweisen kann.“ (...). ( I,12) Diese Stelle mag im Publikum die Erinnerung an die

Erfahrungen der französischen Besatzungszeit wach gerufen haben. Vielleicht hat der ein oder andere kritische Kopf auch daran gedacht, dass die zünftig organisierten Handwerker als poetisch verstärkte Repräsentanten der alten Ordnung – in Österreich zeigten sich immerhin schon Ansätze der neuen kapitalbestimmten Produktionsformen – über diese als kriminell empfundene Invasion triumphiert haben. Ein offener politischer Affront wäre im Hinblick auf die Zensur auch in dieser Zeit nicht möglich gewesen. In Müller eine Art napoleonischen Geheimagenten zu sehen, ist meines Erachtens zu wenig im Text angedeutet. Rommels selbstverständliche nicht weiterausgeführte Position, Müller käme „aus dem Reiche“,<sup>227</sup> schließt diese Lesart nicht aus. Ich darf diesen Gedankengang kurz aufnehmen und anreichern. Redlich rät dem ehemals mittellosen, in Österreich zu Reichtum gelangten (von) Müller, er solle sich eine Braut jenseits der Grenze suchen (I,7), und andererseits erwidert Müller Therese, er übe seine Pflichten im stillen (!) und freue sich im Verborgenen (!) (I, 9). Vielleicht ist Müller auch ein möglicherweise sogar aus Preußen kommender Einwanderer, der sein Vermögen verloren hat – der Namenszusatz „von“ könnte darauf hinweisen. Dann wäre die Posse eine offene Verherrlichung Österreichs gegen das sich modernisierende Preußen, das in manchen Punkten den napoleonischen Kaiserstaat zum Vorbild nahm. All dies halte ich aber für zu spekulativ und wenig wahrscheinlich.

Müller bleibt eine sozialgeschichtliche Abgrenzungsfigur. Er grenzt das Kleinbürgertum vom wesentlich reicheren Finanzbürgertum ab, dessen Reichtum aber nicht auf ehrlicher Arbeit, sondern auf dunklen Machenschaften beruht. Müllers Hintergrund wird anders als in den *Kursspekulanten* nicht ausgeleuchtet. Er scheint eine Mischung aus Betrüger, Immobilienspekulant und Finanzjongleur zu sein, der schon vorher mit dem Gesetz in Konflikt gekommen ist. Er könnte in dem Spekulationsboom nach 1809 groß geworden sein. Hier bekämen die Bürger von Wien dann geradezu sansculottische Züge. Die entscheidende Trennungslinie zwischen ihrem Eigentum und dem Müllers stellt jedenfalls die Erwerbsarbeit dar. Für die Handwerker verwandelt sich Arbeit in Eigentum, für Müller dagegen wird nur Eigentum zu Eigentum.

Wer ist dann aber Staberl? Man könnte Urbachs sehr treffender Analyse folgen, die mit dem Fazit schließt, er sei ein „Untertan“, er sei „Vaterlandsliebhaber“.<sup>228</sup> Man denke an den Schlusschor, bei dem Staberl refrainartig als domestizierter Bürger Habsburgloyalität einübt (III, 12). Aber selbst seine Verse hat Staberl aus Langweile in der Wache auf einem alten Rapport gemacht (III, 12). Ob ein redlicher Bürger „ein Zeitlang“ auf der Wache gehabt

---

<sup>227</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 700.

<sup>228</sup> Vgl. Urbach: *Wiener Komödie*. S.87.

hätte? Staberl ist Staberl und Staberl bleibt Staberl. Staberl ist kein Untertan wie Redlich, dessen Rechtschaffenheit sich aus seinem grundsoliden Handwerk speist. Staberl ist auch Meister, Meister von Parapluiens und Parasolen. Staberl macht zwar im ganzen Stück keinen Profit, doch spannt er mit seinem Witz einen Parapluie vor der herabprasselnden Rechtschaffenheit der Wiener Bürger und macht sie erträglich. Nicht der biedere Wiener Bürger, sondern der den Staberl spielende Ignaz Schuster war der Erfolgsgarant des Stücks, obwohl aus der Theaterzeitung hervorgeht, dass die übrigen Rollen auch glänzend besetzt waren.<sup>229</sup> Nicht die Rechtschaffenheit speist sich aus Staberls Handwerk, sondern sein Humor. Staberls Komik ist nicht als geschmackloses Abbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu lesen, wie Diehl sie abstempelt, der eine naturalistische, eine sozialhistorisch richtige Darstellung einfordert.<sup>230</sup> Im Gegenteil, Staberl hält in seinen Reden die ökonomische Unzufriedenheit des kleinen Bürgertums im doppelten Sinne des Wortes im Spiel, aus dem sie das redliche Österreich zu verdrängen sucht. Das Publikum wird schon wissen, auf wen es hört.

**Staberl:** (...) O mein bester Herr Redlich, es wäre einmal die höchste Zeit, daß meine Verdienste gegolten würden – daß es einmal einen Krieg gäbe, wo man sich mit meinen Parapluiens vor dem Kugelregen schützen könnte – den wollt' ich loben. Warum? Weil ich was davon hätte! Aber so, wie es jetzt immer war, sind mir die besten Kundschaften ohne Händ' zurück'kommen; wenn das so fortging', würd' ich ein aufgelegter Bettler; nun ja, wenn ein Mensch keine Händ' mehr hat, mit was soll er denn ein Parapluie halten, man müßt' es nur auf der Nasen balancieren und das kann nicht jeder.

**Redlich** ablenkend: Was hat denn der Herr Staberl! Neues gehört? (...) (I,5)

Durch die Kriegereignisse hat Staberl wenig Aussicht auf Erfolg, er muss alle möglichen Nebenjobs annehmen, ist aber ein ökonomisch zum Scheitern Verurteilter. Er erinnert damit an Raimunds Bartholomäus Quecksilber, den Barometermacher aus Wien, der bei dem Gedanken auf einer Zauberinsel Barometer zu verkaufen, ebenfalls desillusioniert. Nachdem Staberl das Geld gefunden hat, das sich bei der herumgehenden Kollekte – ebenfalls eine sehr ausdrucksstarke Metapher – vor ihm versteckt hat, gibt er doch seinen Teil. Das ist richtig. Genauso richtig ist es, dass er Vivat schreit, nachdem der Tiroler Hans ihn grobianisch gebeten hat. (I, 15) Im kurzen Monolog zeigt er sich als kluger, anpassungsfähiger Untertan. **Staberl:** (...) Aber ich bin viel klüger, wie ich den Tiroler gesehen hab', war ich gleich ein Patriot; (...) (II,13). Warum stimmt Staberl nicht in das Vivat ein? Weil sein Maul voll ist. Staberl isst alles, was ihn nicht isst (I,13). Sein Patriotismus speist sich aus seinem Appetit.

---

<sup>229</sup> Vgl. *Theaterzeitung* 128 (1813). S.501-502, hier S. 502.

<sup>230</sup> Vgl. Diehl: *Gesellschaftliche Wirklichkeit*, S. 45-51, hier S. 46.

**Staberl:** „ (...) O Madame Redlichin, wenn ich da speis', bin ich schon wieder gut mit Ihnen – ich bitte, die Suppen nicht zu versalzen, den Braten nicht zu verbrennen. Wenn ich das Ding nur g'wußt hätt', so hätt' ich acht Tage nichts gegessen! Aber hat nichts zu sagen – auch ohne Ansagen g'winn' ich die Partie. – ich bitte nur um altdeutsche Knödeln wie mein Kopf, damit ich zeigen kann, daß ich ein Patriot bin.“ (I,6)

Wie die lustigen Vorgängerfiguren, so der Staberl? Ja, aber nur bedingt. Bevor Müller der Gerechtigkeit eines ordentlichen Gerichts zugeführt wird, ist Staberl gegen seine Bestechungen nicht gefeit. Erst angesichts des Vorzeigesoldaten Tocholsky sprudeln redliche Parolen aus ihm heraus. (III,3) Es ist richtig, dass Staberl unsicher und nicht der Vorzeigeuntertan ist – kann er ja auch nicht sein, sein Geschäft bringt ja nichts ein. Dennoch ist allen drei Fällen etwas gemeinsam: das den einzelnen umzingelnde Gemeinwesen hindert Staberl aber immer wieder daran, eine illoyale Gesinnung zur Schau zu tragen. Dies ist wohl der Zensur geschuldet. Denn, wie reagiert Staberl nach den kleinen Versuchungen? Er plärrt inflationär Vivat, möchte seinen einspännigen Guldenzettel zurück haben, (I, 15) verkauft Tugenden, die er gar nicht im Sortiment hat. Auch als Soldat stellt sich Staberl tölpelhaft an, so kriecht er etwa in seine Uniform. (II,6) Besonders in der Szene auf dem freien Platz, in der er auf das Tabakrauchen Acht geben soll, kommt er seiner Aufgabe als Schildwache nicht nach. (II, 22) Im Großen und Ganzen erinnert er an den Soldaten Schweijk von Jaroslav Hasek, an Grenzfiguren. Staberls die Wiener Bürgerwehr parodierende Rolle, die ihren Höhepunkt nach der Verhaftung Müllers erreicht, fehlt in der ersten Fassung. Diese Arbeit muss sich mit dem Hinweis darauf begnügen, dass Friedrich Kaiser in seinem Theaterroman *Die fünfzehn Theaterdirektoren* behauptet, dass *die Bürger in Wien* auf Betreiben des Bürgerkorps abgesetzt worden seien, weil sie darin verunglimpft würden.<sup>231</sup> In der Realität kam es dazu nicht, die *Bürger in Wien* blieben auf dem Spielplan.<sup>232</sup> Die Schlüsselszene der Posse ist sicher im Weinkeller von Klosterneuburg zu sehen (II,10), auch diese fehlt im Übrigen in der ersten Fassung. Dieser Umstand wie meine nachfolgende Besprechung der Szene machen eine Ausgabe mit beiden Texten unumgänglich, die von der Forschung angesichts der in hohem Maße bedeutungsrelevanten Unterschiede zwischen den Fassungen unverständlichlicherweise nicht vorgelegt wurde. Sie zeigt Staberl als Kommentator der österreichischen Geschichte in komischer Brechung. Die Franzosen nahmen bei der Besetzung Wiens die österreichischen Weinkeller in Beschlag. Sie raubten tatsächlich, wie Sealsfield ausführt,<sup>233</sup> die Weine der Jahrgänge von 1783- 1794. In der josephinischen Zeit

---

<sup>231</sup> Vgl. *Unter fünfzehn Theater-Direktoren*. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt von Friedrich Kaiser. Wien: Waldheim 1870. S. 21-22.

<sup>232</sup> Vgl. Hadamowsky. Theater.

<sup>233</sup> Vgl. Sealsfield: *Österreich*. S. 93.

kamen Bierhäuser und Kaffeehäuser, wie Pezzl schreibt, „Tempeln politischer Kannegiebereien“ gleich,<sup>234</sup> dort bildete sich die öffentliche Meinung heraus.<sup>235</sup> Dabei sind die Weinkeller und Weinhäuser der Treffpunkt der Wiener Bürger und Beamten schlechthin. Die Ausführungen Pezzls sind nicht nur von sozialgeschichtlichem Interesse. Der Kenner der Wiener Szene kommentiert nämlich 1788: „[Der Bürger] kommt dann, wenn ihn der Wein von seinem Spekulationsgeist wegführt, auf die Verordnungen des Landesfürsten, von denselben geht er ins Parlament nach London oder in die Stube der Notabeln von Frankreich, vergleicht wohl gar die Regierungsformen. (...)“<sup>236</sup> In narrativen Szenen lässt Bäuerle Staberl das Publikum an die Hand nehmen und führt es in die Tiefen des Weinkellers. In die Tiefen der österreichischen Geschichte? Die Jahrgänge der Weine haben meines Erachtens eine Bedeutung, die von Staberl bereits vorher verdeckt angedeutet wird (I,5).<sup>237</sup>

Es geht los. Der hundertjährige Wein. Wir schreiben das Jahr 1813. 100 Jahre weniger, und wir sind im Jahre 1713 beim Frieden von Utrecht. Dieser beendete einmal den Spanischen Erbfolgekrieg und andererseits die französische Hegemonie Ludwigs XIV. Dieser Frieden ist die Grundlage für das Mächtesystem des 18. Jahrhunderts, der status quo ante, den Napoleon durcheinander gebracht hat. Staberl will ihn wie das Alter ehren. Nach der Arretierung des schuftigen Müllers stoßen die Wiener Bürger und Bürgerinnen mit Wein an. Eine Nennung des Jahrgangs braucht es bei der Siegesfeier des Wiener Bürgerkollektivs nicht, der Zeitbezug ist präsent. 1813 hatte zur Folge, dass Österreich in den Kreis der Großmächte zurückgekehrt und das europäische Mächtesystem wiederhergestellt wurde.

1764 der Friede von Paris. Ende des Siebenjährigen Krieges. Österreich muss den Verlust Schlesiens akzeptieren, bleibt aber unangefochten die Großmacht im Reich und in Europa. 1764 bestätigt auch die Ordnung von Utrecht mit bestimmten Korrekturen.

1797 der Friede von Campo Formio. Der Anfang vom Ende des Reiches. Österreich wurde durch die Feldzüge der Revolutionsarmee in Italien 1796 von Napoleon tief gedemütigt. Der erste Schlag war der Diktatfrieden von Campo Formio, der das Schicksal des Heiligen Römischen Reiches besiegelt und die Neuordnung Deutschlands eingeleitet hatte. Österreich

---

<sup>234</sup> Vgl. Pezzl: *Skizze*. S. 364 [Bierhäuser].

<sup>235</sup> Vgl. Bodi: *Tauwetter*. S. 75. Bodi bezieht sich ebenfalls auf Pezzl.

<sup>236</sup> Zit. nach Pezzl: *Skizze*. 374-375.

<sup>237</sup> Weinjahrgänge als Erinnerungsstütze konnten durchaus den Charakter eines launigen Topos annehmen. Ernst Moritz Arndt beginnt seinen Rückblick auf seine Begegnung mit dem Freiherrn vom Stein mit einem Hinweis auf „das Kometenjahr 1811, welches heute noch durch seinen Wein berühmt ist, (...)“ Arndt, Ernst Moritz: *Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein*. Berlin: Verlag der Nation o.J.. S. 9.

muss seine Einflusszonen im Reich preisgeben. Napoleon beginnt wie schon in Italien mit der Umgestaltung der politischen Landkarte Deutschlands und Europas.

Schließlich 1811 – der Staatsbankrott in Wien. 1811 brach der österreichische Staat zum einen unter der Schuldenlast zusammen, die er in all diesen Kriegszügen aufgehäuft hatte und zum anderen konnte er mit der inflationären Finanzpolitik und dem daraus resultierenden über die Schranken der Gesellschaft hinausgreifenden dekadenten Konsumrausch nicht Schritt halten und seine Ausgaben nicht ausgleichen. Zu den Leidtragenden gehörten in erster Linie die Beamten, die Geistlichen, die Lehrer, die Pensionisten und die kleinen Kapitalisten. 1811 führt zu einer kurzfristigen Hyperinflation, von der einige Handwerker und Händler profitierten, andere nicht. Zwar machen manche Kleinbürger, meist nur kurzfristig, ein Vermögen, im Grunde aber wird die Welt des Kleinbürgertums, die Redlichkeit im doppelten Sinne des Wortes, bedroht. Vor diesem Hintergrund sollten Bäumlers *Kursspekulanten* gelesen werden, weil der Dichter die komplexen Zusammenhänge des Staatsbankrotts von 1811 auf den Punkt bringt und damit dem Publikum vor Augen führt.

Der exzessive Weingenuss führt darüber hinaus zu Reaktionen in Staberls Körper, die mit dem Begriff der Revolution belegt werden – im dichten Anspielungszusammenhang der Passagen natürlich eine klare Bezugnahme auf die Französische Revolution und ihre Folgen. Staberl muss, damit es ihm besser geht, vor allem der 1811 Jahrgang wieder entzogen werden, der besonders viel Unheil anrichtet. Darin liegt eine Anspielung darauf, dass die Aufbruchsjahre nach 1809 und der Staatsbankrott von 1811 für das Metternichsche System unkalkulierbare Gefahren bargen. Schließlich erwacht Staberl, vom Schimmel (der österreichischen Geschichte?) fast überwachsen, aus seinem Schlaf, der sich so im Nachhinein als eine Art politischer Traum erweist. In seiner dem Zugriff von Zensur und Geheimpolizei entzogenen Traumgeschichte war er kurze Zeit frei, kehrt nun aber wieder in die Realität zurück, die Sealsfield in seiner Schrift *Österreich, wie es ist* mit aller Schärfe charakterisiert.

Franz ist ihr oberster Chef, und die Geheimpolizei liefert einen großen Theil der schweren Arbeitslast des Kaisers. Seine Vorliebe für geheime Nachrichten ist so bekannt, daß der letzte seiner Untertanen, der sich nicht getrauen würde, die Schwelle eines ehrlichen Bürgers zu überschreiten, ohne Scheu vor den Kaiser hintritt, vorausgesetzt, daß er ihm das gewünschte Gift bringen kann. Dieser Nachrichtendienst umspannt das ganze Kaiserreich. Er reicht in die Hütte des Bauers, in die Wohnung des Bürgers, in die Gaststube des Wirtes und in das Schloß des Adligen. Kein Ort ist vor den Horchern des Kaisers sicher, der eine regelrechte Liste aller Beamten, Offiziere, Geistlichen, und sonstigen Würdenträger, vom Statthalter bis zum Schreiber führt, und darin von einem ausgezeichneten Gedächtnis unterstützt wird. Auf Grund dieser Geheimpolizei erfolgen die Beamtenernennungen.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Zit. nach Sealsfield: *Österreich*. S. 127.

Bäuerle lässt Staberl in seinem getarnten Bericht über die Begegnung mit der Kässtecherin auf diesen Überwachungsstaat und seine Auswirkungen auf das menschliche miteinander eingehen. Die Passage bietet sprachlich, aber möglicherweise auch im mimischen Spiel einen eindrucksvollen Einblick in die Verhältnisse. Staberl erscheint in seinem Bericht plötzlich nicht mehr als der Tölpel, als der er oft genug in Erscheinung tritt, sondern als jemand, der die Zwänge des Überwachungsstaates durchschaut. Dies kommt zuletzt darin zum Ausdruck, dass die Szene berichtet und nicht in dialogischer Form gespielt wird.

**Staberl:** (...) Er schaut mich an, ich schau' ihn an - die Kässtecherin schaut ins alle zwei an – wir schauen die Kässtecherin an, der galante Herr schmunzelt, ich schmunzl' auch drauf lacht er laut, ich lach sehr laut - er macht ein politisches Gesicht, ich ein diplomatisches! Endlich schaut er auf die Uhr und sagt „Sie Philosoph“ - Sie Sterngucker, Sie Hexenmeister oder wie ich Sie nennen soll! Wo haben Sie das her? Wer sind sie? Wie heißen Sie? In welchem Kabinett arbeiten Sie?“ Ich sag' Ihnen alles heraus, nenn' meinen Tauf- und Zunamen, wer mein Vater war und meine Mutter (...) ( I, 5)

Staberls Explosion im Weinkeller hat damit eine Vorgeschichte in seinem Ausflug zur Kässtecherin. Er nimmt auch hier eine beträchtliche Redezeit in Anspruch, weicht politischen Bekenntnissen aber geflissentlich aus. Die Friedlichkeit suggerierende Gemeinschaft, die Vertrauensperson als Denunziant, ein Einblick in das dämonisch- friedliche Bespitzelungswesen?

Staberl hat den vertrauenswürdigen Ort noch nicht gefunden. Er findet ihn dann im Weinkeller seines Veters in Klosterneuburg. Staberl ist zwar hier zunächst auch nicht allein. Noch sauber altdeutsch gestriegelt hereingekommen, wird er dann aber im Keller zurückgelassen. Die Schimmel ist dabei handhoch gewachsen - des langen Exkurses in die Österreichische Geschichte wegen oder als Ausdruck des Gefangenseins im engmaschigen, perfiden Netz der Überwachung. Staberl explodiert erst in einem Monolog im Monolog, der zum politischen Traum avanciert, den ich zu deuten versucht habe.

Wer ist Staberl? Ist Staberl ein vaterlandsliebender Untertan? Staberl bleibt allen Domestizierungen zum Trotz, Staberl. Staberl ist ein ausschweifender Kabarettist mit absoluten Entertainerqualitäten, mit einer durch die Zensur gebotenen ausschweifenden Anspielungskultur.

### 3.2. Auf der Gratwanderung zwischen Affirmation und Sozialkritik: *Der Fiaker als Marquis*<sup>239</sup>

Die komische Lokaloper *Der Fiaker als Marquis* ist am 16. Februar 1816 im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt worden und wurde dort 63mal gegeben.<sup>240</sup> Bereits in der Vorankündigung des entsprechenden Theaterzettels findet sich der Hinweis, Bäuerle hätte eine italienische Erzählung bearbeitet.<sup>241</sup> Rommel weist in seiner positiven Besprechung der Posse darauf hin, dass Bäuerle „keinen einzigen Zug der Handlung“ erfinden musste. Denn das Motiv, dass die Amme eines hochadligen Hauses der Herrschaft ihren leiblichen Sohn unterschiebt, gehe auf eine weitverbreitete Haupt- und Staatsaktion des 17. Jahrhunderts zurück.<sup>242</sup> Bereits 1742 soll Kurz Bernadon, die Rolle des provisorischen Sozialaufsteigers bei Wallerotti im Repertoire gehabt haben.<sup>243</sup> Rommels Überlegung, die Verlebendigung des Konflikts der vertauschten Kinder sei Bäuerles unter psychologischer Meisterschaft ausgeführtes künstlerisches Eigentum,<sup>244</sup> ist wohl aber zuzustimmen. Im Folgenden sei die Handlung kurz skizziert:

Der einfache Fiaker Knackerl hat nicht das nötige Kleingeld, Mariandl, die Schwester seines Dienstherrn Florian Kreutzkopf, zu ehelichen. Diese ist dem besser gestellten Pferdehändler Lorenz versprochen. Diese Blockadesituation wird nun nicht etwa durch einen sensationellen Glücksfund von tausend Gulden aufgelöst, wie Knackerl es seiner Geliebten in Aussicht stellt. Bäuerle sorgt für eine poetisch- raffiniertere und sozialpolitisch provokantere Lösung der Schwierigkeiten. Es stellt sich nämlich heraus, dass Knackerl der „Milchbruder“ des Marquis Ludwig Devian und als Kleinkind vertauscht worden ist. Er ist also, so scheint es zunächst, der eigentliche Marquis. Nach der amtlich beglaubigten Vertauschung der Kinder muss die Marquise, die in Ohnmacht gefallen ist, ehe sie das erste Wort gesprochen hat, wider Willen Knackerls gesellschaftlichen Anspruch anerkennen und ihm seine neue gesellschaftliche Rolle abtreten. Knackerls Selbstfindung als Marquis stehen die auf ihn befremdlich wirkenden

---

<sup>239</sup> Ich folge der Schreibweise der Textausgabe des Komischen Theater Bäuerles und der Sekundärliteratur, will aber darauf hinweisen, dass der Theaterzettel vom 16. Februar 1816, der in der Wienbibliothek unter Sign.: C 64525 anzufinden ist, folgende Schreibweise aufweist: *Der Fiacker als Marquis*. Vgl. k.k. Theater in der Leopoldstadt; 1814/21. Wien: o.V. 1821.

<sup>240</sup> Vgl. zur Erstaufführung auch Ebda: sowie Hadamowsky. Theater.

<sup>241</sup> Vgl. Ebda. sowie *Der Sammler*: 24 (1816). S. 98.

<sup>242</sup> Vgl. den entsprechenden Theaterzettel.

<sup>243</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 708f.

<sup>244</sup> Vgl. Ebd.: S. 708f. Ferner halte ich es durchaus für möglich, dass Bäuerles Posse über die Wiener Komödie des 17. Jahrhunderts indirekt mit der Shakespearschen Verwechslungskomödie *Komödie der Irrungen*, die das Verwechslungspotential der plautinischen *Menaechmi* Vorlage verdoppelte, in Berührung gekommen ist.

Verhaltensweisen der galant scheinenden höfischen Welt und die dramaturgisch raffiniert eingeschobenen Fiakersequenzen entgegen, die in dem „Fiakerball“ ihre Zuspitzung erfahren. Letztlich entpuppt sich die Idee der vertauschten Kinder als ein Betrug seitens der Familie Kornberger, der durch Michel, der mehr Schicksalsfigur als der Vetter Knackerl ist, aufgeklärt wird. Knackerl selbst trifft keine Schuld, weil er einen Brief, in dem ihm seine Mutter über ihre Absichten informiert, nicht liest. Die Marquise erkaufte sich am Ende die Sympathien des Publikums, als sie Knackerls Mariandl mit einer Aussteuer versorgt und damit ihre Heirat ermöglicht.

Ich möchte hier das Augenmerk auf drei Aspekte lenken, die natürlich ineinandergreifen, aber einer gesonderten Besprechung bedürfen. 1. Die sozial kontrastierende Engführung des Fiakermilieus mit dem höfisch dekadenten Hause der Marquise. 2. Knackerls Versuche und soziale Möglichkeiten, sich den adeligen Habitus anzueignen. 3. Die Aufwertung (ländlicher) Gemeinheit gegenüber städtischer Dekadenz.

1. Bereits Emanuel Schikaneder stellte den Fiaker- Unternehmer Roßschweif ins Zentrum seiner ersten Wiener Lokalstücke. Sowohl *Die Fiaker in Wien* als auch deren letzte Fortsetzung *Die Fiacker in Baden* sind am 30. November 1792 und am 26. November 1793 im Theater an der Wien uraufgeführt worden.<sup>245</sup> Die Aufführungszahlen wie das kurze zeitliche Intervall weisen diese Milieuzenen als Erfolgstücke aus. Es darf davon ausgegangen werden, dass Bäuerle um die Lokalpossen Schikaneders wusste. Während Schikaneder den sozial aufgestiegenen Fiaker- Unternehmer Roßschweif, der sich mit seiner an den bürgerlichen Standesallüren Gefallen findenden Frau herumzuschlagen hat, zum Ausgangspunkt der Posse macht, handelt es sich bei Bäuerles Kreutzkopf und seinen Bedienten um einfache Fiaker, deren zweckgerichtete Sozialethik sich in Kreutzkopfs Auftrittseinlage widerspiegelt. „ ’s Glück kommt im Wachen/ Niemals im Schlaf.“ (I,1) Diese klingt im Abtrittsgesang nach. „ Fahrt in die Kreuz und Quer/ Bringet brav Geld daher! Wer recht kutschieren kann, Der ist mein Mann! (I,1). Kreutzkopfs Fiakerknechte wiederholen dies anständig gemeinsam im Chor, natürlich mit dem entsprechenden Possessivpronomen. Knackerls Pflichterfüllung beißt sich aber mit seinem unzuverlässigen Naturell, diese Illusionsbrüche stellen ihn zusammen mit seinem Appetit (II, 19) durchaus in die Kontinuitätslinie der lustigen Figur der Wiener Komödie. Im Übrigen erfahren wir aus den *Bürgern in Wien* ( III,2), dass Knackerl Staberls Schwager ist. Zu den Knechten des Dienstherrn Kreutzkopf gesellen sich die Fiakermägde und Weiber, deren

---

<sup>245</sup> Vgl. Ebda: S. 466.

sozialgeschichtliche Berechtigung sich aus der Bedeutung der Ehe motiviert. Diese Ehen sind keine Liebesheiraten, sondern ökonomisch bedingte Zweckgemeinschaften. Die Partnerwahl richtet sich nach dem Stahlbestand und nicht nach rührseligen Zärtlichkeiten, wie uns Zillerl, Kreuzkopfs Weib, aber ihren Lenzerl liebend, lapidar erklärt: „Mein Vater hat aufs Geld g’schaut. Der Lenzl hat nur acht Pferd g’habt, mein Florian zwölf. „Wer mehr hat der kriegt s“, hat mein Vater g’sagt, und jetzt bin ich so unglücklich.“ ( I,2)<sup>246</sup>

Die harmonische ordnende Institution der Ehe wird Nestroy in seiner bekanntesten Posse *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* zertrümmern, man beachte nur die Ehen des Schneiders Zwirn und des Schusters Knieriem genauer.

Bei Bäuerle wird gegen die zweckgerichtete Institution der Ehe angesungen, so könnte es durchaus Gehör beim Publikum gefunden haben, wenn Mariandl im Terztett betont, dass sie, nicht aber ihr Bruder, die Braut sei (I, 5)

Es hätte schon einer glücklichen – finanziellen – Fügung bedurft, damit sich Knackerls Liebesglück realisiert; dieser aber versäumt eine mit einer Drangabe von zehn Gulden versehene „Fuhr“. Ausgerechnet den Marquis, seinen späteren Konkurrenten, hätte er nach Baden bei Wien befördern sollen. Der arrogant und borniert auftretende Marquis entpuppt sich von Anfang als Gegenspieler des lustigen, herzensguten Knackerl – der, wenn, man seine Ehre als Fiaker in Frage stellt bzw. ihm zu nahe tritt, schnell aus seiner Haut fahren kann (vgl. I,12). Jedes Wiedergutmachungsgebot Knackerls ausschlagend ist er einzig an seiner Genugtuung und Satisfaktion, also der Arretierung Knackerls, interessiert. Dieses von Standesdünkel geprägte Beharren auf seine Genugtuung wird durch die Selbstaussage, er sei der reichste Mann der Stadt ( I,9), als poetisch ungerecht entlarvt. Es ist nämlich die dramaturgische Funktion des Marquis, als unfreiwilliger Milchbruder Knackerl seiner neuen gesellschaftlichen Rolle zuzuführen. Zunächst geht es aber noch darum, das höfische Ambiente der Marquise dem bereits geschilderten Fiakermilieu gegenüber zu stellen, wobei das Haus der Marquise erst durch das Motiv der vertauschten Kinder ins Spiel kommt. Die Konfrontation kommt vielsagender Weise in Gang, weil Knackerl, mit dem Brief seiner Mutter beschäftigt, seine Pflichten als Fiaker vernachlässigt – eine Rolle wie für den Charakterschauspieler Ignaz Schuster gemacht.

Die Blamage des Kreuzkopfschen Hauses, er wird auf dem Michaelerplatz aufgrund der versäumten Fuhr ein „Spenatmeister“ geheißen ( I,11), führt zu der Blamage der Beletage der

---

<sup>246</sup> Lässt man die rührseligen Momente in dem Dialog Bünkerls und Suserls, in dem der Fiakerknecht und die Magd den Fall durchspielen, was hätte sein können, wenn Bünkerl Millionär geworden wäre, beiseite, dann entpuppt sich selbst dieses Gedankenspiel als Zweckgemeinschaft. (II,11)

Marquise. Im Sinne der „diskrepanten Informiertheit“ (Manfred Pfister)<sup>247</sup> ist die Marquise, die bereits vor den Zuschauern erfahren hat, dass Knackerl ihr Sohn sein soll – sie hat damit einen Informationsvorsprung vor dem Publikum – in Ohnmacht gefallen, erhebt sich aber allmählich wieder (II,1). Es stellt sich heraus, dass dem Marquis Ludwig Devain das Schrecklichste droht, nämlich der Verlust des Erbes, des Namens, des Standes und damit der Ausschluss in Form der gesellschaftlichen Namenslosigkeit (II,1). Selbst Ludwig – zum späteren Zeitpunkt verliert er seine rechtliche Position als Marquis – weiß aus seiner neuen Situation Kapital zu schlagen, nimmt schurkenhaft das Reisegeld der Marquise auf, und erklärt opportunistisch den Adelsstand kurzerhand zur Einschränkung der Freiheit (III,7). Im eigentlichen Sinne entlarvt Bäuerle das Haus der Marquise Devain bereits durch seine Namensgebung. Devain erinnert an das Ci-Devant der Französischen Revolution, das dem Namen ehemaliger Adelige vorangestellt wurde. Die Französische Revolution kostete in erster Linie den Adel Kopf und Kragen, der Geburtsadel wurde noch in der Nacht des 4. August aufgehoben. Napoleon führte den Adel dann wieder ein, anders hätte er 1804 ja nicht Kaiser der Franzosen werden können. Der feudalabsolutistische Adel machte allerdings dem meritokratischen Adelsverständnis als dem der neuen Zeit entsprechenden Platz. Es ging nicht mehr um die durch Geburt bedingten Vorrechte, sondern um einen sich durch Leistungen verdient machenden Adel. Das Haus der Marquise bezieht aber seine Identität aus dem Geburtsadel, dort geben Herkunft, Stand und Erbe den Ton an (II,1). Der „namenslos roh“ (II,1) auftretende Knackerl ist als Marquis bezeichnender Weise der einzige, der sich durch ein gutes Herz auszeichnet, was die Marquise seine Vergangenheit als Fiaker verdrängen und die Geldmittel für die Erziehung auf den adeligen Gütern frei werden lässt. Abseits des herrlich dekorierten Zimmers der Marquise zeigt sich dem Publikum eine ziemlich lockere Sexualmoral. Damit wird deutlich, dass die Marquise auch nach der Revolution in Frankreich ganz Vertreterin der Adelsmoral des Ancien Régime bleibt. So erfahren wir, dass sich aus dem Hause der Marquise sieben Personen an Lisel, der Tochter des Meiers der Marquise, vergreifen wollten. Darunter befinden sich neben dem Büchsenspanner, dem Jäger der Marquise, der Marquis und der Doktor. Das Publikum hat die in manchen Berufen steckenden sexuellen Anspielungen sicherlich schmunzelnd zur Kenntnis genommen, auch wenn sie für die Handlung unbedeutend waren. Lisel weiß sich aber durchaus als Tirolerin zur Wehr zu setzen. (II,2) Mir erscheint es angebrachter dem Doktor nachzugehen, den Bäuerle als Doktor Faust auflädt. Damit ist natürlich die Nähe zu Goethes *Faust* impliziert. Goethes *Faust* wurde aber so in Wien nicht aufgeführt, sondern musste von Ernst

---

<sup>247</sup> Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580). S. 79-90, S. 81.

August Friedrich Klingemann unter Beibehaltung der Figuren für das Theater redigiert werden. Dieser soll tatsächlich 1816 in Wien uraufgeführt worden sein.<sup>248</sup> In Bäuerles Posse wird Faust auf einen Schürzenjäger reduziert, seine Entschuldigung, er wollte Lisel nur angesichts des verführerischen Wiens prüfen, (II,2) spielen seine Annährungsversuche nicht herunter, bestätigten aber durchaus Wien als Hort der lockeren Sexualmoral.

2. Die neue gesellschaftliche Position Knackerls als Marquis und die Umstände, unter denen er dazu gekommen ist, bedürfen einer eingehenderen gesonderten Betrachtung. Im zentralen Monolog des ersten Aufzugs ( I,6), in dem Knackerl über den Brief seiner Mutter nachdenkt, erfährt das Publikum, dass Knackerl schon länger von seinem Milchbruder im Adelsstande weiß, aber bisher aus verschiedenen Gründen – er kennt dessen Namen und Logis nicht genau – keinen Kontakt aufgenommen hat. Auch an dem letzten diesbezüglichen Brief seiner Mutter aus Tirol, der später Knackerls Anspruch als Betrug seiner Mutter entlarven wird, lösen sich seine Gedanken vom Text und gehen ihre eigenen Wege.<sup>249</sup> Aus lauter bornierter Sehnsucht nach Satisfaktion verrät der Marquis seinen Namen, was Knackerl ihn erkennen lässt. **Knackerl:** „Hilft alles nichts; in unseren Adern rollt halt doch einmal ein Blut, denn ich und Sie haben an einer Brust getrunken, meine Mutter, die alte Eva, war Ihre Ammel, wie s´ noch jung war. In uns logirt ein Blut!“ ( I,9) Aus Milch wird hier in einem ironischen Wortspiel unversehens Blut, der besondere Lebenssaft des Adels, der seine gesellschaftliche Sonderstellung begründet.

Hier ist die Vertauschung der Kinder schon angedacht, wobei die Forderung nach gesellschaftlicher Gleichheit durch den alttestamentarisch aufgeladenen Namen der Eva verstärkt wird. Die Satisfaktion muss das Nachsehen haben. Ein eleganter Kommissär, auf seinen Vorgänger komme ich zurück, lässt ihn zur Marquise führen. Dieser Kommissär siezt ihn, was deutliches Unbehagen bei Knackerl evoziert. Der einfache Fiaker ist eine so vornehme Behandlung gar nicht gewohnt. **Knackerl:** „O, ich bitt´, Ihnen sagen S´ nicht Sö zu mir, das ist ein Fiaker ebenso wenig gewohnt als seine Pferd den Habern.“ ( I,13) Die Gewöhnung an den adeligen Habitus ist für den Fiaker Knackerl nichts Alltägliches.

**Knackerl:** „Man kann sich eher gewöhnen, mit kollerischen Pferden zu fahren, und eher lernen, bergauf im Galopp zu kutschieren, als vom Fiaker zum Marquis. Es ist gerade so,

---

<sup>248</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 944.

<sup>249</sup> Dass er den Brief nicht liest, scheidet natürlich auch daran, dass Knackerl ein Legastheniker ist. Im Übrigen schaut sich Mariandl, sie beherrsche die Fraktur in Perfektion, den Brief gar nicht erst an, schließlich enthält er ja kein Geld. Durchaus sympathisch, enthielte er nämlich Geld, scheiterte die Liebesheirat nicht.

als wenn ein Mensch vom kalten Zimmer zum heißen Ofen kommt. Er schnappert noch, und wann ihn auch d´ Hitz´ von allen Seiten anblast. (II,8)

Das will gelernt sein, vorzugsweise auf einem adeligen Bildungsgut. Dazu wird es aber nie kommen, da den Fiaker „seine Gemeinheit“ sein Schicksal kosten wird (II,5). Hier macht sich die Sprache durchaus schon Gedanken über die Dinge, wie es Karl Kraus der Sprache Nestroys attestierte.<sup>250</sup> Zum oberflächlichen Zusammenhang. Auf Geheiß der Marquise soll der ehemalige Marquis Knackerl seine Aufwartung machen. Der ersten möglichen Simulation des Tausches der Herr und Diener- Rolle fährt aber eine Fiakerszene, in der der „Kalarabi-Hansel“ den Wagen des „Fuxmundi- Lenzl“ genommen haben soll, in die Parade. (II,4) Die Gemeinheit ist aber vor allem vor dem Hintergrund der ständischen Gesellschaft zu sehen, der folgenden Wette bleibt nur die Möglichkeitsform der Idee.

**Knackerl:** Das ist doch kurios für einen gemeinen Menschen, wenn er vornehme Eltern hat. Ich benimm mich doch gewiß so nobel als möglich und nichts ist erkannt. Was ich schon alles aufg´opfert hab´, seitdem ich Marquis bin! Schon zweimal hätt´ ich gern ein Glasel Polnischen und eine Halbe Bier getrunken und trau´ mir nichts zu sagen und fällt Ihro Gnaden, meine Frau Mutter-Mama, in Ohnmacht. Doch das tut nichts – ich will mich schon noch mehr zusammenehmen. Ich wett´, in vierzehn Tagen glaubt die ganze Welt, daß ich als Marquis erzogen bin. (...) (II, 6).

Knackerls Selbstfindung als Marquis steht der nach außen geschlossene affektierte Code des Adels gegenüber. Sicher ist Knackerl mitten im Satz ganz Fiaker, wie Rommel bemerkt,<sup>251</sup> er kann ja gar nicht anders. Während er sich bei seiner ersten Begegnung mit seiner Mutter der Marquise noch konfus und sehr linkisch benimmt und Kratzfüße macht (II,4) , weiß er beim Audienzgeben durchaus schon um den Ton der Noblesse. **Knackerl:** ( Sehr affektiert zum Bedienten) Ist sie etwas Gemeines, so werfe man sie hinaus, nur vornehme Menschenpersonen können mit mir reden.“ (II,15) Hier wusste er noch gar nicht, dass sich Pimpernelle Hauswurzen, ich komme auf sie noch zurück, zu ihm trotz ordentlicher Fußschmerzen aufmachte, um von seinem Sozialaufstieg zu profitieren. Die französischen Brocken, die sich Knackerl für diese Begegnung in seine „deutsche Suppen“ wünscht, kann er mangels Französischkenntnissen gar nicht wiedergeben. (II,16ff.) Die Szene, in der ihm der Arzt geschwind, wenn seine Fiakervergangenheit aufzufliegen droht, französisch kredenzt, verliert im Laufe des Dialogs an Qualität. Von einer gewissen Komik ist noch die Eingabe des Arztes: „Elle sait tous mes secrets“, worauf Knackerl erwidert „Ja, elle sait tous mes secretairs“ ( II,17), weil dieses Wort in der Sprache der Dienerschaft angelegt ist. Beim

---

<sup>250</sup> Vgl. Kraus, Karl. *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*. In: Ausgewählte Werke. Bd 1 (1902-1914). Hrsg. von Dietrich Simon [u.a.]. München: Langen-Müller 1971. S. 422-439, hier S. 431. [Erstdruck in: *Die Fackel*. 349/350 (1912)].

<sup>251</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 708-709.

Souper verkürzt Knackerl die von ihm erwartete Ansprache auf das Wesentliche: „Gehn wir zum Essen! ( II,21) Auch bei Tisch lässt Knackerl natürlich ein entsprechendes Benehmen vermissen. Nach dem Fiakerquartett als dem Höhepunkt der Posse wehren verrammelte Türen die Fiaker nicht ab, die gesellschaftliche Ordnung durcheinander zu bringen. Trotzdem hält Knackerl immer noch an seiner Rolle fest: „Jetzt will ich noch einmal tanzen! Kameraden! Heut´ noch Fiaker und dann mein Lebtag Marquis.“ ( II,22) Es gilt also festzuhalten, dass Knackerl durchaus Gefallen an seiner neuen gesellschaftlichen Rolle gefunden hat, wäre da nicht Mariandl, deren Heirat in seiner neuen Welt eine Mesalliance wäre.

Aber es nicht nur das unerfüllte Liebesglück, was Knackerl die Flucht ergreifen lässt. Der vollständige Rollentausch zwischen Herr und Diener konnte aus Gründen der Zensur nicht erfolgen. Die Posse musste gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung affirmativ bleiben. Konkrete Zensureingriffe werden zwar weder in der Sekundärliteratur nachgewiesen, noch habe ich solche bei meinen Recherchen eruieren können. Dennoch können zwei Szenen vor dem Hintergrund der Zensur gelesen werden. Der Anschauung halber führe ich die Dialoge ausschnittsweise an.

**Marquise:** Um Gottes will, nur dieses Wort (Fiaker J.L.) nicht mehr!

**Knackerl:** Wenn´s Euer Gnaden die Frau Mutter nicht leiden können, so werd´ ich mir schon alle Mühe geben, daß ich´s vergiß.

**Marquise:** ( mit einem tiefen Seufzer) Was ich sagen will; hassest du deinen Milchbruder – hassest du den Mann, der bisher deine Erziehung genoß, unsere Reichtümer teilte – deinen Namen trug?

**Knackerl:** Den gnädigen Herrn, der mich heut früh hat einsperren wollen lassen, mein Brüderl? Freilich hätt´ ich Ursach, er war sehr hopadassig war schiech wie ein kollerisches Pferd, aber hassen tu´ ich ihn nicht. Ich hoffe zu Gott, er wird jetzt statt meiner Fiaker – (Marquise schaudert zusammen.)

**Knackerl** (bemerkt es): Ich will sagen Lehnkutscher, - Lehnkutscher werden, und dann wird er´s schon empfinden, was es heißt, einem armen Teufel mir nichts, dir nichts ins Unglück stürzen zu wollen.

**Marquise:** Im Ernst, du könntest das wünschen?

**Knackerl:** Wenn ich recht aufrichtig reden soll, wünsch´ ich´s nicht. Ich bin jetzt ein Marquis, ich weiß nicht, wie. Er soll auch kein Unglück haben. Ihro Gnaden die Frau Mutter darf mir´s glauben es ist ein hartes Brot um einen Fiaker. (...) (II,4)

Die Übersetzung von „Fiaker“ mit Lehnkutscher ist ein Stück Sprachkosmetik, das das gesamte Verwirrspiel um den betrügerischen Sozialaufstieg zu persiflieren geeignet ist. Knackerls Wunsch, sein Milchbruder möge an seine Stelle treten, der durch die Berufung auf Gott, natürlich noch einmal mehr aufgeladen ist, wird durch die ernste Nachfrage der Marquise unterhöhlt. Die Gesprächsführung reizt hier das Motiv aus, geht aber über die Möglichkeitsform nicht hinaus, in der freilich massive sozialkritische Töne mitschwingen. Es gibt noch eine weitere Szene, die diese Beobachtung erhärtet, die finale Gegenüberstellung des gesellschaftlich aufgestiegenen Knackerl mit dem ehemaligen Marquis:

**Marquis:** Herr Marquis!

**Knackerl** (affektiert): Nun, bist du einmal da?

**Marquis:** Grollen Sie mir?

**Knackerl:** Das nicht – ich hab´ gehört, daß du dich wegen mir gefürcht´t hast? ( Vergißt sich.) Und das hat mich g´freut von Ihnen. Jetzt sind wir wieder gut, und wenn Euer Gnaden erlauben, so führ´ ich Ihnen bald wieder.

**Marquis:** Herr Marquis! Sie vergessen sich! Sie sind jetzt der hochbeglückte Mann, dem alle Fiaker zu Gebote stehen.

**Knackerl** (besinnt sich): Richtig, ich bin jetzt Sö und Sö sein du.

**Marquis:** Kein Wort mehr aus jener Zeit, Herr Marquis, wenn ich bitten darf – erinnern Sie sich durch keine Silbe an diesen unglücklichen Stand!

**Marquis:** Die Frau Marquise, Ihre gnädigste Mama, ist enchantiert, daß sie großmütigst mir meine Lage und Existenz nicht verschlimmern wollen. Ich sehe, daß sie ein besseres Herz haben, denn obgleich ich damals nicht wußte – . (II,7)

Der Dialog zeigt zunächst die Umkehrung des Herr- Diener Verhältnisses durch den Rückfall Knackerls in die Rolle des Bedienten. Die Möglichkeit des Rollentausches ist vorhanden, der logischen Konsequenz wird aber der Mund verboten. Der in der Syntax angelegte Vergleich mündet in die Zensur des Gedankenstrichs. Die beiden Dialoge zeigen meines Erachtens zumindest Spuren von Selbstzensur.

Ich bin noch die Umstände schuldig, unter denen Knackerl zum Marquis aufgestiegen ist bzw. wie er als Betrüger gemeinsam mit seiner Mutter entlarvt wird. Diese sind im Kontext der Zensur höchst interessant. Aufstieg und Fall Knackerls sind jeweils mit Enthüllungsbriefen (I, 6; III,17)verbunden. Das Haus der Marquise erhält die Botschaft über die vertauschten Kinder aus einem Brief. Bei diesem Brief handelt es sich nicht um den Brief, der Knackerl seine Fuhr versäumen ließ. Dieser befindet sich in den alten Fiakerklamotten Knackerls, die zu seinem Dienstherrn transportiert wurden. Die Nachricht von der Vertauschung der Kinder und die neue gesellschaftliche Position Knackerls wird zusätzlich amtlich durch zwei Magistratspersonen verbrieft. Die moralische Situation der auf dem Sterbebette liegenden Mutter Knackerls, die nicht näher bezeichneten Dokumente, die dem Brief beigefügt waren, wie die Tirolerin Lisel bestätigten den Tatbestand der absichtlich vertauschten Kinder (II,1-2). Es bleibt freilich nur beim Gedanken einen bereits kutschierten „g´studierten Herren“ aufzusuchen, der Klarheit in die Sache bringen könnte. Der Gegenbrief, in dem die Mutter Knackerls gesteht, dass ihre Behauptung, die Kinder vertauscht zu haben, in betrügerischer Absicht erfolgte, stellt eine poetische Vollbremsung dar und birgt sowohl dramaturgische als auch politische Tücken (III, 17). Das ganze ist nicht nur wenig glaubwürdig, sondern stellte auch eine Provokation im Hinblick auf die Darstellung des österreichischen Staates dar. Der Zensur muss es hart angekommen sein zu akzeptieren, dass zum einen zwei amtliche Magistratspersonen in die Irre geführt und zum anderen, dass Dokumente, die sie ja gesehen haben müssen, gefälscht werden. Die Alternative wäre freilich nicht viel besser gewesen.

Hätte die Vertauschung wirklich stattgefunden, hätte Knackerl selbst rechtlich einen Anspruch, dass der Tausch des Herr- Diener Verhältnisses herbeigeführt wird.

3. Die Idee des Tausches des Herr- Diener Verhältnisses wurde vermutlich mit Rücksicht auf die Zensur nicht in die Praxis umgesetzt. Aber natürlich blieben die sozialkritischen Töne, die Gegenüberstellung von harmloser Einfachheit und adeliger Borniertheit und schließlich die gegenläufige Verteilung der Sympathiewerte. Das sozialkritische Potential ist ein Kontinuitätsmerkmal dieser Posse, die in den Gesangseinlagen nachklingen und die Posse durchziehen. In den Opernelementen klingt das Echo des sozialkritischen Potentials der Posse nach. Ich führe einige Belege an. Als Knackerl sich erdreistet, den Marquis gar seinen Bruder zu nennen, nimmt das Quartett an Fahrt auf und zeigt eine präpotente Selbstinszenierung des Marquis. (...) **Marquis:** Nein, diesen Frevel soll er büßen, Nicht eine Stunde bleibt er frei, Daß ich Gewalt hab´, soll er wissen, Ihr Leute, auf und eilt herbei!“ Mariandl und Bünkerl, die das Duett von Marquis und Knackerl zum Quartett erheben, spitzen dies zu. **Knackerl:** Für seine Unschuld soll er büßen, nicht eine Stunde bleibt er frei, Daß er Gewalt hat, soll er wissen, Drum ruft er jung und alt herbei. (I,9). Über den Tratsch bleibt auch die Öffentlichkeit mit einbezogen – ein Umstand, der doch erstaunt, wenn man an das von Metternich verordnete Schweigen denkt.

Pimpernelle Hauswurzen, eine um ihren Vorteil bedachte sensationsgeile und altkluge Krauthändlerin und Wiens erste Adresse, wenn es um Information geht, ist im Bilde und durchaus „im Stande“, die Standesproblematik mit Sprachwitz zu beurteilen. **Pimpernelle:** „Heraus kommt´s da! Alle heraus! Eine solche Geschichte muß in der freien Gottesluft erzählt werden. Habt ihr schon g´hört? Wißt´s was mit Knackerl ist? Ein Herzog ist er worden, ein Markgraf, ein verwunschener Prinz, bei meinem Kräutlerstand ist just die ganze G´schicht´ erzählt worden.“ (II, 9).

Der Gerichtsdienner will Knackerl wie einen Schwerverbrecher abführen lassen, dies ändert sich, als der andere vornehme Kommissär Knackerl mit seinem bürgerlichen Namen Mathias Kornberger anredet. Dieser lässt ihn sogar im Wagen und nicht auf dem Kutschbock Platz nehmen, was für Irritationen bei Knackerl sorgt. (I, 12-13)

Im Hause der Marquise, das ich bereits als Kontrast zum einfachen Fiakermilieu vorgestellt habe, dekorieren Herkunft, Erbe und Name ein sexuell aus den Fugen geratenes Haus, dort hat Gemeinheit keinen Platz, es sei denn die Noblesse muss kutschiert werden. Der Marquis ist nämlich der einzige, der des Transports wegen, ins Fiakermilieu hinabsteigt. Die Marquise, die schon beim Gedanken an die Fiakervergangenheit ihres jetzigen Sohnes in Ohnmacht fällt, kann Knackerl ehrgeizig und schlagkräftig noch daran erinnern, dass ein Fiaker kein Vieh und

es ein hartes Brot um einen Fiaker sei (II,4). Bei der Marquise löst er damit aber lediglich eine Ohnmacht nach der anderen aus. Es kostet die Marquise Überwindung, ihren lieben Mathias wegzuschicken – er wird aber nicht verstoßen, sondern ist immer noch ihr Günstling – und ihren eigentlichen Sohn Ludwig zu empfangen.

Aber Lisel, die zärtlich-grobe – sie wusste ja die Annäherungsversuche erfolgreich abzuwehren – bekommt Mitleid, als sie die weinende Gräfin sieht. Das rührselige Moment weiß die Tirolerin zu nutzen, ländliche Einfachheit gegenüber städtischer Eitelkeit naiv aufzuwerten. Dieses allzu rührselige Moment führt letztlich zu einer sozialutopischen Verlagerung des Glücks.

**Lisel:** (...) Schau, das wär´ mir leid und ich bedaure dich herzlich. Ich glaube gar, du weinst, Gräfin? Das ist mir gar nicht recht. Das ist doch g´spassig in der Stadt – ganz andere Leut´. Wir sind auf unserem Gebirg arm und lachen den ganzen Tag und die sein reich und wanen. Nu tröst´ dich (...). Im (Abgehen). Jetzt weint die und ist ein´ Gräfin und ich lach´ und bin ein´ Bäuerin; wann´s tauschen wollt´, ich möchte nicht! (II,3)

Ich komme auf das Element der Rührseligkeit noch bei einer kurzen Gesamtbeurteilung zurück, konzentriere mich hier noch auf das sozialkritische Potential, was noch einmal aus dem Schatten der Weinerlichkeit heraustreten kann.

Der einfache Fiaker Knackerl erscheint in der Adelswelt als „namenlos“ roh. Umgekehrt raubt ihm die Anpassung an das adelige Milieu das, was ihn liebenswert macht. Bei einer der Generalproben, sich die höfischen Codes anzueignen, will Knackerl seine Gewalt in der Manier seines Vorgängers ausnutzen, um Lisel zu gewinnen. Aber der mittlerweile vornehm gekleidete Knackerl ist zu steif, und hat seinen Charme als Fiaker eingebüßt. (II,14)

Die aber wirkungsvollste Szene ist das zur nächtlichen Stunde stattfindende Souper, das vor dem Haus durch das Fiakerquartett gesanglich kommentiert wird. In der zweiten Strophe erhebt sich der Gesang zur Kritik des Panoramas der hierarchisch geordneten Ständegesellschaft. Gegen das Motto, durchaus im Sinne der Wiener Komödie, wonach es „alles eins sei, ob man Geld hat, oder keins“, wird hier offen angesungen.

Fiakerquartett von außen.

2.

Wer Geld hat, hat alles, ist lustig und froh,  
Hat Wein und hat Brot und Haber und Stroh  
Wir aber sein arm und voll Hunger und Not  
Und singen ein Liedel ums tägliche Brot. (II,21)

Die Szene, die sich hier dem Publikum aufgetan haben muss, gehört zu den besten der Wiener Komödien. Der gerührte Knackerl verfällt nicht in Rührung, sondern weiß es zu verhindern, dass die Tür verrammelt wird, indem er seine Kollegen hereinholt. Bei den dazugehörigen standesübergreifenden Tänzen führen die einfachen Fiaker die vornehmen Damen übers Parkett. Die Bedeutung der Regieanweisung, wonach der Tanz immer wiederholt wird, ist die Bestätigung des gesellschaftlichen Durcheinanders als status quo (II,21). Daran ändert sich auch durch den Tiroler Teppichhändler Michel, den Verlobten Lisels, nichts, der den Weg nach Wien findet, wobei der ihm vorausseilende grobianische Ruf in einer rührseligen Wiedersehensszene verkommt (II,23). Die Rührung hat eben in diesem Fall nicht genügend aufrührerisches Potential. Während dieser Wiedersehensszene versuchen die Damen sich nämlich klammheimlich davonzustehlen, Knackerl bemerkt dies aber und zertrümmert das rührselige Moment. Die Fiaker führen die sich sträubenden Damen mit Gewalt zum Tanz – ein Motiv, das nach der Französischen Revolution den Assoziationen freien Lauf ließ. Das wäre ein sensationeller Schluss dieser Posse.

Im dritten Aufzug lassen die rührseligen Momente die Posse zusehends harmloser werden. Die Besinnung Knackerls muss einsetzen, denn er darf natürlich Mariandl nicht heiraten. Unter Verurteilung der Entdeckung der vertauschten Kinder wünscht er sich sein Leben als Fiaker zurück. **Knackerl:** „(...) Ich bin positiv schlechter dran, als ich war! Ich schick´ mich nicht in den Stand, mich geniert alles wie ein enger Rock; ich kann die Speisen nicht essen, ich kann in den Kleidern nicht bleiben, ich kann auf den g´wixten Böden nicht gehn, ich kann mit den Leuten nicht reden, mir ist just so, als wenn ich in einem fremden Land wär.“ (III,1) Knackerl hat ganz recht, er kann in den Kleidern nicht bleiben, diese zwanghafte herbeigeführte Besinnung lässt die Idee Möglichkeitsform bleiben und führt letztlich zu Knackerls devoten Kniefall in der Schlusssequenz, als die Marquise die finanzielle Barriere aus dem Weg räumt. Letztlich ist diese nur eine Negativfolie der durch das Fiakerquartett ausgelösten Unordnung, die jetzt in zeitlich gesitteteren Bahnen nur für den Spielabend abläuft. Natürlich könnte man den Einfluss der Zensur darin vermuten, aber das muss nicht sein. Dergleichen passte in eine ziemlich gute gemachte Posse, wobei die rührseligen Momente die sozialgesellschaftliche Brisanz verharmlosen. Die dramaturgische Notwendigkeit des dritten Aufzugs besteht letztlich nur darin, Knackerls Karrieresprung als Betrug zu entlarven.

Dem Rezensenten der Theaterzeitung Bäuerles erschien die Posse lediglich als ein „Faschingsspa“, um die Zuschauer zum Lachen zu bringen.<sup>252</sup> Allein die Aufführungszahlen weisen den Szenen aber bleibenderen Wert zu.<sup>253</sup> Hinweise auf die Rezeption der Posse belegen dies. So ist es nämlich Nestroys Posse *Frühere Verhältnisse* vorbehalten, den bei Bäuerle nur angedachten Tausch des Herr- Diener Verhältnisses in die Tat umzusetzen. Im Übrigen gibt es bei der Posse Bäuerles eine weitere Rezeptionslinie zu Hugo von Hofmannsthal. Im Rahmen der Operndichtungen Hofmannsthals hat Hans Albert- Koch auf einen Fragment gebliebenen Lustspielplan Hofmannsthal hingewiesen.<sup>254</sup> Bei diesem Projekt soll es sich um ein „Volksstück nach Art des Altwiener Volkstheaters“ gehandelt haben, das dieser zunächst als *Der Fiaker als Marquis*, ab 1924 aber als *Der Fiaker als Graf* betitelte, so Koch (325). Koch hegt die Vermutung, dass Hofmannsthal die Umbenennung vorgenommen habe, weil ihm Bäuerles *Fiaker als Marquis* außer dem Titel „keine wesentlichen Anregungen“ gegeben habe (328). Bäuerles Posse tritt aber – wie ich mit meinen Ausführungen zu zeigen versucht habe – durchaus aus den Fiaker- Milieu- Szenen der Wiener Vorstadttheater heraus. Zwar wird aus den Handlungsskizzen und –notizen Hofmannsthals kein genauer Handlungsverlauf ersichtlich, dennoch sieht Koch in *N 13* „Hinweise auf die Standeproblematik“ und möglicherweise einen „Reflex auf die soziale Situation der Nachkriegszeit“ angelegt (325). Träfe dies zu, dann hätten der Hofmannsthal’sche Entwurf und die Posse Bäuerles mit der Dramaturgie der Standesproblematik aber durchaus etwas gemein. Kurz, dem Spiel um die Ideen von 1789 entspräche die soziale Identitätssuche nach 1918.

---

<sup>252</sup> Vgl. *Theaterzeitung*: 13 (1816). S. 51.

<sup>253</sup> Vgl. Hadamowsky. *Theater*.

<sup>254</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke XXVI. Operndichtungen 4. Hrsg. von Hans-Albert Koch. Frankfurt: S. Fischer 1976 ( Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, hrsg. von Rudolf Hirsch [u.a.], XXXVIII Bde). S. 132- 164. [Entwürfe]; S. 325-341 [Varianten und Erläuterungen]. Zitiertes in runden Klammern im Text.

### 3.3. Krähwinkel sells in *Die falsche Prima Donna*<sup>255</sup>

Die am 18. Dezember 1818 am Leopoldstädter Theater uraufgeführte, bis 1833 79mal<sup>256</sup> gespielte *falsche Prima Donna* soll Bäuerle selbst neben den *Bürgern in Wien*, *Aline* und *Dr. Faustus Mantel* zu seinen erfolgreichsten Possen gezählt haben.<sup>257</sup> Er hat sie seinem ab 1820 herausgegebenen sechsbändigen Komischen Theater vorangestellt.<sup>258</sup> Ihre Entstehung verdanke die Posse der „Kunst und Triumph-Reise“ einer der „berühmtesten Sängerinnen“ seiner Zeit, Angelica Catalani (1780-1849).<sup>259</sup> Aus einem Bericht über ihren zweiten Wiener Auftritt geht hervor, dass die italienische Opernsängerin und Sopranistin den großen Wiener Redouten Saal trotz astronomischer Eintrittspreise zu füllen vermochte.<sup>260</sup> Die durchgehend positive Besprechung der Theaterzeitung verkennt Bäuerles Intention, den für eine Posse höchst geeigneten übertriebenen Verehrungskult, um die Sängerin zu persiflieren,<sup>261</sup> indem es kurzerhand zum Lustspiel erhoben wird.<sup>262</sup> Es ist nicht das Sujet des übertriebenen Verehrungskults, sondern vielmehr die literarische Form der Posse, die Bäuerle die Szene nach Krähwinkel verlegen lässt, um „sowohl Schützen als Zielscheibe persiflieren zu können“<sup>263</sup>. Damit gesellt sich die nach Krähwinkel verlegte Szene „geographisch“ zu der poetischen Gemeinde Schilda bestehend aus Wielands „Abdera“, Kellers „Seldwyla“ und dem Krähwinkel Kotzebues, das Jean Paul in einer Erzählung nach Flaschenfingen verlegt hat. Die satirisch literarische Karikatur kleinbürgerlich bornierten Lebens und kleingeistigen Denkens samt der dortigen eiteln Klatschsucht und Titeljagd entlarvt die Bewohner als poetische Verwandte.

Bäuerles *falsche Prima Donna* borgt sich das kleinstädtische Ambiente und einen Teil des Figurenpersonals aus den *Deutschen Kleinstädtern* Kotzebues,<sup>264</sup> nimmt aber entscheidende

---

<sup>255</sup> Vgl. *Die falsche Prima Donna* in Komisches Theater. Bd 1. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>256</sup> Hadamowsky. *Theater*.

<sup>257</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 789.

<sup>258</sup> Vgl. Bäuerle. Komisches Theater. Bd 1.

<sup>259</sup> Vgl. Ebd. Vorwort zur *falschen Prima Donna*.

<sup>260</sup> Näheres zu Catalani bei Sonnleitner: *Vorstadttheater*. S. 50f.

<sup>261</sup> Vgl. das Vorwort zur *falschen Prima Donna*.

<sup>262</sup> Vgl. Theaterzeitung. 154 (1818). S.615-616.

<sup>263</sup> Komisches Theater Bd 1. Vorwort.

<sup>264</sup> Die Erfolgsgeschichte der bis 1855 am Wiener Burgtheater 130mal gegebenen Deutschen Kleinstädter bedarf einer Erklärung, weisen sie Kotzebue doch als Theaterprofi aus. Kotzebue übersetzte zunächst die französische Komödie *Le petite ville* Louis Benoit Picards (UA 1801) unter dem Titel *die französischen Kleinstädter* ins Deutsche. Die französischen Kleinstädter hielten sich aber nur bis 1809 auf dem Burgtheater und wurden 17mal gegeben. Germaine de Staels Unterscheidung liefert eine Erklärung und sei kurz zusammengefasst. Handelte es sich bei der Picardschen Vorlage um eine unablässige Nachahmung der Pariser Sitten und Gebräuche durch die

Erweiterungen bei den Liebesbeziehungen und beim Figureninventar Krähwinkels vor. Das österreichische Krähwinkel reiht sich aber nur vordergründig in die Ahnenreihe der Satiren auf kleinstädtisches Leben mit urbanem Anspruchsdenken ein und entwickelt einen eigenen verdeckten politischen Diskurs. Diese Dimension tritt erst mit der Figur Eberhard Ultras in Nestroys Revolutionsposse *Freiheit in Krähwinkel* offen zutage, die als singuläre Posse der provisorischen Zensurfreiheit in den Märzmonaten wegen keine Rücksicht auf die Zensur nehmen musste. Diese Posse rekurriert eindeutig auf Bäuerles Posse. Dies ist aber Gegenstand einer anderen Ausarbeitung. Bäuerles Posse hat es aber nicht verdient, zwischen der Kotzebue'schen und Nestroys Politsatire in Vergessenheit zu geraten.

Meine Ausführungen beabsichtigen, die bei Bäuerle verdeckten politischen Szenen herauszuarbeiten, da dieser Rücksicht auf die Zensur Rücksicht nehmen musste. Diese gestattete es Bäuerle nicht, das Stück unter dem Titel *die falsche Catalani* aufzuführen. Catalani dürfte es Bäuerle nachgesehen haben, Wenzel Müller, der Komponist des Leopoldstädter Theaters, verzeichnete nämlich einen nicht näher kommentierten Besuch Catalanis der Posse in seinem Tagebuch.<sup>265</sup> Unsere Ausführungen müssen sich damit begnügen, die Posse auf der Textgrundlage des Komischen Theaters zu besprechen. Rommel weist aber in seiner Besprechung darauf hin, dass der Eingriff der Zensur an mehreren Stellen erfolgt sein muss.<sup>266</sup>

Bereits die Rezension im *Sammler*, der seine Oppositionshaltung gegen Bäuerle wohl endgültig abgelegt haben dürfte, so „adele dieses Stück die Bühne zur Kunstanstalt“, weist tadelnd auf kunstvoll eingeflochtene politische Bemerkungen hin:

Der Referent scheint an dem ganzen Stück lediglich zu tadeln, daß der Verfasser einige, zwar sehr witzig angebrachte, doch an das politisch oder moralische Gebieth streifende Bemerkungen einflocht. Solche Bemerkungen regen nothwendig den Ernst, und mindern sohin die Lust, freylich nur in den Augen des Kenners, aber für den soll ja der Dichter schreiben.<sup>267</sup>

Einer Skizze der Handlung folgt eine kurze Lesart der Liebesbeziehungen, die aber letztlich das Verkaufsargument Krähwinkel im Sinne der anklingenden

---

Provinz, verbindet die Krähwinkler eine verherrlichende Überhöhung ihres Wohnorts. Die französischen Kleinstädter als Mimese der Pariser Sitten konnten aber in Wien nicht Fuß fassen und verlangten dem Theaterprofi eine Bearbeitung zugunsten der deutschen Kleinstädter ab. Bezeichnete er es selbst noch als Lustspiel, konnte es sich auf der Wiener Bühne nur halten, weil es mehr possen- als lustspielhafte Züge trug. Jürg Mathes sieht neben der Vorlage Picards eine Polemik August Wilhelm Schlegels für ursächlich an und liest letztlich unter Akzentuierung des biographischen Zugangs Krähwinkel als eine im Übergang von Klassik und Romantik befindliche getarnte Satire der nicht von Kabalen gefeierten Weimarer Literaturszene, in der der aus Russland zurückkommende Theaterfabrikant Kotzebue seinen Platz suchte. Vgl. Mathes: *Kotzebue*. S. 578-596 sowie 175 Jahre *Burgtheater*. S. 36.

<sup>265</sup> Vgl. Müller: *Tagebuch*. S. 474.

<sup>266</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. 753-754.

<sup>267</sup> Zit. nach *Der Sammler*. 10 (1818). S. 620.

deutschnationalen Töne und der Karikatur des vormärzlichen Wien nicht aus den Augen verlieren soll.

Der über der Sorge um die Reputation seines Hauses seinen Bildungsauftrag vernachlässigende, mit einem Patzenferl bewaffnete Schulmeister Gansleber, prügelt kurzerhand alles hinaus, was nicht zur Erhöhung seines Ruhmes beiträgt. (I,2) Das Schulgeld seiner Schüler behaltend, muss dann auch Lustig weichen, der Schauspieler im Nest Krähwinkel, der wohl sein einziges Einkommen aus seinen inflationären Spaßmomenten bezieht. Dem jetzigen Müßiggänger nämlich, ehemals unter dem bürgerlichen Namen Wenzel als durchaus gebildeter Gesangslehrer im Hause des Schulmeisters tätig, bleibt die Erfüllung seines Liebensglück versagt. Er hat Gefallen an dem rührseligen Schulmeistertöchterchen Hannchen gefunden, „verdient“ sie aber aufgrund der fehlenden finanziellen Argumente nicht. Hier haben die zwei aus Frankfurt dazukommenden, obendrein unglücklich verliebten Geschwister Walter die richtige Kunde von der Wunder vollbringenden Gesangskunst Catalanis im Gepäck, um die einfältigen Einwohner Krähwinkels an der Nase herumzuführen. Lustig macht ganz Krähwinkel von sich reden und zwingt seinen Konkurrenten Rummelpuff, einen Nachfahren des plautinischen miles gloriosus, in die Knie, indem er sich den Krähwinklern als Catalani ausgibt. Die Generalprobe der Täuschung reicht einerseits, um Krähwinkel in dem Glauben zu lassen, Catalani gäbe ein Konzert. Die blitzgescheiten Krähwinkler halten stattdessen den sympathischen Juden Aaron für den verkleideten Lustig. Andererseits haben die Geschwister Walter genügend Zeit, in eigenen Liebesdingen aktiv zu werden. Denn Franz liebt Albertine, die Geliebte des titelsüchtigen Bürgermeisters mit der schuftigen Vergangenheit, und Fritz liebt die Schauspielerin Madame Gutmuth, Lustigs Schwester, die sich alle noch aus ihrer Frankfurter Zeit kennen. Schließlich triumphieren die einfallsreichen Jungen über die bornierten grämlichen Alten, die Liebespaare finden sich in Komödienmanier.

Auch wenn in der Posse eine Affinität zu Lenzens *Hofmeister*, der aufgrund des shakespeareschen Szenenwechsels und der in den tragischen Szenen angelegten Komik durchaus in die Nähe der Wiener Komödien mit ihren Illusionsbrüchen gestellt werden kann, anklingen lässt, halte ich eine solche Bezugnahme für überzogen. Hier ist die commedia dell'arte Struktur präsenter, wonach sich in der Regel grämlich bornierte Alte – ich habe auf Lessings möglicherweise in seinem Komödienverständnis wurzelnden Fauxpas in der Namensgebung schon hingewiesen – dem Liebesglück der Jungen in den Weg stellen. Die Liebespaare finden sich in der Regel unter fleißiger Mithilfe eines listigen Dieners.

Herr Niklas Staar, Bürgermeister und Oberältester in Krähwinkel, ist im Vergleich zur Kotzebue'schen Vorlage deutlich in die Jahre gekommen und dickbäuchig geworden. Er will seine Geliebte Albertine in die Ehe zwingen. Die Vorbereitungen nehmen das eigentliche Ereignis, zu dem es nicht kommen wird, in vorausweisendem Gehorsam vorweg. Die Hochzeit wird in der Zeitung im Voraus beschrieben. Das im Vorfeld gemästete Schwein wirft ungeahnte Probleme auf, mit denen sich die Führungsetage Krähwinkels überfordert zeigt. (I, 19) Eine Ironisierung ganz im Sinne der Vorlage Kotzebues. Die unterdessen verschleierte Albertine täuscht derweil eine Flucht in die Obhut der Kirche vor, findet dann aber bei ihrer Jugendfreundin Madame Gutmuth, der Schwester Lustigs, Unterschlupf. Aus ihrer gemeinsamen Frankfurter Zeit erklären sich Fritz und Franz Walter.<sup>268</sup> Zur Konstellation: Das Possenspiel entwickelt sich um die Dreiecksverhältnisse der Liebe. Während Fritz die Schwester Lustigs, die Schauspielerin Madame Gutmuth, wohl auf der Bühne in Frankfurt stehenließ und keinen Gegenspieler hat, ist Franz fest entschlossen, dem Bürgermeister die Geliebte auszuspannen. Dieses Vorhaben lässt die Brüder am Plane Lustigs Interesse finden, der sich selbst dem eine graue Perücke tragenden Schulmeister mit dicken, angeschwollenen Fingern gegenüberstellt. Dieser hat im Übrigen aus lauter Verfügungsgewalt über sein Töchterchen seine Frau indirekt aus dem Figurenverzeichnis vertrieben (I, 3) Es ist also durchaus möglich, die Posse so lesen, dass die Geschwister Walter – wobei Fritz nur mit von der Partie ist, weil es ihm Spaß bereitet – und Lustig in einer Zweckgemeinschaft von Freunden mit Liebesinteressen über die grämlichen Alten triumphieren. Damit richtete sich die Posse in Gestalt der erfinderischen Jugend gegen das utilitaristisch eingerichtete Institut der Ehe und damit gegen die Ordnung – durchaus eine identitätsstiftende Kontinuität der Wiener Komödie. In der Posse ist aber wesentlich mehr angelegt.

In seinem Vorwort weist Bäuerle darauf hin, dass die nach Krähwinkel verlegte Szene nicht nur eine Wiener, sondern eine „deutsche Local Posse zu nennen sey“.<sup>269</sup> Einem Hinweis, dem es nachzugehen gilt. Schließlich verbirgt sich dahinter mehr als der bloße Verweis, dass die Posse auf mehreren deutschen Bühnen Beifall erhielt. Zwei Textstellen sollen dies illustrieren. In der ersten Szene geht es um den Besuch Catalanis und ihre Unterbringung, was bei den Autoritäten Krähwinkels zum Staatsakt wird. Ich komme auf den Dialog, der ferner Hinweise auf die Machtstrukturen in Krähwinkel enthält, zurück. Hier sei nur auf den Kommentar von

---

<sup>268</sup> Frankfurt wird ab der Französischen Julirevolution zu einer Zelle der Opposition gegen die reaktionäre Dominanz Österreichs im Deutschen Bund. Dem Frankfurter Wachensturm 1832 folgen die Geheimen Wiener Beschlüsse 1834, die verfassungsgebende Versammlung wird sich 1848 in der Paulskirche einfinden. In einem breiteren Kontext müsste Frankfurts Rolle in den 1810er Jahren näher beleuchtet werden, die Posse erscheint ja bereits 1818. Diese Ausarbeitung muss sich mit dem Hinweis begnügen.

<sup>269</sup> Vgl. das Vorwort zur *falschen Prima Donna*.

Pfiffspitz, dem Zeitungsschreiber Krähwinkels, zur Einigung in der Unterbringungsfrage verwiesen.

**Pfiffspitz:** Einverstanden! Hat ihr Deutschland den Braten auf den Tisch gesetzt, so kann ihr Krähwinkel den Salat dazu geben. Sie werde beim Schulmeister einquartiert! Sie ist eine Französin oder kommt vielmehr aus Frankreich und die französischen Einquartierungen sind uns Deutschen nichts Neues, wir möchten sonst zu bald darauf vergessen. (I, 24)

Die Szene zeigt Pfiffspitz, der seinen Gestiefelten Postreiter mit den Bonmots Lustigs aufzufüllen gezwungen ist, sich aber zu Größerem berufen fühlt. Der Vergleich der Unterbringung Catalanis, die Europa mit ihren Konzerten in Begeisterung versetzte, mit der Besetzung Deutschlands in der Franzosenzeit knüpft an österreichische Erfahrungen an, appelliert aber zugleich an eine großdeutsch- nationale Erfahrungskontinuität, an die sich das Metternichsche Österreich 1818 schon nicht mehr gern erinnerte. Aber Bäuerle verfolgte mit dieser Technik des doppelten Zuschnitts noch ganz andere Zwecke. Verkaufsstrategisch raffiniert nutzte er die Erinnerung an die Franzosenzeit aus, um die Szene über das deutsche Nationalbewusstsein auf deutsche Bühnen zuzuschneiden. Dass diese Szene dem Zensor entgangen ist, erstaunt, zeigte sich das System Metternich doch stets darauf bedacht, sein Restaurationsprinzip gegen den deutschen Kultur- und Nationalliberalismus als Erbin des französischen nationalen Besinnungsprozesses durchzusetzen.

Der Theaterpraktiker Bäuerle erweiterte Kotzebues Inszenierung Krähwinkels, von Jean Paul als „hübsches, aber sehr kothiges und steiniges Landstädtchen in Flachsenfingen“<sup>270</sup> charakterisiert, um einen kaschierten politischen Diskurs. Ganz in der Manier Kotzebues gibt es in Bäuerles Krähwinkel nur beim „Kaffehsieder“ zum Hölzernen Löffel die Möglichkeit zum Billardspiel, aber nur mit einem Queue und einer gelben Billardkugel, schließlich spielt ja auch nur einer und das nach der Stunde. (I,6) Der Runkelrüben- Kommissionsassessor Sperling, seines Zeichens Dichter und Direktor des gelehrten Klubs auf dem Kaffeehaus zu Krähwinkel, - er scheint in der Posse für alles qualifiziert zu sein, außer fürs Dichten – befördert sich zum Edler von Spatz und bietet den Fremden eine Sightseeingtour durch den Ort an. In der Provinz hat alles seinen höheren Sinn: So soll sich beim Rathausfang die Sternwarte, beim Galgen der Telegraph befinden, und das Tierspital ersetzt das allgemeine Krankenhaus. (I,9) Und dennoch soll nicht nur ganz Krähwinkel von Lustigs Plan, sich als Catalani auszugeben, sondern gleich die ganze Welt reden. Der Bürgermeister ist im Glauben befangen, der König hätte ihm die berühmte Sängerin geschickt (I, 24), ihm ein „demütig

---

<sup>270</sup> Vgl. *Das heimliche Klagelied der jetzigen Männer* in Jean Paul's sämtliche (!) Werke. XXXIX. Vierter Band. Berlin: G. Reimer 1827. S. 1- 42, hier S.1 [*Erste Ruhestunde*].

submißes untertäniges“ Ständchen zur Vermählung zu singen (I, 25). Diese Selbstüberheblichkeit hat in Bäuerles Posse wenig Liebenswertes, ist nicht harmlose Eitelkeit, sondern ein Stück weit bornierte Selbsttäuschung, die die Wirklichkeit nicht sehen will.

**Bürgermeister** (äußerst eilig): Geschwind, die Stühle zurück! Ist denn nichts da, worauf ich mich postieren kann? – Ich muß doch erhaben sein. (...)

**Klaus**: Euer Herrlichkeit, der Kasten!

**Bürgermeister**: Ja, ja nur her damit! (Stellt sich darauf) Der hohe Rat umgebe mich (...)

**Klaus**: Ich werde die Sturmglocke läuten, damit die Nachbarn auch erfahren, was hier für ein Fest ist. (Ab)

**Bürgermeister** (ergriffen): Recht! Recht! Ganz Europa soll zu Grunde gehen! Lärm und Spektakel! Albertine komm zu mir herauf. Jetzt stehen wir wie Jupiter und Juno. Vivat!

**Alle**: Vivat! (I, 25)

Droht die Szene anfänglich an den kleinstädtischen Ressourcen zu scheitern, weiß sich der großdeutsche Anspruch doch bemerkbar zu machen. Eine mögliche Erklärung, warum die Posse auf den deutschen Bühnen auf Gefallen stieß. Die Spielorte zu eruieren, wäre schon allein dieser Szene wegen interessant, schließlich ließ sich eine oppositionelle Haltung in einem Deutschen Bund, der die Modernisierung ausbürgerte, im Vormärz ganz gut verkaufen. Diese Lesart der deutschen Lokalposse soll hier nicht weiter verfolgt werden, wenden wir uns stattdessen der *falschen Prima Donna* als Wiener Lokalposse zu. Eine Karikatur des vormärzlichen Österreichs war schließlich nicht schlechter zu verkaufen. Die Ausführungen nehmen Krähwinkel genauer unter die Lupe und wenden sich anschließend dem Figurenpersonal unter Berücksichtigung ihrer Funktion in Krähwinkel zu.

Fast schon biedermeierlich propagieren Lustig und Sperling – letzterer bei den Empfangsvorbereitungen Catalanis – Krähwinkel als „Ort der Freude“ (I,26), dem es nie an Spaß fehle (I,4). So lustig geht es aber in Krähwinkel nicht zu. Während der Schulmeister seinem Töchterchen Rummelpuff vorschreibt, lässt der Bürgermeister ganz Krähwinkel nach seiner Geliebten Albertine durchsuchen (I,17). Gilt das Turmläuten als Signal für Rebellen (I,5), verbietet der an dem Talent des Schauspiels Lustig zweifelnde Bürgermeister ihm, ein Theater zu etablieren ( I,12), was retrospektiv im Sinne des verordneten Schweigens verstanden werden könnte, schließlich macht die erfinderische Idee Lustigs in ganz Krähwinkel von sich reden. Auch der Rauswurf Lustigs als Gesanglehrer Hannchens erhält einen diesbezüglichen Beigeschmack, so hätte Hannchen die zukünftige Bürgermeisterin in ihrem musikalischen Können „übermeistern“ können (I,5). Das Kaffeehaus zum Hölzernen Löffel könnte durchaus im Sinne einer österreichspezifisch zugeschnittenen *contradictio in adiecto* „Zur dünnen Wand“ heißen, weil die Wände dort Ohren haben, aber die Kaffeesieder recht eigentlich „Surrogatpritschler“ sind (I, 14). Vor lauter Bespitzeln vergisst die

Kaffeessiederin das anbrennende Obers bzw. die sich im Überlaufen begriffene Schokolade (I,13). Mag das Kaffeehaus kein Ort für geheime Wiedersehensszenen sein, schürt die Ankündigung des Konzerts der Catalani lauffeuerartige Begeisterung bei den Kaffeessiedern. Krähwinkel ist binnen fünf Minuten informiert. In der Frage nach der adäquaten Unterbringung Catalanis täuscht die merkwürdige Idee den mietzinssäumigen Bader zu unterstützen nicht über die Grausamkeiten in Krähwinkel hinweg.

**Zweiter Ratsherr:** Dafür stimm' ich nicht (für die Unterbringung beim Schulmeister J.L.), man muß menschlich sein, sie ist Patientin, der Bader kann ohnehin seit vier Wochen seinen Zins nicht bezahlen, er soll exkutiert werden, nur eine große Kur kann ihn retten. Wo aber eine solche hernehmen? Die berühmte Reisende muß bey ihm einquartiert werden; an ihr kann er so lange kurieren, bis er seinen Zins beisammen hat. (I,24).

Der Besuch der großen Sängerin trägt zum Renommee Krähwinkels bei, ist aber in erster Linie ein staatskassenfüllendes Ereignis, wobei die Autoritäten Krähwinkels Steuerimmunität besitzen (I, 24), die Bevölkerung ist eine bloße Vivat schreiende Fassade. Letztlich verbietet der Bürgermeister nämlich das Nationalquodlibet der Posse „Ob wir Geld haben oder keins, das ist alles eins“, da sich dieser Spruch bei etwaigen Steuererhöhungen eine Oppositionshaltung auch gegen die Obrigkeit wenden könnte.

Bezeichnenderweise werden die Figuren des Bürgermeister und des Ratsdiener Klaus durch folgenden Dialog eingeführt. Ich gebe den Dialog nahezu vollständig wieder, um einige von der Sekundärliteratur bisher nicht beachtete Anspielungen hervorzuheben. Den hier stoßen wir wieder auf einen verdeckten politischen Diskurs,<sup>271</sup> der das mehrdimensionale Machtverhältnis zwischen dem zerstreuten Bürgermeister und dem pffiffigen Ratsdiener Klaus veranschaulicht. Dass die Zensur diesen Dialog passieren ließ, erstaunt sehr.

**Bürgermeister:** Das hat Ihm der Teufel geraten, in allen Häusern der Stadt Nachsuchungen zu veranstalten, ob man meine Braut nicht verborgen hat. Ein solches Malheur soll geheim gehalten werden. Es ist unverzeihlich! Ist der Mensch vom Rathaus und schon meine Ehre so wenig! Welcher Esel hat Ihn zum Amtsdienner gemacht?

**Klaus:** Euer Herrlichkeit, waren es selbst, wissen Sie's denn nicht mehr? Es war am 23. September 1792, die die große Viehseuche war und mein Vorfahrer so plötzlich gestorben ist.

**Bürgermeister:** Ist wahr? Nun, ich danke Ihm für die Erinnerung, ich war damals selbst sehr krank. (Nimmt eine Prise Tabak. Ich bin doch manchmal recht zerstreut. (...))

Die Szene zeigt einen senilen Bürgermeister, dessen Geheimhaltungspraxis aufgefliegen ist. Der Ratsdiener Klaus, dessen Rolle im Vergleich zur Vorlage Kotzebues erweitert wurde, ist

---

<sup>271</sup> Zu der von Sonnleitner festgestellten Hintersinnigkeit dieser Szene tritt eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Vgl. Sonnleitner, Johann: *Freiheit ist ja was Schreckliches. Notizen zu Dichter und Staat im österreichischen Vormärz*. In: *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur*. Hrsg. v. Janusz Golec. Lublin 1999. S. 27-40, hier S. 34.

nicht bloße Erinnerungsstütze, sondern tritt aus seiner Amtsdienerrolle heraus und mahnt alle, deren Besinnungspotential ins Stocken geraten ist, dass eine Monarchie schon einmal in eine Republik umgewandelt worden ist. Die große Viehseuche bezieht sich auf die Septembermorde in der Französischen Revolution, die der Errichtung der Republik vorausgehen. Georg Büchner wird sie mit dem Revolutionsdrama *Dantons Tod* aufgreifen. Der 23. September ist der zweite Tag des neuen republikanischen Kalenders, der in einem ganz realen Sinn eine neue Zeitrechnung etabliert.

Die Reaktion des Bürgermeisters auf die frechen Reden des Laternenanzünders können durchaus als Reaktion des von Habsburg dominierten Heiligen Römischen Reiches gelesen werden. Bürgerliche Freiheitsrechte und jedweden Gedanken an eine Konstitution unterdrückend, wird der Laternenanzünder arretiert. Auch wenn die Jakobinerverhaftungen erst 1794 einsetzen, weiß der jetzt scharfsichtig folgernde Bürgermeister um die potentielle Gefahr der Illuminatenbewegung. Helles Licht droht ins Dunkle zu dringen und die Verhältnisse aufzuklären.

**Bürgermeister:** Wer hat denn noch freche Reden geführt?

**Klaus:** Der Laternenanzünder

**Bürgermeister:** So? Der? Genug, der Kerl ist mir schon seines Metiers wegen verhaßt. Als Laternenanzünder such[t] er bei der Nachtzeit zur Aufklärung beizutragen. Man könnte ihn ganz schicklich einen Illuminaten nennen. Ich brauche aber nun nichts Klares, noch weniger etwas Helles in Krähwinkel. Holt ihn gleich ab, schließt ihn krumm! [...]

**Klaus:** Ja gestrenger Herr, das ist sein Plan, er hat so nichts zu essen. ( I, 17)

Am Ende des Krähwinkel alles abverlangenden Einzugs Lustigs als Catalani geht ein Nachtwächter mit eingebundenen Zähnen ( I, 26). Sein deutlich possenhaft gelockertes Berufsverständnis, er schließe nur Nachtdiebe krumm, die Arretierung der Tagediebe sei Aufgabe der Tagwächter – es hatte sich ein Menschauflauf vor der dem Fenster der beim Schulmeister einquartierten Catalani gebildet, die Erwiderung kam auf das Geheiß Sperlings zustande, Ordnung zu machen – lassen unter Berücksichtigung des eben zitierten Dialogs Zweifel aufkommen, dass Zahnschmerzen der Grund für seine eingebundene Zähne sind. (II,1) Möglicherweise wird hier auf eine obrigkeitliche Maßnahme zur Erinnerung an seine Pflicht angespielt. Aber ich will mich nicht in Spekulationen verlieren, sondern stattdessen dem für jährlich 16 Gulden angestellten Ratsdiener Klaus näher auf den Zahn fühlen. (II,20) Der Ratsdiener ist nicht die dümmliche Figur, als die ihn der Dialog erscheinen lässt, wenn der Bürgermeister ihn beschuldigt, die Durchsuchung Krähwinkels angeordnet zu haben. (I,19) Im Gegenteil, sein schlagkräftiger politischer Kommentar sorgt für einen Illusionsbruch, der politisches Bewusstsein zu erzeugen geeignet ist. Klaus ist nicht der auf

der Leiter stehende stimmungsmachende Choreograph der Vivat-schreienden Bevölkerung. (I, 20 u.23) Durch diese Leiter hat er vielmehr den alles überragenden Durchblick (I, 20) und gebietet Hannchen angesichts des herrschaftsverherrlichenden Konzerts zu schweigen, was in ironischer Brechung durchaus in die Nähe des durch Metternich und Gentz initiierten Restaurationsprogramms gestellt werden kann. Die verordnete Ruhe wird zum vormärzlichen *pars pro toto*.

**Klaus:** Nu, Mamsell Hannchen, heute wird Sie sich wohl ausgesungen haben. Die Catalani kommt und nu, wenn diese singt, so darf ein anderes Menschenkind den Mund nicht mehr aufmachen. Die Nachtigallen verstummen und sind froh, wenn man sie für Spatzen ansieht. (I,21)

Hannchen erwidert in dieser Szene gar nichts, darf aber in dieser Szene immerhin Platz nehmen.

Die Machtstruktur Krähwinkels besteht aus einer Vetternwirtschaft, die sich das Haus Staar und die alteingesessenen Autoritäten teilen. Es handelt sich um ein nach Sitz und Stimme abgeschlossenes System. (I, 20) Hieran ändert auch der poetische Umstand nichts, wonach jeder in Krähwinkel seinen eigenen Stuhl mitbringen muss. ( I, 23) Die Führungsetage besteht aber im Wesentlichen aus dem Bürgermeister und seinem Amtsdienner Klaus. Der Bruder des Bürgermeisters, der Vize- Waisenamtsvorsteher, rät unter ehrfurchtsvoller Verneigung liebedienerisch zur Unterbringung der Sängerin beim Schulmeister, für eine Künstlerin selbst dieses Ranges sei das Haus des Bürgermeisters nämlich zu erhaben. (I, 24) Auf den merkwürdigen Hilfsplan des Zweiten Ratsherrn zur Rettung des Baders, habe ich bereits hingewiesen. Die marginale machtpolitische Rolle dieses Honoratiorenduos wird poetisch dadurch signalisiert, dass sie nur in dieser Szene auftreten. Eine trotz seiner Einsprachigkeit nicht zu vernachlässigende Figur ist der Fähndrich Rummelpuff. Er ist nicht nur Gegenspieler Lustigs, sondern auch der Stadtkommandant Krähwinkels. Als rechte Hand des Bürgermeisters fungiert er als Exekutivorgan und sorgt für die Aufrechterhaltung der Ordnung und eine herrschaftsstabilisierende Ruhe. (I,3) Das auf die Militärsprache beschränkte Ausdrucksvermögen der Figur ist nicht nur auf den ersten Blick lustig. Rummelpuff entwickelt nämlich eine gefährliche Eigeninitiative beim Arretieren, wo immer sich eine Menschenmenge zu versammeln scheint. (II, 2 u.28) In den entkonkretisierten Krähwinkler Verhältnissen befehligt er die stolze Besatzung von acht Mann, die – dieser ironische Kommentar sei erlaubt - wohl eher von seiner Kriegsmetaphorik als von potentiellen Einsätzen in den Napoleonischen Kriegen invalide wurden . Er darf zum Ratsdiener Klaus „Er“ sagen und bei Exekutionen neben den Delinquenten gehen (I,3). Seine militärische Karriere entpuppt sich durch die Anspielung auf „Bramarbas“ (I,4), dieser dürfte auf die

Komödienfigur der Gottschedschen Übersetzung *Bramarbas oder der großsprecherische Offizier* der dänischen Komödie Ludvig Holberg *Jakob von Tyboe* zurückgehen, als Selbsteintrag in die Geschichte.<sup>272</sup> Eine nicht zu vernachlässigende Nebenfigur, ich habe es in der Handlungsskizze deutlich gemacht, ist im Schulmeister Gansleber angelegt. Dieser wird bezeichnender Weise durch Rumpelpuff richtig als „Befehlshaber“ der Schulknaben charakterisiert (I, 16) und besorgt die Sozialdisziplinierung der aufbegehrenden Nachwuchsuntertanen.

Es handelt sich hier um einen politischen Diskurs, der entfaltet werden kann, weil er entwirklicht und entkonkretisiert ist. Dieser politische Diskurs wird vordergründig über das Lachen geführt, die Komik bedarf – erinnern wir uns an die Feststellungen Bergson – einer „vorübergehenden Anästhesie des Herzens“ und richtet sich an den „reinen Intellekt“. Das Publikum konnte lachen, weil es sich um eine Entstellung und Auslagerung tagespolitischer Abläufe und Lebensweisen handelte. Die in ein Possenschema eingeflochtenen kritischen Bemerkungen wirkten auf das Publikum unmittelbarer als die konkrete sozialpsychologische Realität. Entscheidend ist, dass Figuren im Rahmen ihrer Rolle agieren, andererseits aber immer die Möglichkeit haben, die Bühnenillusion zu brechen und sich direkt an das Publikum zu wenden. So auch der Bürgermeister, der in der Posse keineswegs Sympathieträger ist:

**Bürgermeister:** Ich danke, meine Lieben und Getreuen, für so viele zweideutige Beweise von parteiischer Anhänglichkeit und niederträchtiger Ergebenheit. Ich werde diese einfältige Zuneigung stets zu vergessen streben und unaufhörlich bedacht sein, Sie öfters zu malträtieren. Vor der Hand nehmen Sie die verschiedenen Tränen meiner Rührung und meines unveräußerlichen Schmerzes. Gott sei Dank, daß ich ein solcher Redner bin, Ihnen das Übrige, was ich empfinde, zu verbergen. (I, 24)

Im Publikum lacht niemand alleine. Lachen ist eine gesellige Regung, ein gesellschaftlicher Akt, der zu einer unberechenbaren Stimmung anwachsen kann, per se eine unberechenbare Stimmung ist. Lachen ist nicht nur als beruhigend anzusehen, sondern es kann auch das bereits erwähnte als „Mitlachen getarnte Gegenlachen“ sein bzw. ein beunruhigendes Lachen.

---

<sup>272</sup> Nichtsdestotrotz ist es interessant, dass es im schweizerischen Ausläufer des Bauernkriegs im Oberaargau 1653 einen Kommandanten namens Rummel gegeben haben soll, der eine ähnliche Karriere wie Rumpelpuff vorzuweisen hat. Dem soll hier gar nicht nachgegangen werden, es sei nur auf die Etablierung des Fährdrich Rumpelpuffs als Militär hingewiesen. Letztlich sollten wir uns aus Wahrscheinlichkeitsgründen an Gottsched halten.

### 3.4. Aline, abseits der literarischen Vorgänger oder Golkonda, eine Folie des vormärzlichen Wiens in *Aline oder Wien in einem andern Welttheile*<sup>273</sup>

Nach der die alte Ordnung wiederherstellenden Kongresszeit dominieren die parodistischen Zauberspiele Bäuerles und Meisls, sowie die Bekehrungsstücke Gleichs die Spielpläne der Wiener Vorstadtbühnen, die mit den „Original“-Zauberspielen und -märchen Raimunds in den 1820er Jahren ihren Höhepunkt erreicht haben. Es entbrannte eine richtiger „Wetteifer der Großen Drei“ um die die Theaterkassen füllenden Zauberstücke.<sup>274</sup> Nach Diehl, der sich auf Rommel beruft, soll Bäuerle mit den ersten dreißig Aufführungen 45.0000 Gulden verdient haben,<sup>275</sup> eine diese Angabe bestätigende Literaturangabe findet sich aber nicht. Bäuerles *Aline*, die er selber als Volks- und Zauberoper deklarierte, wurde am 9. Oktober 1822 im Leopoldstädter Theater uraufgeführt, einem knappen Jahr nach dem Erfolgsstück *Fee aus Frankreich* Gleichs.<sup>276</sup> Damit muss Bäuerle wohl im sechsten Band seines Komischen Theaters das Leopoldstädter Theater als Volkstheater bezeichnet haben.<sup>277</sup> Während *Aline* in der hauseigenen Theaterzeitung positiv als vom Volk geschätzte „lokale Parodie“ rezensiert wird,<sup>278</sup> hebt der *Sammler* Bäuerles „theaterfachmännisches Verdienst“ in der geschickten „Metamorphose des Sujets in eine komische Zauberoper“ hervor, deren Vorlage die große Oper und das Ballett bildeten.<sup>279</sup> Georg Friedrich Treitschke bearbeitete 1804 die stadtbekanntere Oper *Aline, Königin von Golkonda* Henri Montan Bertons, deren Libretto Vial und Favière beisteuerten. Ab 1812 wurde Bertons *Aline* in das Repertoire des Theater an der Wien aufgenommen, 1818 bearbeitete Aumer das Sujet zu einem erfolgreichen Ballett für das Kärntnertortheater.<sup>280</sup> Bäuerles Erfolg und Leistung bestehen nun in der Verwienerung der französischen Vorlage. Sein Ansinnen, „das Piece [kann]können auch Berlin, München, Dresden in einem andern Welttheile heißen“,<sup>281</sup> ist schwer nachvollziehbar, zeigt sich das Zauberspiel doch klar auf Wiener Verhältnisse zugeschnitten.<sup>282</sup> Nach Rommel sei Bäuerles

---

<sup>273</sup> Vgl. *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* in Bäuerle. Komisches Theater. Bd 6. Zitiertes wird durch Stellenangabe in runden Klammern kenntlich gemacht.

<sup>274</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 849-850.

<sup>275</sup> Vgl. Diehl: *Gesellschaftliche Wirklichkeit*. 52f.

<sup>276</sup> Vgl. Hadamowsky: *Theater*. S. 358.

<sup>277</sup> Vgl. das Titelblatt *Alines* in Bäuerle. Komisches Theater. Bd 6. S. 93.

<sup>278</sup> Vgl. *Theaterzeitung*: 126 (1822). S. 502-503.

<sup>279</sup> Vgl. *Der Sammler*. 127 (1822). S. 508.

<sup>280</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 785.

<sup>281</sup> Zit. nach Bäuerle. Komisches Theater. Bd 6. S. 93.

<sup>282</sup> Hier soll kann darauf verwiesen werden, dass es aber solche Bearbeitungen gegeben hat. Die Österreichische Nationalbibliothek bewahrt die tschechische Bearbeitung *Aljna, aneb Praha w ginem djlju sweta (Aline, oder Prag in einem anderen Welttheile)* von J.N. Stepanek unter der Sign. 78.Aa.130 auf. Ferner konnte bei Internetrecherchen eine Parodie Pasticcios *Aline, Königin von Golkonda oder Dresden in einem anderen*

Zauberoper *Aline*, als eine „reine Verkörperung Wienerischen Frohsinns“, nur aus dem „Geiste des Wiener Vormärz“ verständlich. Es sei „reines selbstvergessenes Spiel“, das nichts mehr von Satire hätte, kaum noch Parodie sei.<sup>283</sup> Eine Lektüre harmlosen Frohsinns wird Bäuerles *Aline* nicht gerecht, wie im Folgenden am Text gezeigt wird. Zuvor sei die Handlung skizziert, die sich bewährenden bzw. sich findenden Liebespaare sollen nämlich in meiner Besprechung in den Hintergrund treten.

Aline, ein Wiener Bürgermädchen, hat die Regierung in Golkonda inne. Ihr Regierungskurs des Frohsinns macht es Wampelino, dem ersten Großen des Reiches, nur unter größter Erschöpfung möglich, seinen barbarischen Belustigungen nachzugehen. (I,1) Ein Putsch muss her. Während sich Alines Gegner formieren, feiert ein aus ehemaligen Wienern bestehender Hofstaat eine ausgelassene Wiedersehensfeier mit in Golkonda gelandeten Europäern. Großen bedeutenden Männern, unter ihnen Graf Carlo von Waldau, ging ein Schiff mit allerlei europäischen Handwerkern voraus. Eine an Standesbedenken der Eltern scheiternde Beziehung zwischen Aline und Carlo gibt es in Golkonda natürlich nicht. Ein poetisches „Nona“, dass der ideale Carlo Aline seine Liebestreue in der ihrer Wiener Jugendzeit nachempfundenen und gekleideten Lokalkulisse unter Beweis stellt. Bims, der letztlich mit Zilli, der jovialen Kammerfreundin Alines, ein possenkomisches Gegenpaar bildet, will immer „[et]was Extras“ (I, 18) haben und hat so manchen Illusionsbruch im Gepäck. Während sich diese in der Verkleidung Wiens in Nostalgie verlieren, kerkern Wampelino und Hagar, dessen treuergebener, listiger Diener, Aline, den Grafen Carlo von Waldau, und Zilli ein. Bims werden von dem Aline holden Schutzgeist Lissa, die mehr aus Tradition als aus Zauberei auf ihrem Kahn segelnd zum Geschehen beiträgt, mit einem Zauberwasser herausragende Kräfte zu verleihen. Es kommt, wie es kommen muss. Bims niest, was die „Musik durch Tschinellen auszudrücken“ (III,11) hatte, Wampelinos und Hagars Bodyguards nieder, schließt sie weg; an Carlo ist es nun, seine Aline zu retten.

Diehl erblickt in Aline, der Herrscherin von Golkonda, die etwas „verfremdete Ausgabe von Metternich“. Diese „erst lehre die Wilden zu leben“ und halte „die ganze schöne Ordnung zusammen“. <sup>284</sup> Dieser Zuschnitt auf Metternich ist interessant, es sollte aber erwähnt werden, dass die Passage, auf die sich Diehl stützt, bereits in der französischen Vorlage anzufinden ist. <sup>285</sup> Ein alleiniger Metternich-Bezug ist also zumindest fraglich. Darüber hinaus gibt es

---

*Weltteile*, die Rommel auch in der Nationalbibliothek unter der Signatur (A. 9382) angetroffen hat, eruiert werden. Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 784f.

<sup>283</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 784-789.

<sup>284</sup> Vgl. Diehl: *Gesellschaftliche Wirklichkeit*. S. 53.

<sup>285</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 786-787.

schon bei Henslers *Sonnenfest der Braminen* eine europäische Humanitätsidee, die sich indischer Grausamkeit gegenübersteht.<sup>286</sup> Ich möchte trotzdem auf diesen nicht uninteressanten Ansatz zurückkommen, weil Bäuerles *Aline* allein durch das Datum der Uraufführung (1822) natürlich von der französischen Vorlage unabhängig, auf die vormärzliche Kaiserstadt Bezug nehmen kann. Zunächst sollen aber Überlegungen zu der Schiffsbesatzung und ihren Motiven, nach Golkonda aufzubrechen, die die Forschung bislang nicht vorgenommen hat, angestellt werden. Ich habe bereits bei der Besprechung der lokalen Posse *Die Bürger in Wien* darauf hingewiesen, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit durchaus auch in Staberls Erzählungen über sein Handwerk angelegt ist. Diese zu erkennen, bedarf es aber einer Lektüre, die die Zensur als Produktions- und Rezeptionshintergrund im Hinterkopf behält. Auch bei Bäuerles *Aline* kritisiert Diehl, dass eine naturalistische Wiedergabe sozialer und politischer Tatsachen fehlt. *Aline* sei – wie im übrigen die Alt-Wiener Volkskomödie „von Hanswurst bis Franz Joseph I.“ – allenfalls ein dichterisches Verschönerungsspiel der (gesellschaftlichen) Wirklichkeit. Das ist eine Pauschalierung, die nur aufgrund einer bloß chronologischen Aufzählung soziökonomisch begründeter Ereignisse und Sachverhalte in dieser Zeit ohne einschlägige Textbezüge nicht überzeugt.<sup>287</sup>

Vor dem großen Schiff der bedeutenden Männer geht ein Schiff mit allerlei europäischen Handwerkern vor Anker. Dieses ist das für die Beobachtung der gesellschaftlichen Wirklichkeit interessante Schiff, dem wir uns zuwenden sollten. Zuvor müssen aber die nach Diehl relevanten Ereignisse<sup>288</sup> vor dem Hintergrund der Schiffsbesatzung in Erinnerung gerufen werden: 1805 ein Aufstand der Bäcker, der niedergeprügelt wurde, 1811 protestierende Schustergesellen, die erst durch Feuerwehrspritzen auseinandergetrieben wurden, 1812 30.000 Arbeitslose auf 240.000 Einwohnern, damit galt 1/8 der Wiener Bevölkerung als arbeitslos. Nach einem Bericht der Polizeihofstelle vom 13. November 1817 soll es zu zahlreichen Entlassungen gekommen sein. In manchen Professionen sollen sogar die Meister betteln gegangen sein, die Fabrikanten sollen sich genötigt gesehen haben, mit ihren Waren stückweise zu hausieren, um ihren Lebensunterhalt sicherzustellen und den Mindestlohn zahlen zu können.

Nach halbjähriger Reise landeten nun bezeichnenderweise die sozioökonomisch Unzufriedenen in Golkonda. Darunter waren der Schneider Wetz und Wetz, ein nicht namentlich genannter geschickter Friseur, der Schustergesell Papp und nicht weiter

---

<sup>286</sup> Vgl. Ebda: S. 786.

<sup>287</sup> Vgl. Diehl: *Gesellschaftliche Wirklichkeit*. S. 54.

<sup>288</sup> Vgl. Ebda. S. 49-50.

hervorgehobene Bäcker, Schlächter, Bauern und Pächter. (I, 17) Diesen bleibt nur die poetische Marginalisierung, dennoch ersuchen sie Aline, die sich durch die joviale Zilli vertreten lässt, weil sie Ausschau nach ihrem Carlo halten muss, ihre Hütten in Golkonda erbauen zu können.<sup>289</sup> Wenn Alines Golkonda eine poetische Auslagerung des restaurativen System Metternichs darstellte, ergäbe sich allerdings die Schwierigkeit, dass die Handwerker aus Wien nach Wien aus- bzw. einwandern. Welche Schlussfolgerung ist hieraus zu ziehen? Die Beschreibung der Wiener Verhältnisse wäre damit doppelt gebrochen und müsste die Zensur vor ein unlösbares Problem gestellt haben.

Von ihnen zu trennen ist der einem typischen Possenberufsfeld nachgehende Schiffsbarbier Bims, dem gegenüber dem blind gehorchenden, rührselig- pathetischen Graf Carlo von Waldau – man stelle sich vor, dieser reist über die Weltmeere, die ganze Zeit mit einem Bild Alines am Busen, er erkennt die Rechtmäßigkeit Alines an, ohne sie vorher als Herrscherin Golkondas gesehen zu haben – nicht die Puste ausgeht. Der Rezensent im *Sammler* meint, die Figur des „drolligen Bims“ sei die beste Rolle gewesen, die je für Raimund geschrieben wurde. Er soll sie mit „humoristischer Frische und Verstand“ ausgefüllt haben.<sup>290</sup> Mag es aus heutiger Sicht eine nicht mehr rekonstruierbare Geschmacksfrage sein, ob es die Paraderolle Raimunds gewesen ist, wir können uns nur noch der Textgrundlage und damit auch der Erklärung zuwenden, warum Bims nach Golkonda aufbrechen musste. Die Szene zeigt eine kommunikative Deformation, die sich vor dem Hintergrund der Zensur und im Hinblick auf den den Bims mimenden Raimund schwerlich als bloße Narrheit abstempeln lässt.

**Bims:** Ich war in einer Stadt etabliert, wo alles einen anderen Namen g'kriegt hat; es war die Stadt von Komplimenten aufg'baut, man kann sich denken, wie da der Wind 'gangen ist. Da hab' ich einen Herrn g'habt, der war, wie die Leut' sich ausgedrückt haben, infam reich, seine Frau wie ein Bild schön und einen Hund hat er besessen, wie ein Dieb wachsam. Da hab' ich einmal die Ausdruck' verwechselt und hab' gesagt, der Hund wäre wie ein Bild wachsam, der Herr wie ein Dieb reich und die Frau infam schön, das hat alle drei beleidigt, ich hab' auf und davon müssen (...). (I, 18)

Bims, sich selbst als die Aufrichtigkeit in Person bezeichnend (I, 19), hat durch die Reise nach Golkonda allerhand Illusionsbrüche im Gepäck. Diese berichtet er Zilli, seiner Geliebten, – ihr gegenüber nimmt er es natürlich mit der Aufrichtigkeit nicht so genau, dieses Liebespaar hat die Situationskomik ja förmlich gepachtet – in Form von Neuigkeiten aus

---

<sup>289</sup> Die Kaiserstadt Wien als Herkunftsort wird nicht spezifisch genannt, schließlich musste Bäuerle ja seinem Verkaufskonzept gerecht werden, das Piece könne auch Berlin, München, Dresden in einem andern Welttheile heißen. Aufgrund der musikalischen Einlagen und der Erzählungen Bims, auf die ich noch zurückkommen werde, kann jedoch von einer eindeutigen lokalparodistischen Zauberoper ausgegangen werden. Ein Münchner, Dresdner oder Prager Figurenpersonal kann diese Lokalkenntnisse gar nicht haben. Deswegen gehe ich davon aus, dass die Schiffe mit allerlei europäischen Handwerkern aus der Kaiserstadt Wien kommen.

<sup>290</sup> Vgl. *Der Sammler*: 127 (1822). S. 508.

Wien. Der Bruch mit dem Metternichschen „Gebot des Schweigens“ (Adam Müller) tarnt sich in sozial und mentalitätsgeschichtlich wertvollen Lokalschilderungen des vormärzlichen Wiens.

**Bims:** O, seit Michali hat sich viel geändert. Die respektabelsten Personen haben ihr Quartier geändert. Z.B. der Luxus hat sich in d´ Spiegelgassen g´zogen, der Hochmut auf´n Stephansplatz, der Wucher ins Blutgassel, der Geiz ins Elend, die Schmähsucht auf´n Kohlmarkt und die Dichter auf die Wasserkunstabstei. Die Aufrichtigkeit hat das Schloß vom Stock am Eisen vor dem Mund, die treue Liebe ist lizitiert worden, wer mehr gibt, der hat´s – die Großmut ist ganz gereist und die Freundschaft sitzt auf´n Tandelmarkt, sie ist schon so rostig, daß sie kein Mensch mehr kennt. (I, 19)

Der zweite Illusionsbruch ist kulinarisch eingelegt und entfaltet natürlich über die Doppelbedeutung des Wortes „Schmarrn“ seine Wirkung. Nestroys Handwerksgesellen Knieriem, Leim und Zwirn können vom Lotteriegewinn ein bzw. kein Lied singen, denn der erste Lottogewinn ist schnell verbraucht und ein zweiter bleibt aus. Der gesellschaftliche Status quo wird natürlich durch die Möglichkeit des Lottogewinns nicht in Frage gestellt. Ich habe auf die affirmativ zur ständischen Gesellschaftsstruktur bleibenden Szenen in der Lokalposse *Der Fiaker als Marquis* bereits verwiesen.

**Bims:** Die Reichen essen Kraftsuppen; die Mädeln, die kein Mann kriegen, ein verlorenes Hendl; die Streichmacher spanische Wind, die Faulen Apfel im Schlafrock, die G´scheiten Hirnboesen, die Eingebildeten Stockfisch; die Belehrten Erdäpfel in der Montur; die Dalkischen ein Tschapperlsalat; die was anstellen, kriegen Schnitten, und die in d´ Lotterie setzen, kriegen ein´ Schmarrn (...).

Daneben muss auf das Wirtshaus im Prater hingewiesen werden. Die Probe der Liebestreue, die Carlo über sich ergehen lassen muss, findet nämlich in Golkonda, das zur Kaiserstadt Wien umgestaltet wird, statt. Die bühnentechnische Realisierung dieses Unterfangens muss für die Zuschauer wie für die Bühnenmitarbeiter reizvoll gewesen sein. Wir konzentrieren uns hier nicht auf Carlo, sondern auf Bims, der sich ebenfalls dieser Kulisse gegenüber sieht. Schließlich mussten ja alle Akteure mit ins Spiel eingebunden werden. Ein kecker Wiener Schusterbub führt Bims zum Gastwirt des Gasthauses „Bei der Verschwiegenheit“. In diesem österreichisch gezeichneten Gasthaus geht es allerdings nicht sonderlich verschwiegen zu, es entpuppt sich vielmehr als Ort der gesellschaftlichen Zusammenkunft und der destabilisierenden Unterhaltung. Die Bedeutung dieser Szene wird übrigens durch die Figur des als Gastwirt auftretenden Wildaus, der sonst den alten König – dieser tritt gar nicht auf – mit Narrheiten unterhält, poetisch verstärkt. Er hebt seine Rolle im Prater selbst hervor.

**Wildau:** (...) Mein Schild werden Sie schon kennen, bei der Verschwiegenheit? Das beste Schild im ganzen Prater. O, Sie haben keine Idee, was zu mir für Leut´ kommen: Studenten, statt ins Kollegium, kommen zu mir zum Kegelscheiben, warum? Werden nicht verraten, hier heißt´s bei der Verschwiegenheit, Börsspekulanten, die ein´ reichen Mann wollen heiß absieden, machen ihren Plan bei der Verschwiegenheit. Geheimnisse

unter vier Augen erzählens bei der Verschwiegenheit und Dienstboten, die's Marktgeld verhaufen, alles bey der Verschwiegenheit.“ (II, 16)

Wir müssen uns nun Golkonda genauer zuwenden. Golkonda steht natürlich einerseits in einer literarischen Tradition. Die eben dargestellten Illusionsbrüche und das vormärzliche Umfeld Golkondas legen es aber nahe, nach weiteren Bedeutungsfacetten zu suchen. Golkonda ist nicht nur der Ort des Wiedersehens zwischen dem Wiener Bürgermädchen Aline und dem Grafen Carlo von Waldau, bei dem Standesschranken überwunden werden können. Golkonda ist auch nicht bloße poetische Negativfolie, die Kaiserstadt Wien zu verherrlichen. Aline als „wienerische Iphigenie“ zu bezeichnen, wie Saphir es tat,<sup>291</sup> ist nicht uninteressant, aber letztlich doch überzogen, wenn man bedenkt, dass Goethe seinem Tyrannen Thoas die Einsicht gewährt und ihm sogar das Schlusswort „Lebt Wohl“ zugesteht. Der minderbemittelte Nachtkönig Wampelino, einer solchen Erkenntnis nicht fähig, wird stattdessen eingekerkert. Dies sollte Bäuerle aber nicht zur Last gelegt werden. Stattdessen sollten wir Goethe fragen, wie er es verantworten konnte, ein solches Stück letztlich für die Bühne freizugeben, ohne jedem Zuschauer eine zu seinem antiken Humanitätsideal zurückreichende Handbibliothek auszuhändigen. Damit erscheint Goethes *Iphigenie* im wahrsten Sinne des Wortes als Drama der „geschlossenen Form“ (Volker Klotz) und wir könnten Bäuerles Version als Parodie auf Goethes *Iphigenie* lesen.

Dies lassen wir sein und wenden uns der Herrschaftsstruktur zu. Wampelino, der erste Große des Reiches, bemängelt, dass unter Aline, nach seiner Aussage eine ehemalige Sklavin, in Golkonda keine Ordnung mehr herrsche. Er könne einem elenden Neger keine Nasenstümper mehr geben, selbst das sich als eingespielt erweisende Gespann der Sklaven läuft ihm verspottend davon. (I,1) Usbeck, Wampelinos politischer Gegenspieler, erscheint als Sprachrohr Alines und klärt uns über Alines Regierungskurs auf. **Usbeck:** „Durch sie allein haben wir die Kunst zu leben gelernt; barbarische Strenge hat sie mit wildem Ernste vertauscht, freundliche Herablassung an die Stelle des rauhen Stolzes gesetzt.“ (I,2)

Aline erscheint als barbarische Zivilisationsfigur wilder Strenge. Ich halte zwar die Behauptung Diehls, hinter der folgenden Aussage Alines verberge sich eine Äußerung Metternichs vom 4. Mai 1820 gegenüber einem badischen Gesandten, für überzogen, sehe aber Golkonda auch als Inszenierung des Metternich'schen Restaurationsprogramms: eine an einem Dialog sparende Diktatur, die ihren Untertanen Frohsinn und Harmonie abnötigt. Die Szene richtet sich gegen Wampelino und Hagar, seinem treu ergebenen listigen Diener, die

---

<sup>291</sup> Vgl. Rommel: *Volkskomödie*. S. 784.

den Plan gefasst haben, Aline, die stolze Ausländerin und mit ihr alle Ausländer zu vernichten. Die Schutzgöttin Lissa setzt Aline erst später in Kenntnis.

**Wampelino** (zu Hagar): Sie gibt Feste und uns schmälert sie die Einkünfte.

**Aline:** In meinem Lande soll der Freude ein Thron gebaut werden. Nichts als Frohsinn, nichts als Heiterkeit; ( mit Beziehung auf Wampelino und Hagar) der mir einem wahrhaft Unglücklichen meldet, soll königlich belohnt werden. Es ist meine höchste Wonne, unglücklichen Menschen beyzustehen. (Mit Nachdruck) Mißvergnügte Thoren aber werde ich verachten, verfolgen, bestrafen; die schändlichsten Laster sind Not und Mißgunst, sie sind die Triebfedern aller Cabalen, denn so ein gelbes, neidisches Insect beschmutzt das Höchste inser Nicht Nichtswertheit. ( Zu Wampelino und Hagar.) Ihr seydt entlassen. (I,9)

Einerseits klingt hier die Repressionspolitik der Restaurationszeit nach, die die Ideen von 1789 in ganz Europa ersticken wollte. Andererseits werden Metternichs Vorbehalte allen nationalen und liberalen Strömungen gegenüber geschickt umschifft. Die Szene wäre somit nach Golkonda verlegt, Aline hält die Zügel in der Hand, der alte nie auftretende König lässt sich von seinem Hofnarren, dem Haus- und Schlossinspektor Wildau, dessen Talent in der Nachahmung gemeiner Leute besteht, unterhalten und die vormärzliche Kaiserstadt entpuppt sich als einziges Wohlfahrtsprogramm für umherirrende Handwerker. Golkonda als orientalische Einkleidung Wiens läse sich als habsburgloyale Ergebnisadresse, die poetisch ausgelagert werden muss, um von der unzureichenden sozioökonomischen Situation der Handwerker abzulenken: ein weiterer Beweis für die Mehrdeutigkeit der Bäuerle´schen Possen. Die Rechtmäßigkeit eines totalitären Regimes des Frohsinns und der Heiterkeit lässt sich in der Kontrastierung mit einer barbarischen Willkürherrschaft leichter inszenieren und verkaufen. Folgender Dialog zeigt das „Hobby“ Wampelinos und Hagars, die sich gemeinsam mit 80.000 Mohren an die Macht geputscht haben.

**Wampelino:** Hast recht. Und die Exekution mit ihm kann noch immer als ein besonderes Fest aufgeschoben werden, vielleicht auf meinen Geburtstag, daß du mir damit eine Überraschung machst.

**Hagar:** Ja, großer Sohn der Sonne, dein Wink ist mir Befehl. Nun gehe aber in deine Gärten und erlustige dich, ich werde indes die nötigen Befehle zur weiteren Sicherheit geben.

**Wampelino:** Komm bald nach, Wir wollen ein Spielchen treiben.

**Hagar:** Ein Spielchen? Ich weiß keins.

**Wampelino:** Weißt du, meine alte Leidenschaft, die ich, seit Aline herrscht, gleich allen Großen des Reiches so lange unterhalten mußte – Mohrenköpfe absäbeln.

**Hagar:** Ei ja! Du läßt zehn, zwölf Neger hinknien.

**Wampelino:** Ich hau´ auf dem oberen Flügel, du auf dem unseren, wer mehr trifft.

**Hagar:** Herrlich! Herrlich

**Wampelino:** Ich bin gewandt, ich bin geschickt, ich übertreffe dich, haha!“ (III,8)

In Golkonda geht man nicht in die Gärten, um Menschlichkeit zu säen und zu ernten, sondern um sich an einer Willkürherrschaft zu belustigen. Golkonda ist im Übrigen kein bloßer poetischer Kontrastort europäischer Humanität, sondern existierte als mittelindische Festungsstadt im Einzugsbereich des Mogulreichs und später unter der indirekten Herrschaft Britanniens tatsächlich. Es gibt auch einige Andeutungen im Text, aber letztlich bleibt es fraglich, wie weit und wie gut Bäuerle über die britische Besetzung Ostindiens informiert war. Die Tatsache, dass Bims, bevor er in die Kulisse des Praters nach Wien versetzt wird, englisches Geld in den Taschen hat (II,14) , bzw., dass es den Schlossinspektor Wildau von England nach Ostindien verschlagen hat (I,7), wie das sich mit Kanonenschüssen ankommende europäische Schiff mit den bedeutenden Männern deuten dies an (I,14ff.). Insofern kann man folgenden Dialog durchaus als getarnte Inversion der klassisch eurozentrierten Kolonisationserfahrung lesen. Zum Kontext. Entgegen den übrigen Europäern erweisen sich der Kapitän und der Schiffsbarbier Bims als trinkfest. Dramaturgisch braucht es eine provisorische Desorientierung, damit die Golkonda zu Wien umgestaltet werden kann. Für den gewitzten Bims braucht es sogar einen Schlaftrunk. Da dessen Wirkung bei Bims nicht einsetzt, wird die eingeborene Schönheit Zaire auf ihn angesetzt. Bims erliegt ihren Verführungskünsten und trinkt vom Schlaftrunk.

**Zaire** (erschrickt und erblickt ihn): Weh, der Aff´! (Schreit komisch, kirrt, sozusagen.)

Hilfe, Hilfe! Gehst du hinein, abscheulicher Hausaff´: bist schon wieder aus´kommen?

**Bims:** Jetzt geht´s recht, jetzt sieht mich die für den Hausaffen an. Du, hörst, schrei nicht, ich bin ja kein Aff´, ich bin ja ein Europäer.

**Zaire** (komm herzu): Was? Ein Europäer? Im Ernst? Aber du bist wild.

**Bims:** Die verdammte rote Nase!

**Zaire:** Laß dich recht ansehen! Foppst du mich nicht? Bist du nicht unser Orangutang, den die Papageien immer reden lernen wollen, und der´s endlich jetzt zuwege gebracht hat?

**Bims:** Hör´ auf, du beleidigst mich ja, So wahr du ein hübsches Mädels bist, ich bin kein Aff´. (II,5)

Den Hintergründen der Indienkenntnisse und den Indienbezügen Bäuerles kann in dieser Arbeit nicht weiter nachgegangen werden. Wir müssen uns damit begnügen, den Signalen im Text nachgegangen zu sein. Die europäische Idee, als Zivilisationsvollstrecker die Welt zu beglücken, habe ich bereits angedeutet. Wampelinos Allah-Anrufungen nutzen ihm nichts, er muss trotzdem abdanken und wird arretiert. Die Habsburger hatten allerdings zu keiner Zeit Kolonien in Indien. Ein weitere Frage, die sich stellt, lautet meines Erachtens, warum Karl Graf Carlo von Waldau heißt. Natürlich könnte man sie damit abtun, dass er ein poetisches Pendant im Narrengespann mit Wildau ist. Im Figurenverzeichnis noch als Graf Carlo angezeigt, ist er Szene für Szene als Karl tätig, der nicht nur liebevoll, sondern noch immer

einnehmend ist. Möglicherweise verbirgt sich hinter dem Grafen Karl von Waldau, der Markgraf Karl von Burgau, der sich bei den Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen Reich Ende des 16. Jahrhunderts um die Verteidigung Slawoniens verdient gemacht hat. Die Phobie der Habsburgermonarchie dem Osmanischen Reich gegenüber könnte hier nach Ostindien verlagert worden sein. Dies, die Verlagerung nach Golkonda, die mit der Hilfe europäischer Schiffe und Offiziere niedergeworfene Herrschaft Wampelinos können natürlich alles Zufälle bzw. der bisherigen literarischen Tradition geschuldet sein. Es bliebe dann in Anbetracht der geschichtlichen Aktualität aber fragwürdig, warum diese Hinweise so gehäuft auftreten. Warum Bäuerle seine Volks- und Zauberoper derart geschichtsphilosophisch aufgeladen haben soll, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Die Beobachtungen des Rezensenten der Theaterzeitung über die Wirkung dieser Lokalposse auf die Zuschauer schließen zumindest die Möglichkeit einer um kolonisationsgeschichtliche Aspekte erweiterten Lektüre nicht aus. Warum sollen die heimatlichen Vorzüge nicht auch geschichtlich eingebunden werden können?

Lächerlich werden dessen, was wahrhaft lächerlich ist; Aufmerksamkeit auf diese und jene einreißende Thorheit; schuldlose Fröhlichkeit; Zufriedenheit mit dem Leben und Allem, was es uns biethet; Anhänglichkeit an das so theure Vaterland, und wie Herr von Collin bemerkt, ächte Würdigung aller heimathlichen Vorzüge. Dieser Geist allein soll aus einem ächten Volkstück wehen, und dann werden auch die, die es vorzüglich angeht, darüber augenblicklich richten und es so empfangen, wie es empfangen seyn will. Das bewies die Art, wie das Seinige sowohl als seine gesungenen Einzelheiten z.B. das Duett mit dem Refrain: Es gibt nur eine Kaiserstadt, es gibt nur ein Wien! aufgenommen wurden.<sup>292</sup>

Es stellt sich allerdings die Frage, ob dieses Ergebnis den Aufwand eines im kolonialgeschichtlichen Kontext angesiedelten Werks wie *Aline* rechtfertigt.

---

<sup>292</sup> Zit. nach *Theaterzeitung*: 126 (1822), S. 503.

#### 4. Resümee

Nach einer kurzen problemzentrierten Darstellung des Forschungsstands, in der unter anderem das Verhältnis der neueren Forschungsliteratur zu den Ansichten und Begrifflichkeiten Rommels herausgearbeitet werden konnte, wandte sich die Arbeit der Zensur im nachjosephinischen Wien als einer prägenden Kraft des öffentlichen Lebens im Allgemeinen und der literarischen Produktion im Besonderen zu. Die Französische Revolution bremste den Reformprozess in der Habsburgermonarchie nachhaltig. Die Ideen von 1789 leiteten ein Umdenken ein und riefen Restaurationsmaßnahmen auf den Plan. Dies zeigte sich vorzugsweise im Hinblick auf das Theater als besonderem sozialen Raum. Der aufklärerisch-utilitaristische Auftrag der Erziehung des Publikums zu einem vernünftigen Lebensmodell wurde im Hinblick auf die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung zur rigorosen Polizeianglegenheit, die gleichwohl ein komplexes Verhältnis zwischen Obrigkeit und Öffentlichkeit entstehen ließ. Das gilt sowohl für den Zensurdiskurs, der ausgehend von der nicht publizierten Zensurverordnung von 1810 thematisiert wurde, als auch für die facettenreiche Scheinliberalität dieser vormärzlichen Zensurpraxis. Auf beiden Ebenen legten die Chefdenker der Restauration ein erstaunliches Maß an Gespür für Kommunikationssituationen und ihre Kontrolle an den Tag. Im Vormärz lachte es sich anders, weil das Zensursystem die Grenze des Sag- und Darstellbaren definierte.

Im zweiten Kapitel setzte sich die Arbeit mit dem Lachen im Theater zwischen Kommerz und politischer Kritik auseinander und wandte sich damit der zweiten wichtigen Rahmenbedingung der Wiener Theaterproduktion zu. Das Jahr 1776 führte nicht nur zur Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater, sondern auch zur Gründung der Vorstadttheater. Besonders mit dem Leopoldstädter Theater, wo die erfolgreichen Wiener Komödien des Kärntnertortheaters reinitialisiert wurden, etablierte sich ein bezahlbares Gegenlachtheater, das die Wiener als Bildungsbürger wider Willen als ihr eigentliches Nationaltheater mit Vorliebe besuchten. Mit den extemporierten und dann dialogisierten Wiener Komödien entwickelte sich eine Erfahrungskontinuität des Lachens und mit der illusionsbrechenden lustigen Dienerfigur, dem Sympathieträger der Hanswurstiade, ein sozialgeschichtlicher Kulturcode, dessen sich Dichter, Schauspieler und Publikum zu bedienen wussten. Dem oktroyierten „Gebot des Schweigens“ zum Trotz war das Theater die soziale Kontrastadresse zur fehlenden politischen Öffentlichkeit. Die Kommunikation im Theater fand im Spannungsverhältnis von Kommerz, Zensur und Zerstreung statt. Es

entstand einerseits durch die Zensur geboten, andererseits durch die Möglichkeiten des Schauspiels verstärkt, eine poetisch verdeckte politische Wortkultur, in der Dichter/Schauspieler und Publikum miteinander gegen den Staat kommunizierten. Die Posse war als literarische Unterhaltungsform des Vormärz auf die Wiener Sozialstruktur zugeschnitten und als verdeckte Politsatire ein beliebter Konsumartikel. Während die Posse die sozialen Zustände durch Übertreibung kenntlich machte und satirisierte, lachte das Publikum dem entgegen, was ihm fehlte.

Im nächsten Kapitel behandelte die Arbeit mit dem Leben und Wirken Adolf Bäuerles in diesem Spannungsfeld zwischen Kunst, Kommerz und Obrigkeitsstaat. Dabei wurde deutlich, dass Bäuerle nicht bloß auf seine kaisertreue Gesinnung reduziert werden darf, sondern vor dem Hintergrund seines enormen Tätigkeitsfelds als Vorstadttheaterdichter, als Herausgeber und Chefredakteur der Theaterzeitung, als Theater- und Bühnenagent, als Sekretär des Leopoldstädter Theaters eine differenziertere Würdigung verdient, als ihm bisher zuteil wurde. Das gilt für die Art und Weise, wie er in seinen zugkräftigen Possen mit sozialkritischen und politischen Fragen umging, ebenso wie für seine Unternehmerrolle auf dem literarisch- publizistischen Markt des vormärzlichen Wiens. Diese beiden Seiten griffen, wie die Arbeit zu zeigen bemüht war, ineinander und garantierten in ihrem Zusammenspiel die Erfolgsorganisation Bäuerles als eines facettenreichen Theaterunternehmers, der sich in der Öffentlichkeit zu verkaufen und sich mit ihr zu arrangieren wusste.

Anschließend zeigte die Arbeit, dass Bäuerle seine Rolle und seinen Beitrag zur Geschichte des österreichischen Vorstadttheaterbetriebes zu reflektieren in der Lage war. In seinem Aufsatz *Ueber die Posse* offenbarte Bäuerle sich als Theoretiker des Komischen, der ein poetologisches Programm der Posse vor dem Hintergrund der Neigung und der sozialen Zusammensetzung des Publikums zu entwickeln vermochte. Er dachte Posse und Publikum konsequent zusammen. Bäuerle nahm die Posse als literarische Form des Niedrig-Komischen auf und forderte eine Negativabgrenzung nach unten und den Ausschluss des Gemeinen, wodurch er der Posse ihren Platz im dramatischen Gebäude zuwies. Er unterschied Lustspiel und Posse in zentralen Bereichen, wie dem „Charakter des Lachens“ oder der Wirkungsebene. Zwischen den Zeilen formierte sich hier ein Verständnis von Posse und Komik, das er durchaus in der Possenpraxis anzuwenden wusste.

Nach der Kontextualisierung der textkonstitutiven Kräfte des vormärzlichen Theaters und der Erläuterung des Kommunikationsrahmens des Wiener Vorstadttheaterwesens wurden vier der

zugkräftigsten Bühnenerfolge Bäumler ausgewählt und textanalytisch vor dem Hintergrund des von Metternich auferlegten Schweigegebots untersucht. Ziel der Besprechung der Possen Bäumler war es, den sich aufgrund der sich verschärfenden Zensur subtiler gewordenen Anspielungsrahmen des vormärzlichen Unterhaltungstheater herauszuarbeiten. Gegenüber der bisherigen Forschung konnten dabei sowohl im Hinblick auf das Spektrum als auch auf die Tiefe der politischen Anspielungskultur neue Erkenntnisse gewonnen werden.

Die Auswahl richtete sich nach der Bedeutung, die Bäumler selbst den Stücken durch den prominenten Ort der Veröffentlichung in seinem sechsbändigen Komischen Theater zuschrieb; nach der Beliebtheit beim Publikum, die sich in den Aufführungszahlen ausdrückte, nach den Entstehungs- und Aufführungsbedingungen, nach dem literarischen Stellenwert der Possen und schließlich nach der als Qualitätskriterium zu wertenden Tatsache, dass alle besprochenen Bühnenerfolge im 20./21. Jahrhundert nochmals in Wien zur Aufführung gekommen sind.

In der lokalen Posse *Die Bürger in Wien* beschäftigten sich meine Ausführungen einerseits mit der ausschweifenden Wortkultur Staberls als exzentrischem Mitglied der bürgerlichen Gemeinschaft, das so manchen Illusionsbruch in Bezug auf die Bühne als Ort der habsburgloyalen Propaganda im Programm hatte, und kontrastierte andererseits die Figuren dieses patriotischen Stimmungsbildes über ihre sozioökonomische wie gesellschaftlich-politische Bedeutung.

Auf eine Gratwanderung zwischen Affirmation und Sozialkritik begab sich die Besprechung der komischen Lokaloper *Der Fiaker als Marquis*. Dabei standen die sozial kontrastierende Einführung des Fiakermilieus mit dem höfisch dekadenten Hause der Marquise; die Versuche und sozialen Möglichkeiten Knackerls, sich den adeligen Habitus anzueignen sowie die Aufwertung (ländlicher) Gemeinheit gegenüber städtischer Dekadenz im Mittelpunkt des Interesses.

In der dritten Posse *Die falsche Prima Donna* nahm die Besprechung die literaturgeographische Fährte Krähwinkels auf. Bäumler Krähwinkel wurde hierbei nicht nur als Bindeglied zwischen der Revolutionsposse Nestroys und den Kotzebue'schen *Kleinstädtern* eingereiht, sondern als Verkaufsartikel schlechthin entdeckt. Das Spiel von Komödienpaaren im Stile der commedia dell'arte, verdeckte politische Szenen und Satiren sowie nationaldeutsche Aufführungsmomente greifen hier ineinander.

Schließlich wurde die Volks- und Zauberoper *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* besprochen. Mein Lektüreangebot zielte darauf ab, Golkonda gesondert von seinen

literarischen Vorgängern als Folie des vormärzlichen Wiens zu betrachten. Neben Überlegungen zu der geschichtsphilosophischen Dimension des Bühnenerfolgs setzte sich die Besprechung nicht nur mit Herrschaftspraxis Alines, sondern auch mit den soziökonomisch Unzufriedenen auseinander. Aline wurde nicht zuletzt deshalb als Schlusspunkt meiner Ausführungen gewählt, weil sie den literarischen Heimatort der Posse, die unverwechselbare Kaiserstadt Wien, einem Illusionsbruch unterwirft, den man geradezu als einen Verfremdungseffekt bezeichnen könnte.

Der Wiener Vorstadttheater-, Presse- und Literaturunternehmer Adolf Bäuerle hätte zweifelsohne eine Monographie verdient, die die im Folgenden genannten Gesichtspunkte aufgreifen sollte. Zum einen wäre es wichtig, Bäuerles Wirkung über Österreich hinaus anhand der Aufführungsorte inner- und außerhalb der Monarchie – vorzugsweise in den Kulturmetropolen des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum – aus der hauseigenen Theaterzeitung und den entsprechenden Spielplänen zu eruieren. Zum anderen sollten im Hinblick auf das dem Vormärz seinen Stempel aufdrückende Zensursystem die größtenteils in Rommels chronologischem Stückeverzeichnis aufgeführten Textbestände Bäuerles in den entsprechenden Archiven der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus auf etwaige Eingriffe der Zensur hin untersucht werden. Konkrete Konfliktsituationen mit der Zensur, den sozialästhetischen und –psychologischen Erwartungshorizont des vormärzlichen Publikums sowie Bäuerles eigene Positionierungen gegenüber seinen Bühnenerfolgen sehe ich hier neben der Kontinuität der Wiener Komödie und weiteren Rezeptionslinien in der (österreichischen) Literatur als maßgebliche Auswahlkriterien an. Eine solche Untersuchung sollte sich mit einer kritischen Edition sowohl der zugkräftigsten Possen als auch besonders aussagekräftiger Briefe Bäuerles verbinden. Letztere könnte auf die Sammlung der Briefe zurückgreifen, die Gerhard Magenheimer größtenteils aus den Archivbeständen der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus zusammengetragen und transkribiert hat. Die Auswertung dieses Materials verspricht konkretere Einblicke in Bäuerles (Bühnen)Agententätigkeit und in seine karitativen Aktionen im Lichte seiner kalkulierten Erfolgsorganisation. Angesichts seiner auf die Entwicklung der Wiener Vorstadtbühnen nicht geringen Einfluss nehmenden Theaterzeitung und seiner erfolgreichen Tätigkeit als universaler Theaterunternehmer sollte eine germanistische Arbeit zu Posse und Publikum, Bäuerles poetologische Äußerungen – wie etwa eben die zur Posse – als weiteren wesentlichen Bestandteil nicht außer Acht lassen. Ein ebenso rühriger und einflussreicher wie bewusster Vorstadttheaterdichter und Kulturunternehmer wie Bäuerle, der stets wusste, wann er wie in der Öffentlichkeit

aufzutreten hatte, bis er vor seinen Gläubigern nach Basel fliehen musste und dort 1859 starb, sollte uns nicht nur als Straßename im 20. Bezirk in Erinnerung bleiben. Im Rahmen der hier geforderten Studie wäre auch eine Biographie Bäuerles zu schreiben, denn dieser zählte mit „Gleich, Stegmayer, Nestroy u.A.“ zu den herausragenden Dichtern der kommerziell geführten Wiener Vorstadtbühnen. Wer für den Geschmack des Leopoldstädter Publikums zu schreiben hatte, bringt sich dadurch nicht um germanistische Aufmerksamkeit.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur von Bäuerle:

Bäuerle, Adolf: *Aline oder Wien in einem andern Welttheile*. In: Komisches Theater. Bd 6. Pesth: Hartlebens Verlag 1826. S. 5-112.

Bäuerle Adolf: *Der Fiaker als Marquis*. In: Komisches Theater. Bd 3. Pesth: Hartlebens Verlag 1821. S. 1-88.

Bäuerle, Adolf: *Die Bürger in Wien*. In: *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. von Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: RV 1996. S. 261-329.

Bäuerle, Adolf: *Die falsche Prima Donna*. In: Komisches Theater. Bd 1. Pesth: Hartlebens Verlag 1820. S. 1-106.

*Bäuerle´s Memoiren*. Erster Band. Wien: Im Verlage des Autors 1858 [ Commissions- Debit von R. Lechner´s k.k. Universitätsbuchhandlung].

*Zahlheim*. Ein Wiener Criminalroman von Adolf Bäuerle, Verfasser des „Komischen Theaters“ in 6 Bänden und der „Therese Krones“. Erster Theil. Pest, Wien, Leipzig. Hartleben´s Verlags Expedition 1856.

### Quellen und weitere Primärliteratur:

*175 Jahre Burgtheater 1776- 1951. Fortgeführt bis Sommer 1954*. Hrsg. mit Unterstützung der Bundestheaterverwaltung. Zusammengestellt und bearbeitet von der Direktion des Burgtheaters. Wien: Tomanek [1955].

*Adolf Bäuerle. Geisteskraft und Federmacht im Biedermeier und Vormärz*. Eine „sämtliche Briefe“ enthaltende, illustrierte Biographie von Gerhard Magenheim. 2 Bde [unveröffentlicht].

Arndt, Ernst Moritz: *Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn vom Stein*. Berlin: Verlag der Nation o.J.

Atterbom, Per Daniel Amadeus: *Reisebilder aus dem romantischen Deutschland. Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817*

bis 1819. Stuttgart: Steingrüben 1970. (Bibliothek klassischer Reiseberichte, hrsg. von Georg A. Narciss).

Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea 1952.

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

Bauernfeld, Eduard von: *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich (1845)*. In: Gesammelte Aufsätze. In Auswahl hrsg. und eingl. von Stefan Hock. Wien. Verlag des Literarischen Vereins in Wien 1905. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien). S. 1-27.

[Bauernfeld, Eduard von]: *Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers*. Leipzig: Otto Wigand 1842.

*Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahr 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und die Sitten*, von Friedrich Nicolai. Vierter Bd. 4. Mit Römisch Kaiserl. und Königl. Preuß. Churbrandenb. Allergnädigsten Freiheiten. Berlin und Stettin 1784.

Börnstein, Heinrich: *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden* (1881). Bd 1. Hrsg. und eingeleitet von Patricia A. Herminhouse. New York, Bern, Frankfurt am Main. Peter Lang 1986. S. 138-139.

*Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing*. In fünf Bänden. Hrsg. von Franz Muncker. Vierter Band. *Briefe an Lessing aus den Jahren 1771-1773. Amtsbriefe aus den Jahren 1760-1764*. Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1905.

*Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing*. In fünf Bänden. Hrsg. von Franz Muncker. Zweiter Band. *Briefe von Lessing aus den Jahren 1772-1781. Amtsbriefe aus den Jahren 1760-1764*. Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1907.

Castelli, Ignaz Franz: *Memoiren meines Lebens*. Bearb. u. mit e. Nachw. vers. von Joachim Schondorff. - Unter Zugrundelegung d. Ausg. von 1861. München: Winkler 1969 (Die Fundgrube; 43).

*CivilGesetzbuch der Franzosen.* Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet, von Franz Lassaulx. Zweiter Theil. Coblenz: in der Lassaulx'sischen Buchhandlung Jahr 12.

Ebner-Eschenbach, Marie von: *Aus Franzensbad. Sechs Episteln von keinem Propheten.* Hrsg. von Karlheinz Rossbacher. Wien: ÖBV 1985 ( Reprint der Ausgabe von 1858).

Ferdinand Eberls Theaterstücke. 1. Bd . Grätz. Anton Tedeschi 1790, s.p.

Gervinus, G.G.: *Geschichte der deutschen Dichtung.* Vierte verbesserte Ausgabe. Fünfter Band. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1853.

*Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur,* redigirt (!) v. I. Kuranda. 1. Quartal. 8 (1847). S. 376-381.

Gesammelte Schriften/ Friedrich Gentz. Bd. 11. *Briefe von und an Friedrich von Gentz. 3. Schriftwechsel mit Metternich. Teil 1. 1803 – 1819.* Nachdruck der Ausgabe München, Berlin, Oldenbourg, 1913. Hildesheim; Zürich; New York: Olms-Weidmann 2002. (Historia scientiarum. Fachgebiet Geschichte und Politik).

Gugitz, Gustav: *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche).* Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien, Prag [u.a.]. Strache 1920. S. 85-98 [Etwas für Kasperls Gönner]; S. 239-274 [*Zum Leben und Wirken Johann La Roches, genannt Kasperl*].

Glossy, Carl: *Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801-1820).* In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft 25 (1915), S. 1-322.

Hadamowsky, Franz: *Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848)* In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. (1750-1830).* Hrsg.. von Herbert, Zeman. 2. Teilbde. Graz: Akad. Druck- u. Verl. Anst. 1979. Bd.1. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte ; 7/9).

*Das heimliche Klagelied der jetzigen Männer* in Jean Paul's sämtliche (!) Werke. XXXIX. Vierter Band. Berlin: G. Reimer 1827. S. 1- 42.

*Die Herbstreise nach Venedig* von Friedrich von Raumer. Zweiter Theil. Berlin: Realschulbuchhandlung 1816.

Hugo von Hofmannsthal. *Sämtliche Werke XXVI. Operndichtungen 4.* Hrsg. von Hans-Albert Koch. Frankfurt: S. Fischer 1976 ( Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke,*

Kritische Ausgabe, hrsg. von Rudolf Hirsch [u.a.], XXXVIII Bde). S. 132- 164. [Entwürfe]; S. 325-341 [Varianten und Erläuterungen].

[Horn, Uffo Daniel?]: *Oesterreichischer Parnass bestiegen von einem heruntergekommenen Antiquar*. Frey-Sing, Athanasius & Comp. 1912.

k.k. Theater in der Leopoldstadt; 1814/21. Wien: o.V. 1821. [ Sig. 64525].

Klemm, Christian Gottlob: *Dramaturgie, Literatur und Sitten*. In: Sonnleitner. Hafner. Materialien. S. 325-337.

Kraus, Karl. *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*. In: Ausgewählte Werke. Bd 1 (1902-1914). Hrsg. von Dietrich Simon [u.a.]. München: Langen-Müller 1971. S. 422-439 [Erstdruck in: *Die Fackel*. 349/350 (1912)].

Lessings Werke. Vierter Band. Wien. Donauöschingen im Verlag deutscher Classiker 1823.

*The Letters and Works of Lady Mary Wortley-Montague*. Edited by Lord Wharncliffe. In two volumes. Vol. I. Philadelphia: Carey, Lea & Blanchard 1837.

Müller, Wenzel: *Tagebuch*. Übertragen aus der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (Jb 51926) von Girid und Walter Schlögl. 2 Bde. Wien: o. V. u. o. J.

Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bden*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, Bd. 9 [Kritik].

Pezzl, Johann: *Skizze von Wien. Ein Kultur= und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*. Hrsg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz: Leykam 1923.

[ Rautenstrauch, Johann?]: *Schwachheiten der Wiener*. Aus dem Manuskript eines Reisenden herausgegeben von Arnold. Erste Sammlung. Wien und Leipzig: bey Friedrich August Hartmann 1784.

*Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*. 6 (1814); 24 (1816); 10 (1818), 127 (1822).

Sealsfield, Charles: *Österreich, wie es ist oder Skizzen von Fürstenhöfen des Kontinents*. Übersetzt und Hrsg. von Victor Klarwill. Wien: Anton Schroll 1919.

Seume, Johann Gottfried: *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Erster Theil. *Von Leipzig nach Syrakus*. Vierte Auflage. Leipzig. Johann Friedrich Hartknoch 1817.

Joseph von Sonnenfels: *Grundsätze der Polizei, Handlung, und Finanz. Zu dem Leitfaden des politischen Studiums*. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: bey Joseph Edlen von Kurzbeck k.k. Hofbuchdrucker Groß- und Buchhändler 1787.

Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner. Komödien*. Wien: Lehner 2001 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd 1).

Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Wien: Lehner 2007 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd 2).

*Theaterzeitung*. 21-22 (1806); 83-94 (1812); 123, 126, 128, 129 (1813); 126 (1822).

*Tritsch- Tratsch*. 7 (1858).

*Unter fünfzehn Theater-Direktoren*. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt von Friedrich Kaiser. Wien: Waldheim 1870.

### Sekundärliteratur

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz>.

*August von Kotzebue. Schauspiele*. Hrsg. und kommentiert von Jürg Matthes. Frankfurt: Athenäum 1972.

Bauer, Roger: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. S. 29-44. (Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd 12).

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übersetzt von Roswitha Plancherel- Walter. Meiner: Hamburg 2011 (Philosophische Bibliothek Bd 622). S. 14-15.

Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*. 2. erweiterte Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1995 (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6, hrsg. von Moritz Csákay).

Breuer, Dieter: *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1982. (= UTB 1208).

Conze, Werner: *Das Spannungsfeld von Staat und Gesellschaft im Vormärz*. In: *Staat und Gesellschaft im deutschen Vormärz 1815-1848*. Hrsg. von Werner Conze. 2. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett 1970. ( Industrielle Welt, 1). S. 207-270.

Diehl, Siegfried: *Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973 (Literatur in der Gesellschaft. 12). S. 45-56.

Eybl, Franz M: *Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Hrsg. von Wendelin Schmidt- Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995. ( Philologische Studien und Quellen, H. 137). S. 24-35.

Fischer, Ernst: *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. 1. Auflage. Frankfurt: suhrkamp 1975 (suhrkamp taschenbuch 284).

Glossy, Carl: *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I*. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 238–340.

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

*Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. von Johann Sonnleitner. Salzburg: Residenz 1996. S. 333- 391 [Nachwort].

Hein, Jürgen: *Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Hein. Düsseldorf: Bertelsmann 1973. S. 9-28. ( Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd 12).

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. 3. neu bearbeitete Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Heindl, Waltraud: *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780 bis 1848*. Wien, Köln, Graz. Böhlau 1990 (Studien zur Politik und Verwaltung; Bd. 36).

Hüttner, Johann: *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*. Habilitationsschrift. Univ. Wien 1982.

Kierkegaard, Sören: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von E. Hirsch u. H. Gerdes. 5. u. 6. Abt: *Die Wiederholung. Drei erbauliche Reden*. Gütersloh. Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn 1980. S. 32-36.

Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1980 ( dtv wissenschaft 4357).

Klotz, Volker: *Wer lacht zuletzt? Der Störenfried als brisante Komödienformel zwischen den bürgerlichen Revolutionen*. In: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789 – 1848)*. 15. Wiener Europagespräch. Redaktion Reinhard Urbach. Wien, München: Jugend und Volk 1978. ( Wiener Schriften. Hrsg. vom Kulturstadtrat der Stadt Wien, H. 39). S. 181-203.

Koselleck, Reinhart: *Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung 1791-1848*. Stuttgart: Klett 1967 Industrielle Welt, Bd 7, hrsg. von Werner Conze).

Lechner, Silvester. *Gelehrte Kritik und Restauration. Metternichs Wissenschafts- und Pressepolitik und die Wiener »Jahrbücher der Literatur« (1818-1849)*. Tübingen. Niemeyer 1977. ( Studien zur deutschen Literatur, Bd 49, hrsg. von Wilfried Barner [u.a.]).

Lepeska, Rudolph: *Das Leopoldstädter Theater und sein Publikum. Ein Beitrag zur Soziologie des Theaters*. Dissertation Univ. Wien 1953.

Linder, Joachim: *Bäuerle, Adolf*. In: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hrsg.. von Walther Killy. Gütersloh, München: Bertelsmann 1988, Bd 1, S. 289-290.

Mansky, Matthias: *Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien (1770-1810). Zu Cornelius von Ayrenhoff*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006.

Marx, Julius: *Die österreichische Zensur im Vormärz*. München: R. Oldenbourg 1959 ( Schriftenreihe des Arbeitskreises für österreichische Geschichte).

- May, Erich Joachim: *Wiener Volkskomödie und Vormärz*. Berlin: Henschelverlag 1975.
- Obermaier, Walter (Hrsg.): *Johann Nestroy. Sämtliche Briefe*. Wien: Deuticke 2005.
- Paradeiser, Karl: *Adolph Bäuerle als Dramatiker*. Dissertation Univ. Wien 1930.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580).
- Plachta, Bodo: *Damnatur, Toleratur, Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18 Jahrhundert*. Tübingen 1994. S. 81 ( Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd 43).
- Raimunds Vorgänger. Bäuerle, Meisl, Gleich*. Hrsg. und eingeleitet von Rudolf Fürst. Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1907. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 10).
- Reutner, Richard: *Bäuerles "Die Kursspekulanten" (1814). Text und Kommentar*. In: *Werkstatt. Arbeitspapiere zur germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Edit Kovács u. Péter Maitz 2/ 2001. S. 81-146.
- Reutner, Richard. *Die Lexik in den gedruckten Volksstücken Adolf Bäuerles. Mit einer Edition von Bäuerles "Die Fremden in Wien" (1814)*. Dissertation Univ. Wien 1995.
- Rommel, Otto: „Bäuerle, Adolf“. In: *Neue Deutsche Biographie* 1 (1953), S. 531-532 [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119560038.html> .
- Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll 1952.
- Rosenstrauch- Königsberg, Edith: *Freimaurerei im josephinischen Wien. Aloys Blumauer Weg vom Jesuiten zum Jakobiner*. Wien: Wilhelm Braumüller 1975 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur, hrsg. von Herbert Seidler und Werner Welzig; 6).
- Schlögl, Friedrich: *Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Wien, Teschen: Verlag der k.k Hofbuchhandlung Karl Prochaska 1883.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, Zeyringer, Klaus: *Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hrsg. von Schmidt-Dengler/ Sonnleitner/Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1996. S. 9-19, hier. S. 19. ( Philologische Studien und Quellen; H. 142).

Schobel, Gudrun: *Beiträge zur Wiener Theaterkritik im Vormärz, unter besonderer Berücksichtigung von Bäuerles „Theaterzeitung“*. Dissertation. Univ. Wien 1951

Sheehan, James J.: *Der Ausklang des alten Reiches. Deutschland seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges bis zur gescheiterten Revolution 1763-1850*. Ins Deutsche übertragen von Karl Heinz Siber. Sechster Bd. Berlin: Propyläen 1994 ( Propyläen Geschichte Deutschlands, hrsg. von Dieter Groh [u.a.]).

Sonnleitner, Johann: *Deutschsprachige Komödie im 18. Jahrhundert*. Skriptum zur Vorlesung. Ms. Wien: SoSe 2009.

Sonnleitner, Johann: *Freiheit ist ja was Schreckliches. Notizen zu Dichter und Staat im österreichischen Vormärz*. In: *Der Schriftsteller und der Staat. Apologie und Kritik in der österreichischen Literatur*. Hrsg. v. Janusz Golec. Lublin 1999, S. 27-40.

Sonnleitner, Johann: *Vorstadttheater im 19. Jahrhundert*. Skriptum zur Vorlesung. Ms. Wien: SoSe 2010.

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

v.l. [Liliencron, Rochus von?]: *Bäuerle, Adolph*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 2 (1875), S. 147-149. S. 148f.

Wurzbach, Constant von: *Bäuerle, Adolph*: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*. Hrsg. C. von Wurzbach. Erster Theil. A – Blumenthal. Wien: L.C Zamarski 1856. S. 118- 121.

Ziegler, Edda: *Literarische Zensur in Deutschland 1819 –1848. Materialien, Kommentare*. München, Wien: Hanser 1983. ( Literatur Kommentare, Bd 18, hrsg. von Wolfgang Frühwald).

## **Abstract**

Nach einer kurzen problemzentrierten Rekapitulation des Forschungsstands zur Wiener Komödie wendet sich meine Arbeit den textkonstitutiven Rahmenbedingungen des vormärzlichen Unterhaltungstheaters und Adolf Bäuerle als Vorstadttheaterunternehmer zu. Ziel ist es, das Zustandekommen von Textlichkeit im Spannungsfeld von Zensur, Kommerz, Kunst und Publikum herauszuarbeiten und einen Beitrag zur Komik in der österreichischen Literatur zu leisten. Die Wiener Vorstadtbühnen, insbesondere das Leopoldstädter Theater, werden als Versammlungsräume der Öffentlichkeit im österreichischen Vormärz, in denen zensurbedingt eigene Regeln galten und eigene Formen des Politischen im Literarischen entstanden, identifiziert. Dabei gilt der Anspielungskultur, die sich unter den Augen der restaurativen Staats- und Kulturpolizei entwickelt und noch einmal verschärft, literaturästhetisch, soziokulturell und politisch das besondere Augenmerk. Es zeigt sich, dass die Erfahrungskontinuität des Lachens die Voraussetzung für das kommerzielle Unterhaltungstheater als Tatort der politischen Anspielung im Literarischen war. Diese begann sich mit dem Kärntnertortheater schon früher herauszubilden und schuf den Nährboden für ein neues Gegenlachtheater. Während Theaterdichter und Schauspieler über einen poetisch indirekten Code (Sonnleitner) miteinander zu kommunizieren lernten, verschleierte die Obrigkeit durch die Arkanisierung ihrer restaurativen Zensur- und Literaturpolitik die tatsächlichen Handlungsspielräume der vormärzlichen Öffentlichkeit, um die antiquierte feudal-absolutistische Gesellschaftsordnung aufrecht zu erhalten. Die Posse als der literarische Konsumartikel und das Gegenlachen als die Widerstandsform erweisen sich als Handlungsräume der vormärzlichen Öffentlichkeit. Denn die Posse macht die sozialen Zustände durch Übertreibung kenntlich und satirisiert sie, so dass das Publikum dem entgegen lachen kann, was ihm fehlt.

Meine Arbeit bereitet die quasi-präkabarettistische Sinndimension einschlägiger Possentexte Bäuerles durch die historisch-literarische Kontextualisierung auf, um einerseits auf die Mehrdimensionalität literarische Texte aufmerksam zu machen und andererseits die Dialoge von Bühne und Publikum im Hinblick auf das Politische im Literarischen zu entschlüsseln. Die vier ausgewählten Possen Bäuerles repräsentierten unterschiedliche Kategorien der Anspielung, die Rahmen der Anspielungskultur im Unterhaltungstheater des Vormärz illustriert und erläutert wurden. Bäuerles Possen sind herausragende Tatorte der

vormärzlichen Öffentlichkeit, die auf einem historischen Tableau der Anspielungskultur im Unterhaltungstheater des Vormärz nicht fehlen dürfen.

## Tabellarischer Lebenslauf

### Persönliche Daten:

Familienname: **Lottes**

Vorname: Julius Dominik

Geburtstag: **28.09.1985**

Geburtsort: Erlangen (Bayern)

Eltern: Vater: Prof. Dr. Günther Lottes (Hochschullehrer);  
Mutter: Gabriele Lottes (Lehrerin)

Geschwister: Bruder; Jonathan Lottes, geb. 05.02.1991

Staatsangehörigkeit: **Deutsch**

Konfession: Evangelisch

Familienstand: **Ledig**

### Beruflicher Werdegang:

1992- 2005 Grundschole in Bayern, Gesamtschole in Hessen,  
Arndt- Gymnasium Berlin Dahlem; Erwerb der allgemeinen  
Hochschulreife

2005- 2006 Zivildienstleistender; Krankenhaus Waldfriede (Zehlendorf)

2006-2007 Jurastudium in Kiel

2007-2012 Studium der Deutschen Philologie und der  
Geschichtswissenschaften in Wien und Potsdam

### Fertigkeiten und Kenntnisse:

Seit 12/2003 Führerschein der Klasse III

Sprachen: Deutsch, Englisch