



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Wiener Vorstadt-Dramatiker Friedrich Kaiser:
Ein zu Unrecht vergessener Zeitgenosse Nestroys?
Ausgewählte Stückanalysen und ein Einblick in seine
autobiographischen Schriften

Verfasserin

Julia Kertelits

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Danksagung

Mein Dank gilt meinem Vater, der mir mein Studium ermöglicht und mich immer tatkräftig unterstützt hat.

Außerdem bedanke ich mich herzlich bei meiner Schwester Brigitte und bei meinen Freunden, besonders bei Magdalena, Christian und Sabine für ihr Interesse, ihr aufmerksames Zuhören, Ermunterungen in schwierigen Phasen und bereitwillige Hilfe bei Korrekturarbeiten.

Herrn Prof. Sonnleitner möchte ich für zahlreiche Anregungen und Hilfestellungen, für seine Geduld und konstruktive Kritik während des Studiums und bei der Betreuung dieser Arbeit danken.

Inhaltsverzeichnis:

TEIL 1	1
I. Einleitung	1
1.1.Einführung.....	1
1.2. Biographie.....	2
1.3. Forschungsstand zu Friedrich Kaiser.....	7
II. Produktionsbedingungen	9
2.1. Die Wiener Vorstadt Bühnen als „Geschäftstheater“: sozio-ökonomische Rahmenbedingungen der Produktion.....	9
2.2. Terminologie, Volksstück vs. Posse: Die Theaterdebatte der 1840er Jahre.....	12
III. Kaiser und die „Volksbühne“	15
3.1. Seine Lebens- und Charakterbilder in Konkurrenz zu Nestroys Possen	15
3.2. Aufführungsgeschichte.....	18
3.3. Kaiser und die Kritik: Die Rezeption seiner Stücke in den zeitgenössischen Journalen.....	22
3.4. Exkurs: Die (Auto-)Biographischen Schriften	33
TEIL 2	44
I. Einleitung	44

II. Ausgewählte Stückanalysen	47
2.1. Wer wird Amtmann? oder: Des Vaters Grab.....	47
2.1.1. Inhalt.....	47
2.1.2. Polemik gegen das System oder harmlose Komödie?	
Zwei unterschiedliche Lesarten von „Wer wird Amtmann“?.....	48
2.1.3. Zeitgenössische Rezeption.....	55
2.2. Der Schneider als Naturdichter, oder: Der Herr Vetter aus Steiermark.....	60
2.2.1. Inhalt.....	60
2.2.2. „Das ist so erlogen, als wann’s druckt wär’!“	
Journalistik und Buchhandel im Visier von Kaisers Satire.....	61
2.2.3. Zeitgenössische Rezeption.....	67
2.3. Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich.....	69
2.3.1. Inhalt.....	69
2.3.2. Exkurs: Wichte Stationen der Gestaltung des Stadt-Land-Gegensatzes	
in der Wiener Vorstadtkomödie.....	70
2.3.3. Stadt und Land bei Kaiser	74
2.3.4. Zeitgenössische Rezeption.....	81
2.4. Mönch und Soldat.....	83
2.4.1. Inhalt.....	83
2.4.2. Antiklerikalismus: Kaiser als Vorläufer von Ludwig Anzengruber.....	84
2.4.3. Zeitgenössische Rezeption.....	93

2.4.4. „Ein merkwürdiges Aktenstück“:

Das Aufführungsverbot von „Mönch und Soldat“	95
III. Forschungsdesiderata	99
IV. Schlussbemerkung	100
Literaturverzeichnis.....	102
ANHANG 1	111
1. Transkription der Autobiographischen Skizze (1863).....	111
1.1. Formales.....	111
1.2. Diakritische Zeichen.....	111
1.3. Transkription.....	112
1.4. Kommentar.....	143
ANHANG 2	150
1. Übersichts-Tabelle zu den Aufführungszahlen von Kaisers Stücken im Zeitraum von 1835-1874.....	150
1.2. Ergänzungen zur Übersichtstabelle.....	153
Lebenslauf.....	157
Abstract.....	157

TEIL 1

I. Einleitung

1.1. Einführung

Knapp 140 Jahre nach seinem Tod ist der Wiener Theaterdichter Friedrich Kaiser (1814-1874) beinahe gänzlich in Vergessenheit geraten. Einzig ein Ehrengrab am Wiener Zentralfriedhof und eine Gasse im 16. Wiener Gemeindebezirk erinnern heute an den Dichter, der zu seinen Lebzeiten einer der populärsten und meistgespielten Autoren der Wiener Vorstadtbühnen war.

Kaisers Tätigkeit als Theaterdichter erstreckt sich über einen Zeitraum von beinahe vier Jahrzehnten (1835-1874), besonders in den vierziger und fünfziger Jahren dominierten seine Stücke gemeinsam mit denen seines großen Rivalen Johann Nestroy die Spielpläne der Wiener Vorstadttheater. Im Gegensatz zu Nestroys Possen, die sich bis heute auf dem Repertoire erhalten konnten, ist Kaisers Werk gänzlich von den Spielplänen verschwunden.

Auch in der gängigen Literaturgeschichtsschreibung bleibt Kaisers Produktion beinahe vollständig unberücksichtigt.

Ziel dieser Arbeit ist es, einen ersten Überblick über Kaisers umfangreiches Œuvre zu geben, indem sowohl seine autobiographischen Schriften als auch seine dramatische Produktion näher beleuchtet werden. Die hier angestrebte Überblicksdarstellung soll den Zugang zu Kaisers vielseitigem Werk erleichtern und Anregungen zur weiteren Erforschung dieses noch wenig bearbeiteten Felds liefern.

Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, durch das Einbeziehen neuerer Forschungsbeiträge und durch einen kritischen Umgang mit Kaisers (auto-)biographischen Schriften, das teilweise sehr einseitige und unsachliche Bild, welches in den beiden älteren, bisher einzigen Dissertationen zu Kaiser entworfen wurde, zu objektivieren.

Neben der Analyse der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen Kaiser seine Stücke für die privat geführten Vorstadtbühnen produzierte, wird im ersten Teil der Arbeit versucht, über die Auswertung von Aufführungszahlen und zeitgenössischer Rezensionen, eine Rezeptionsgeschichte für Kaisers Werk zu rekonstruieren.

Kaisers (auto-)biographische Schriften werden in einem Exkurs vorgestellt, um einen Eindruck seiner erzähltechnischen Vorgehensweise als (Selbst-)Biograph zu vermitteln, und um über die in diesen Schriften stellenweise eingestreuten theatertheoretischen Ausführungen Kaisers, seine wirkungsästhetischen Ansichten und seine Stellung zur „Volksbühne“ herauszuarbeiten. Im Anhang der Arbeit wird die Transkription von Kaisers handschriftlicher „Autobiographischen Skizze“ erstmals einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht, da dieses interessante Dokument als einziges unter den (auto-)biographischen Texten Kaisers noch nicht im Druck vorliegt.

Im zweiten Teil dieser Arbeit werden vier Stücke Kaisers, darunter zwei Possen und je ein Lebens- und ein Charakterbild, einer Textanalyse unterzogen.

Aufgabe dieses Kapitels ist es, einerseits die Besonderheiten der verschiedenen Genres, andererseits die Eigenheiten von Kaisers Werk im Vergleich mit den Produktionen seines bekannteren Zeitgenossen Nestroy sowie mit denen des ihm nachfolgenden Ludwig Anzengruber sichtbar zu machen. Durch die Auseinandersetzung mit Kaisers Werk entsteht ein vollständigeres und vielseitigeres Bild einer Epoche, deren dramatische Produktion zumeist nur an den Arbeiten Nestroys und Anzengrubers gemessen wird. Mit der Begründung der Lebens- und Charakterbilder etablierte Kaiser ein Genre, welches den Anforderungen der zeitgenössischen Theaterkritik nach einem ernsten, moralischen und erbaulichen Volksstück entgegenkam und gleichzeitig für Abwechslung auf dem Spielplan sorgte, indem dem Publikum eine Alternative zu den satirischen Possen Nestroys geboten wurde.

Durch diese Abgrenzung gewinnt Kaiser als Autor ein selbstständiges Profil, gleichzeitig bereitet er mit diesem Übergangsgenre, welches als Mischung von Posse und Rührstück konzipiert ist, den Entwicklungsweg von der Lokalposse der vierziger Jahre zum ernsteren Volksstück der siebziger Jahre vor.

1.2. Biographie¹

Friedrich Kaiser wurde am 3. April 1814 in Biberach an der Riß als Sohn des k. k. Leutnants Joseph Franz Kaiser und dessen Frau Franziska Kaiser (geb. Grelz) geboren.

¹ Vgl. Benay, Jeanne (Hrsg.): Briefe von und an Friedrich Kaiser (1814-1874). Mitgeteilt, eingeleitet und kommentiert von Jeanne Benay, mit einem Geleitwort von Jürgen Hein. Bern u.a.: Lang 1989, Vorwort S. VII-XXIX, und Kaiser, Friedrich: Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt. Wien: Waldheim 1870, Nachwort: S. 287-299.

Kaisers Familie stammt eigentlich aus Bayern, war aber schon seit über einer Generation in Wien ansässig.

Kaisers Familie befand sich zum Zeitpunkt seiner Geburt in Biberach, da sie dort auf der Rückreise von einem Feldzug gegen Napoleon Station machten.

Bald danach kehrte die Familie nach Wien zurück, wo Kaiser zuerst das Akademische Gymnasium besuchte, und anschließend die ersten zwei philosophischen Jahrgänge an der Universität absolvierte.

Kaiser, der ursprünglich eine geistliche Laufbahn in Erwägung zog, nahm stattdessen 1833 eine Stelle als Registratur-Praktikant im k. k. Hofkriegsrat an, welche er bis 1838 bekleidete. In diesem Zeitraum verfasste Kaiser erste journalistische Beiträge, die im „Sammler“ und im „Wanderer“ erschienen.

Sein erstes Stück, die Posse „Hans Hasenkopf“, wurde am 16. Dezember 1835 im Theater an der Wien uraufgeführt. In den folgenden drei Jahren gelangten noch weitere drei Werke Kaisers zur Aufführung, ab 1839 lieferte er regelmäßig Texte für die beiden unter der Leitung Karl Carls stehenden Bühnen, das Theater an der Wien und das Theater in der Leopoldstadt.

1840 unterzeichnete er seinen ersten Vertrag mit Carl, mit dem er bis Ende 1844 in Verbindung blieb. In diesem Jahr kam es zu verstärkten Unstimmigkeiten zwischen den beiden: Kaiser hatte anscheinend vertraglich festgesetzte Ablieferungstermine für seine Stücke nicht eingehalten, woraufhin Carl, wenn man Kaisers Worten glauben darf², ihm sofort, bis zur Aufarbeitung seines Rückstandes, sein Gehalt einstellen ließ. Nachdem Kaiser die von Carl abgelehnte Posse „Der Krämer und sein Commis“ dem Direktor des Theaters an der Josefstadt, Franz Pokorny, übergab und diese dort einen enormen Erfolg erlebte, brach er seinen Vertrag mit Carl und wechselte zu Pokorny. Während der Dauer des daraus resultierenden Gerichtsprozesses (1845-1848) schrieb Kaiser für Pokorny, der in diesem Zeitraum zusätzlich zum Theater in der Josefstadt auch das Theater an der Wien, welches er 1845 käuflich an sich gebracht hatte, leitete.

Der Prozess mit Carl endete im Frühjahr 1848 mit einer Niederlage Kaisers, der durch das Urteil zur Zahlung einer hohen Summe Schadensersatz (64000 Gulden³) und zur Nachlieferung der ausständigen Stücke verpflichtet wurde. Im Verlauf des Jahres trugen

² Kaiser, Friedrich : Theaterdirector-Carl. Sein Leben und Wirken in München und Wien nebst einer entwickelten Schilderung seines Charakters und seiner Stellung zur Volksbühne. Wien: Sallmeyer und Comp. 1854, S.68f.

³ Benay: Briefe, S.68 (s. Anm. 1).

die beiden ihre Differenzen, die im April in der Festsetzung Kaisers im Schuldenarrest gipfelten⁴, in einer öffentlich geführten Fehde über L.A. Frankls „Sonntagsblätter“ aus⁵. Erst Ende desselben Jahres kam es mit Hilfe eines Schiedsgerichts, dem auf Wunsch von Carl L.A. Frankl und M.G. Saphir als „unparteiische und fachkundige Ehrenmänner“⁶ vorstanden, schließlich zu einem Ausgleich zwischen den beiden. Kaiser unterschrieb zu verbesserten Bedingungen⁷ einen neuen Vertrag mit Carl, der im Gegenzug auf alle aus dem Prozess gewonnenen Ansprüche gegen Kaiser verzichtete. In diesem Vertragsverhältnis verblieb Kaiser bis zu Carls Tod im Jahr 1854. Danach schrieb er unter Nestroys Direktion bis 1859 für das Carltheater. In den letzten 15 Jahren seines Lebens arbeitete Kaiser für wechselnde Direktionen, darunter Alois Pokorny (1859-60), Karl Treumann (1861-62, 1865-66), Friedrich Strampfer (1862-1864, 1866, 1868), Anton Ascher (1867-68, 1871), Hermann Sallmayer (1867-1868) und Johann Fürst (1864,1866, 1870-1874).

Als im März 1848 in Wien die Revolution ausbrach, trat Kaiser der Akademischen Legion bei. Er wurde zum Hauptmann der 3. Kompanie gewählt, und verkündete am 15. März, zu Pferd durch die Straßen Wiens ziehend, das von Kaiser Ferdinand I. erlassene Manifest, das eine Konstitution für Österreich versprach. Ende Oktober wurde Kaiser im Stabsstockhaus inhaftiert, woraus er, angeblich nur durch den Eingriff des Barons Rezay⁸, am 5. November wieder entlassen wurde⁹.

Kaiser begründete außerdem zwei Künstlervereine, die „Concordia“ (1840-1848) und die „Grüne Insel“ (1855-1924). Die „Concordia“, der einige der bekanntesten Persönlichkeiten des Literatur-, Kunst- und Kulturbetriebs Wiens angehörten, setzte sich neben künstlerischen Aktivitäten vor allem auch gesellschaftspolitische Veränderungen zum Ziel. 1845 und 1848 wurden Schriftstellerpetitionen, die auf die Aufhebung der Zensur und auf Pressefreiheit abzielten, in der „Concordia“ grundgelegt¹⁰. Kurz nach Ausbruch der Revolution löste sich die „Concordia“ im April 1848

⁴ „Direktor Carl ließ den Schriftsteller Kaiser einsperren“. In: Die Sonntagsblätter. Beilage: Wiener Abendzeitung, 7.Jg. Nr.9 (5.April.1848), S.40.

⁵ Vgl.: „Erklärung“ von Carl. In: Die Sonntagsblätter. Beilage: Wiener Abendzeitung: 7.Jg. Nr.10 (6.April.1848), S.44.

„Offenes Schreiben an Herrn Direktor Carl“. In: Die Sonntagsblätter, 7.Jg. o. Nr. (15.April.1848), S.259f.
„Erklärung des Theaterdirektors Carl“. In: Die Sonntagsblätter. Beilage: Wiener Abendzeitung, 7.Jg. Nr. 32 (2.Mai.1848), S.134.

⁶ „Erklärung“ von Carl, S.44 (s. Anm. 5).

⁷ Ein Brief Kaisers an L.A. Frankl enthält die von Kaiser geforderten neuen, wahrscheinlich auch so durchgesetzten, Vertragsbedingungen, In: Benay: Briefe, Brief Nr. 29, S.66ff (s. Anm. 1).

⁸ Kaiser, Friedrich: 1848: Ein Wiener Volksdichter erlebt die Revolution. Die Memoiren Friedrich Kaisers eingel. und erg. von Franz Hadamowsky . Wien: Bellaria 1948, S.13.

⁹ Benay: Briefe, S.68 (s. Anm. 1).

¹⁰ Benay: Briefe, Vorwort S. XX (s. Anm. 1).

auf. Der 1855 gegründeten „Grünen Insel“¹¹ traten einige ehemalige Mitglieder der „Concordia“ bei. Aufgrund der veränderten politischen Situation nach Niederschlagung der Revolution befasste sich der Verein neben künstlerischem Austausch vor allem mit sozialen Problemen. Eine Reihe von „Wohltätigkeitsakademien“ und Benefizveranstaltungen wurden organisiert, um sozial schwache, ältere oder von Naturkatastrophen betroffene Menschen zu unterstützen. Kaiser, der dem Verein sieben Jahre lang vorstand, trat aufgrund interner Differenzen 1862 aus.

Neben seiner Tätigkeit als Theaterdichter und seinem Vereinsengagement gründete Kaiser zwei Zeitschriften, den „Kobold“ (1846-1847) und den „Eulenspiegel“ (1862), welche als satirisch-humoristische Blätter konzipiert waren. Beide Projekte, bei denen Kaiser als Redakteur und Herausgeber fungierte, waren wenig erfolgreich und wurden nach ein paar Monaten wieder eingestellt. Ein von Kaiser verfasster Artikel für den „Eulenspiegel“ brachte ihm im April 1862 eine gerichtliche Verurteilung¹² wegen „Übertretung des §4 des Preß=Nachtragsgesetzes“¹³ ein.

Der Artikel thematisierte die Ungleichheit in der Handhabung des Extemporier-Verbotes¹⁴ an den Hofbühnen und an den privaten Vorstadttheatern, dahingehend, dass das Extemporieren im Burgtheater nicht nur geduldet, sondern zum Teil auch erwünscht sei, während die Vorstadtbühnen streng überwacht, und die dort engagierten Schauspieler wegen jeder Abweichung behördlich zur Verantwortung gezogen würden. Kaiser wurde vom Verdacht der „Aufwiegelung“ freigesprochen, aber wegen Verbreitung falscher Nachrichten, „welche geeignet sind eine öffentliche Behörde bloßzustellen“¹⁵ zu einer Geldstrafe von „dreißig Gulden, eventuell sechs Tagen Arrest“¹⁶ verurteilt.

Kaiser geriet im Laufe seines Lebens immer wieder in finanzielle Bedrängnis, wohl teilweise aufgrund ungünstiger Vertragsbedingungen, aber wohl auch durch pekuniäre Fehlinvestitionen wie z. B. seine gescheiterten Zeitungsprojekte. Jeanne Benay berichtet, dass im August 1862 Kaisers gesamtes Mobiliar gepfändet wurde¹⁷. Zur selben Zeit verbreiteten sich in der Presse Gerüchte, die besagten, dass Kaiser überstürzt Wien verlassen und sich ins Ausland zurückgezogen habe.¹⁸

¹¹ Vgl. Benay: Briefe, Vorwort S. XXI-XXIV (s. Anm. 1).

¹² Vgl.: „Aus dem Gerichtssaale“. In: Die Presse. Beilage: Abendblatt, 15. Jg. Nr.97 (8.April.1862), o.S. und „Das Urtheil“: In: Wiener Zeitung, Nr. 84, 11.April.1862, S.85f.

¹³ „Das Urtheil“, S.85 (s. Anm. 12).

¹⁴ Dieses Gesetz wurde in der Theater-Ordnung am 25.11.1850 als „Verbot anstößiger Abweichungen von dem genehmigten Texte eines Bühnenerkes“ verankert. Vgl. „Das Urtheil“, S.85 (s. Anm. 12).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ „Aus dem Gerichtssaale“ (s. Anm. 12).

¹⁷ Benay: Briefe, Vorwort S.XXIV(s. Anm. 1).

¹⁸ Die Presse. 15.Jg. Nr.224 (15.August.1862), o.S.

Tatsächlich war es für Kaiser ab den 1860er Jahren durch die immense Popularität von Offenbachs Operetten sowie durch die starke Privilegierung von Kurzstücken, Einaktern und Soloszenen zunehmend schwieriger geworden, seine ernsteren, den ganzen Abend füllenden Stücke bei den Direktionen der Vorstadttheater unterzubringen. Zusätzlich zu seiner Produktion von Theaterstücken verlegte sich Kaiser in seinen letzten zwei Lebensjahrzehnten auf das Verfassen von Biographien¹⁹, Memoiren²⁰ und historischen Romanen²¹. Trotzdem gelang es Kaiser nicht, seine finanziellen Verhältnisse wesentlich zu verbessern.

Als er am 6. November 1874 in Wien verstarb, konnte er seiner Lebensgefährtin Marie von Maar (geb. Pospischill), mit der er seit 1852 zusammenlebte, und der gemeinsamen Tochter Henriette (geb. 1854) kaum etwas hinterlassen.

Kaisers Tod kam trotz einer längeren Krankheit²² relativ unerwartet am Vorabend der geplanten Premiere seines Lebensbildes „Die Brillantenkönigin“. Das Begräbnis fand am Nachmittag des 8. Novembers „in würdiger Weise“, so ein Bericht in der Wiener Zeitung, statt: „Der Sarg war mit Lorbeer- und Blumenkränzen, von Vereinen und Bühnendirectionen gespendet, bedeckt.“²³

In den Tagen nach Kaisers Tod erschienen eine Reihe von Nachrufen in der Wiener Tagespresse, die seinen bedeutenden Einfluss auf das Repertoire der Vorstadtbühnen²⁴, seine Produktivität²⁵ und seine Popularität²⁶ betonten, und Aufrufe an die Theaterdirektionen enthielten, Kaisers Hinterbliebene zu unterstützen²⁷.

Dies geschah auch, und zwar in Form von Soforthilfe durch die von der Direktion des Carltheaters gegründete Unterstützungskasse „Raimund“²⁸ und durch Privatspenden²⁹,

¹⁹ Kaiser: Theater-Director Carl (s. Anm. 2), Kaiser, Friedrich: Friedrich Beckmann. Heiteres – Ernstes – Trauriges aus seinem Leben. Erinnerungen von Friedrich Kaiser. Klemm: Wien 1866

Kaiser, Friedrich: Wenzel Scholz. Ereignisse und Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, nach seinen hinterlassenen Schriften und den Mittheilungen seiner Witwe, zusammengestellt von Friedrich Kaiser. In: Morgen-Post, 8. Jg. Nr. 71-83, 85-91, 93-94, 96-99, 101, 106, (14. März-19. April 1858).

²⁰ Kaiser: 15 Theater-Direktoren (s. Anm. 1).

²¹ Kaiser, Friedrich: Unter dem alten Fritz und Kaiser Josef. Geschichtlicher Roman. 2 Bde. Wien: Waldheim 1874.

Kaiser, Friedrich: Ein Pfaffenleben (Abraham a Sancta Clara), Historischer Volksroman 2 Bde. Wien: Waldheim 1871.

²² Nachruf mit Beschreibung von Kaisers Krankheit und Leidensweg, In: Die Presse. Beilage: Local Anzeiger, 27. Jg. Nr. 306 (7. November 1874), S.7 und ebenfalls In: Deutsche Zeitung. Morgenblatt, o. Jg. Nr. 1023 (7. November 1874), S.4.

²³ Wiener Zeitung. Beilage Wiener Abendpost, o. Jg. Nr.257 (9. November 1874), S.2050.

²⁴ „Friedrick Kaiser“. In: Neue Freie Presse. Morgenblatt, o. Jg. Nr. 3664 (7. November 1874), Titelseite.

²⁵ Ebd.

²⁶ Wiener Zeitung. Beilage: Wiener Abendpost, o. Jg. Nr.256 (7. November 1874), S.2043.

²⁷ „Friedrick Kaiser“ (s. Anm. 24).

²⁸ Nachruf in Die Presse, S.7 (s. Anm. 22).

²⁹ Ein Dankesbrief von Kaisers Lebensgefährtin an L.A. Frankl für finanzielle Unterstützung vom 11. November 1874 ist erhalten. In: Benay: Briefe, Brief Nr. 67, S. 154 (s. Anm. 1).

aber auch Monate später, in Form von Theaterbenefizabenden, bei denen zwei Stücke aus Kaisers Nachlass, das Charakterbild „Goldene Träume“³⁰ und die einaktige Posse „Ein Seelentelegraph“³¹, durch die Direktionen des Theaters in der Josefstadt und des Carltheaters zur Aufführung gebracht wurden.

1894 wurde die „Friedrich-Kaiser-Gasse“ im heutigen 16. Wiener Gemeindebezirk nach ihm benannt, 1914 wurde Kaiser von der Stadt Wien ein Ehrengrab am Zentralfriedhof zuerkannt³².

1.3.Forschungsstand zu Friedrich Kaiser

Friedrich Kaisers umfangreiches Werk war bisher nur äußerst selten Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Es liegen zwei Dissertationen vor, die sich ausschließlich mit Kaiser beschäftigen, wobei diejenige von Walter Pöll³³ der von Franz Wolf³⁴ vorzuziehen ist. Wolfs Arbeit liefert auf knapp 100 Seiten eine sehr unsachliche Nacherzählung von Kaisers Biographie, Kurzinhaltsangaben zu sämtlichen und Interpretationsansätze zu einigen wenigen Stücken.

Pölls Studien zu Kaisers Leben und Werk genügen nicht mehr heutigen wissenschaftlichen Standards, da der Verfasser häufig Zitate nicht ausweist, bzw. sich mehrfach Kaisers autobiografischer Schriften, Memoiren und Biografien als Quelle bedient, und die daraus bezogenen Informationen unreflektiert als Fakten übernimmt. Das größere Verdienst von Pölls Arbeit liegt in den im Anhang zur Verfügung gestellten Verzeichnissen und Materialsammlungen. Hierbei handelt es sich um ein Verzeichnis aller Rollen die Kaiser als Schauspieler übernommen hat, ein chronologisches Stückeverzeichnis, eine Abschrift der Theaterzettel zu Premieren Kaiser'scher Stücke, sowie eine als Strichliste geführte Übersicht zu den Stückaufführungen zu Kaisers Lebzeiten an den relevanten Wiener Bühnen.

³⁰ Kaisers Manuskript wurde von Anton Langer vollendet. Das Stück wurde am 9.Januar 1875 im Theater an der Josefstadt uraufgeführt.

³¹ Die Uraufführung fand am 19.Februar 1875 im Carltheater statt.

³² Im Anhang von Walter Pölls Dissertation findet sich eine detaillierte Dokumentation des behördlichen Wegs, der zu Zuerkennung des Ehrengrabes 40 Jahre nach Kaisers Tod führte. In: Pöll, Walter: Der Wiener Theaterdichter Friedrich Kaiser. Dissertation. Universität Wien: 1947, S. 193-202.

³³ Pöll: Friedrich Kaiser (s. Anm. 32).

³⁴ Wolf, Franz: Friedrich Kaiser: sein Leben und dramatisches Wirken . Dissertation. Universität Wien: 1913.

Spezifischere Arbeiten zu Kaiser betreffen die Herausgabe seiner als autographes Manuskript³⁵ erhaltenen Revolutionserinnerungen durch Franz Hadamowsky³⁶ sowie eine Sammlung von Kaisers Briefen³⁷ und eine Neu-Edition seiner Zeitschrift „Der Kobold“³⁸, beides durch Jeanne Benay.

Benay hat ebenfalls eine Gesamtprimärbibliographie³⁹ zu Kaisers dramatischer Produktion vorgelegt, deren Vorzüge vor allem im Verzeichnis von vorhandenen Manuskripten und Zensurexemplaren mit Bibliotheks- und Signaturangaben, sowie in genauen Angaben zu Uraufführungsdaten und Spielorten liegen. Die Bibliographie enthält auch zahlreiche Hinweise zu Rezensionen der einzelnen Stücke in der zeitgenössischen Publizistik. Den umfangreichsten Forschungsbeitrag Benays bildet ihre zweibändige, nur in französischer Sprache erhältliche Studie mit dem Titel „Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle“⁴⁰. Der erste Band gibt einen chronologischen Überblick über Kaisers Laufbahn und über die allgemeinen Produktionsbedingungen im Vorstadttheaterbetrieb, der zweite Band fokussiert auf die Analyse von Intentionen und Ästhetik des Genres der Lebens- und Charakterbilder.

Von Benay liegt ebenfalls eine Reihe von Aufsätzen vor, darunter Studien zum Verhältnis Kaisers zu seinen französischen Vorlagen⁴¹, eine Beispielstudie zu Konventionen der Vaudeville Bearbeitung⁴², eine Studie zu den Dienerrollen in den Lebens- und Charakterbildern⁴³ sowie eine Untersuchung zur Spätdramatik⁴⁴ Kaisers.

³⁵ Kaiser, Friedrich: 1848. Autographes Manuskript. o.O. : o.D., 42 Bl. - WSLB Signatur H.I.N.-131183.

³⁶ Kaiser: 1848 (s. Anm. 8).

³⁷ Benay: Briefe (s. Anm. 1).

³⁸ Kaiser, Friedrich (Red.): Der Kobold: herausgerissene Blätter aus seinem Album; hrsg. von Jeanne Benay. Heft 1 und 2 (1846 – 1847) Hildesheim [u.a.]: Olms 1995.

³⁹ Benay, Jeanne: Friedrich Kaiser. Gesamtprimärbibliographie seiner dramatischen Produktion zwischen 1835-1874 (Nachlaß 1875). Bern u.a.: Lang 1991.

⁴⁰ Benay, Jeanne: Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle 1. Bern u.a.: Lang 1993. (Contacts : Série 1, Theatrica ; 14). Und:

Benay, Jeanne: Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle 2. Bern u.a.: Lang 1993. (Contacts : Série 1, Theatrica ; 14).

⁴¹ Benay, Jeanne: Das Wiener Volkstheater als Intention und Strategiedramaturgie: Ein Beispiel: Friedrich Kaiser und seine französischen Vorlagen. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang, 1830-1880. Peter Lang: Frankfurt am Main 1988, S.107-132.

Und: eine Vergleichstudie zwischen George Sand und Kaiser in:

Benay, Jeanne: George Sand et Friedrich Kaiser: 'Le compagnon du Tour de France' et 'Künstler und Handwerker'. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Peter Lang: Bern 1986, S.79-102.

⁴² Benay, Jeanne: Bearbeitungskonventionen des Vaudevilles im Wiener Volkstheater: Friedrich Kaisers 'Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris' (1843). In: Turk, Horst und Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik 17.-20. Jahrhundert. Bern u.a.: Peter Lang 1992, S. 80-116.

⁴³ Benay, Jeanne: Vom Domestiken zu den kleinen Leuten: Dienerrollen im 'Lebens- und Charakterbild' Friedrich Kaisers. In: Nestroyana 14 1994, H.3/4, S.67-80.

Ein Aufsatz von Yates⁴⁵ thematisiert Kaiser als Zielscheibe von Nestroys Satire, während ein weiterer Beitrag von Benay⁴⁶ Kaisers Charakterbild der Posse Nestroys gegenüberstellt.

Die neuesten Forschungsbeiträge sind drei sprachwissenschaftliche Aufsätze von Reutner⁴⁷ zum Dialektgebrauch in Kaisers Stücken.

Benays Beiträge machen quantitativ den größten Anteil an der Forschungsliteratur aus und liefern wichtige Grundlagen und Vorarbeiten zu neuen Studien.

II. Produktionsbedingungen

2.1. Die Wiener Vorstadtbühnen als „Geschäftstheater“: sozio-ökonomische Rahmenbedingungen der Produktion

Durch die 1776 ausgerufene „Spektakelfreiheit“ wurde das bisher ausschließlich den beiden Hofbühnen zustehende Theaterprivileg aufgehoben, indem es „einem jeden frey seyn“ sollte „auf was immer für eine nur erdenkliche Art, sowohl in- als vor der Stadt das Publikum zu unterhalten, und sich einen Nutzen zu verschaffen, gegen alleinige Anmeldung und Erhaltung der Erlaubniß dazu von der hiesigen Polizeystelle [...]“.⁴⁸

Diese Freiheit, die 1794 wieder eingeschränkt wurde, hatte unter anderem die Gründung der drei bedeutenden Wiener Vorstadtbühnen, des Leopoldstädter Theaters (1781), des

⁴⁴ Benay, Jeanne: Volksästhetischer Historismus in der Spätdramatik Friedrich Kaisers. In: Nestroyana 16 1996, H.1/2, S. 52-65.

⁴⁵ Yates, W. E.: An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘. In: Renaissance and Modern Studies, Vol XXII, 1978. (Special Number Popular Theatre), S. 45-62.

⁴⁶ Benay, Jeanne: Friedrich Kaiser et Johann Nestroy: tableau de caractère (Charakterbild) et farce locale (Posse). In: Stieg, Gerald / Groupe de Recherches Autrichiennes (Paris III): Johann Nestroy : 1801 - 1862; vision du monde et écriture dramatique ; actes du colloque international Paris 31 janvier - 2 février 1991. Asnières: Publ. de l'Institut d'Allemand d'Asnières 1991, S.35-48.

⁴⁷ Reutner, Richard: Dialekt und Sprachspiel bei Nestroys Vorgängern und Zeitgenossen : am Beispiel von Franz Xaver Gewey (1764-1819) und Friedrich Kaiser (1814-1874). In: Deutsche Sprache in Raum und Zeit 1998, S.105-124.

Reutner, Richard: Ein kleines Dialektwörterbuch : zusammengestellt aus Belegen in den gedruckten Volksstücken Friedrich Kaisers. In: Beharrsamkeit und Wandel 1998, S. 179-204.

Reutner, Richard: Idiolektal bedingte Dialektwörter bei Friedrich Kaiser: eine literarisch-dialektologische Quisquilie. In: Nestroyana 17 1997, H.3/4, S.134-140.

⁴⁸ 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, 1.Bnd. Wien 1982, S. 187f.

Theaters an der Wien (1786⁴⁹/1801) und des Theaters in der Josefstadt (1788) zur Folge.

Jürgen Hein charakterisiert das „Wiener Volkstheater“ als „ein von der Obrigkeit gefördertes und überwachttes Massenmedium zur Bildung und Unterhaltung, Entspannung und Ablenkung von politischen und sozialen Problemen“⁵⁰.

Bei all diesen Bühnen verweist er auf jeweils eigene Spielpläne, woraus sich die Ausbildung von Spezialitäten und spezifischem Stammpublikum für jedes Theater ergeben. Zu der spezifischen sozialen Zusammensetzung des Publikums, zu den Änderungen in der Publikumsstruktur im Laufe der Jahrzehnte und zu dem daraus resultierenden Geschmackswandel gibt es in der Forschung unterschiedliche Positionen, da die tatsächliche soziale Schichtung innerhalb des Zuschauerraums schwer rekonstruierbar ist.

Als allgemein widerlegt gilt Rommels These von der Kontinuität eines sich aus allen sozialen Schichten der Bevölkerung gleichermaßen zusammensetzenden Publikums von „den Tagen des Wienerischen Hanswurst bis auf die Zeit des späten Nestroy“⁵¹. Durch Gegenüberstellungen von Löhnen, Lebenshaltungskosten und Theatereintrittspreisen wurde Rommels Ansicht, dass sich auch die Bevölkerungsgruppen mit den geringsten Einkommen bis Mitte der 1840er Jahre „ohne ein Opfer zu bringen, den regelmäßigen Besuch der Vorstadttheater gestatten konnten“⁵² entkräftet. Sozi-ökonomische Veränderungen bedingen einen Wandel der Sozialstruktur, der sich wiederum auf die Zusammensetzung des Theaterpublikums auswirkt.

Jürgen Hein und Roger Bauer betonen beide die Entwicklungen der dreißiger Jahre als wichtigen Wendepunkt für die strukturellen Veränderungen in Bezug auf die Theaterinstitutionen selbst, aber auch in Hinblick auf die Publikumszusammensetzungen.

Hein spricht von einem „wirtschaftlichen Zerfall der Vorstadt Bühnen“⁵³ nach 1825, und vom sich verschärfenden politischen und ökonomischen Druck, der zur Ausbildung des Geschäftscharakters dieser Institutionen wesentlich beiträgt.

⁴⁹ Emanuel Schikaneder, der Begründer des Theaters an der Wien, erhielt bereits 1786 die kaiserliche Bewilligung ein Theater zu bauen; bis zur Umsetzung dieses Privilegiums und der Eröffnung des neu gebauten Hauses vergingen allerdings 15 Jahre;

⁵⁰ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., neuberab. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997, S.93.

⁵¹ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Anton Schroll & Co 1952, S.19.

⁵² Ebd.

⁵³ Hein: Volkstheater 1997, S.31f. (s. Anm. 50).

Für Bauer ist 1830 eine wichtige Zäsur, da er hier die Umbruchszeit Wiens zur modernen, industriellen und kapitalistischen Großstadt verortet. Durch diesen gesellschaftlichen Wandel entstehe, so Bauer, ein „modernes“ Stadtproletariat und zugleich ein merkantiles Bürgertum⁵⁴, welches in der Folge das neue Stammublikum der Vorstadtbühnen bilde.

Bauer konstatiert, dass an Stelle des früher sich hauptsächlich aus Kleinbürgertum und Beamtenschaft rekrutierenden Publikums nun ein viel breiteres, heterogeneres tritt.

Er stellt die These auf, dass vor allem die Geschäftspraktiken Karl Carls und seine Zusammenarbeit mit Johann Nestroy, durch geschickte Anpassung an die geänderten Rahmenbedingungen die Institution „Volkstheater“ vor dem Aussterben gerettet haben⁵⁵.

Jürgen Hein stellt zwar im Gegensatz zu Bauer keine Spekulationen über die genaue Publikumszusammensetzung an, weist aber den Befund Reinhard Urbachs, der das Wiener Publikum als „besonderes, im sozialen Wandel mental gleichbleibendes“⁵⁶ bezeichnet, zurück, indem er feststellt, dass dasselbe „in der Struktur weder homogen noch zeitlos“⁵⁷ war.

Jürgen Hein sieht in den Teuerungsraten der vierziger Jahre eine Ursache für die sich immer mehr zugunsten wohlhabender Schichten verändernden Publikumsstruktur.

Johann Hüttner beobachtet in seiner Studie zum Geschäftscharakter des Theaters, dass in den vierziger Jahren eine Entwicklung einsetzt, die durch „Betonung der teureren Platzkategorien, insbesondere im Parterre (mit Eliminierung des Stehparterres [im Carltheater, J.K.]“ und durch allgemein elegantere und komfortablere Ausstattung, eine Hinwendung zu einer zahlungskräftigeren Klientel ausdrückt.⁵⁸ Hüttner verweist an anderer Stelle darauf, dass Angehörige aus sozial tiefer stehenden Schichten sich ab der Jahrhundertmitte verstärkt aus den sogenannten Volkstheatern zurückzogen, und stattdessen Volkssänger, Singspielhallen und Arena-Bühnen besuchten.⁵⁹

Das Publikum muss als Produktionsfaktor im Kontext der privat geführten Vorstadtbühnen unbedingt mitgedacht werden, da es über die Besuchsfrequenz den finanziellen

⁵⁴ Bauer, Roger: *Laßt sie koaxen, Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*. Wien: Europa Verlag 1977, „Wandlungen des Geschmacks und der dramatischen Konvention im biedermeierlichen Wien“, S. 150-166., zit. S.152.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien, München: Jugend und Volk 1973, S.9.

⁵⁷ Hein: *Volkstheater 1997*, S.104 (s. Anm. 50).

⁵⁸ Hüttner, Johann: *Theater als Geschäft*, S. 203 (s. Anm. 48).

⁵⁹ Hüttner Johann: *Volk sucht sein Theater, Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts*. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*. Lang, Bern 1988, S. 36.

Erfolg eines Stückes bestimmte, welcher wieder die Existenzgrundlage der sich hauptsächlich über Kartenverkauf finanzierenden, nicht subventionierten Privattheater ausmachte.

Jürgen Hein leitet neben dem Publikum u. a. die Konkurrenzsituation zwischen den einzelnen Theatern, die mit den Direktionen abgeschlossenen Verträge, die Überwachung durch die Zensur sowie den „Warencharakter“ der Stücke als institutionelle Produktionsfaktoren für die in diesem Kontext schreibenden Dichter ab.⁶⁰

Die Verträge, die die Dichter an die Direktionen banden, enthielten die Verpflichtung jährlich in zeitlich fixierten Abständen Stücke zu produzieren, die sowohl Zensurbestimmungen, Schauspielereensemble als auch Publikumsgeschmack berücksichtigen.

Hein sieht in der Konkurrenzsituation der Geschäftstheater die Ursache für den „Produktionsdruck“⁶¹, der auf den einzelnen Dichtern lastete, da sich die Stücke schnell abspielten und nach kurzer Zeit durch weitere Novitäten ersetzt werden mussten. Aus dieser Situation erklärt sich auch die Bearbeitungspraxis fremder Vorlagen, die unter den Vorstadtdichtern Konvention war.

2.2. Terminologie, Volksstück vs. Posse: Die „Theaterdebatte“ der 1840er Jahre

Im Kontext der Vorstadttheater-Forschung ist die Terminologie ein vieldiskutierter und umstrittener Bereich.

In Forschungsbeiträgen trifft man immer wieder auf die Begriffe „Volkstheater“, „Volksstück“ oder den von Otto Rommel geprägten Begriff der „Alt-Wiener Volkskomödie“.

Reinhard Urbach verweist in der Nachbemerkung zu seinem Essay „Die Wiener Komödie und ihr Publikum“ auf die problematische begriffliche Unschärfe in Rommels Diktion:

„Wann wird Wien zu „Alt-Wien“? Wann hört es auf „alt“ zu sein? [...] Je weiter das Bürgertum ins Parkett vordrang, desto weniger wurde die Komödie „volkstümlich“ oder heißt es „völkisch“? Der Begriff „Volk“ ist verblichen mit den Zeiten, die ihn auf die Fahnen schrieben. Er fehlt niemand, wenn er fehlt. Im Theater gibt es kein „Volk“. Im Theater ist die Bevölkerung aller Stände *Publikum*.“⁶²

⁶⁰ Hein: Volkstheater 1997, S.94f (s. Anm. 50).

⁶¹ Ebd., S. 51.

⁶² Urbach: Wiener Komödie, S. 132 (s. Anm. 56).

Urbach tritt, wie auch Johann Sonnleitner⁶³, für die Verwendung des von soziologischen Implikationen freien Terminus „Wiener Komödie“ ein.

Hugo Aust versucht sich dem Terminus „Volksstück“ über eine Auswertung von begriffsgeschichtlichen Belegen anzunähern, und dabei die historische Verwendung des Begriffs und die damit verbundenen literarästhetischen aber auch soziologischen Implikationen desselben darzulegen.⁶⁴

Jürgen Hein sieht im „Volksstück“ im weitesten Sinn einen Überbegriff für „alle ‘Produktionen des Volkstheater’“⁶⁵, über die Posse schreibt er, sie gelte als

„Form niederer Komik mit mangelnder Tiefe, fehlendem Problemhorizont, derben Motiven und mimisch-improvisierender Grundhaltung. In ihrem Mittelpunkt steht die komische Volksfigur, Nebenformen sind Zauberposse, parodierende oder travestierende Posse, Übergänge gibt es zu Singspiel und Operette. Wegen ihrer dramaturgischen Offenheit (dem Spiel mit Illusion und konkreten Bezügen zu Zeit und Publikum), ihrer Aggressivität, wurde die Posse abgewertet, man sprach ihr die Fähigkeit ab, das ‚bürgerliche‘ Leben widerzuspiegeln. Sie sei zersetzend, destruktiv, ziehe alles in den Schmutz, statt – wie vom wahren Volksstück gefordert- erzieherisch zu wirken und Ideale darzustellen.“⁶⁶

Johann Sonnleitner unternimmt in seinem Aufsatz „Posse und Volksstück“ einen jenseits von spezifischer Gattungsdefinition angesiedelten Versuch einer „sinnvollen Abgrenzung“⁶⁷ der beiden Begriffe. Er verweist auf die unterschiedlichen wirkungsästhetischen Traditionen, in denen die beiden Begriffe stehen, und die daraus folgende unterschiedliche Weiterentwicklung der beiden Genres.

Er fasst die beiden Begriffe „als ein sich veränderndes relationales System“⁶⁸ auf, in dem die beiden „dynamisch aufeinander bezogenen Formen“⁶⁹ miteinander in Konkurrenz treten, um im Kontext des Geschäftstheaterbetriebs bestehen zu können.

Sonnleitner konstatiert, dass der Begriff „Volksstück“ im zeitgenössischen Verständnis eine spezifische Ausprägung der Vorstadtkomödie bezeichnet. Die Implikationen dieses Volksstückbegriffs ergeben sich aus den Forderungen, die von Teilen der Kritik

⁶³ Sonnleitner, Johann (Hrsg.): Joseph Anton Stranitzky [u.a.]: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996.

⁶⁴ Hein, Jürgen (Hrsg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein. München: Beck 1989, S. 21-31.

⁶⁵ Hein: Volkstheater 1997, S. 71 (s. Anm. 50).

⁶⁶Ebd., S. 73.

⁶⁷ Sonnleitner, Johann: Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Danielczyk, Julia (Hrsg.): Nestroy - Weder Lorbeerbaum Noch Bettelstab. (Ausstellungskatalog). Wien: Oesterr. Theatermuseum 2000, S. 41-55, zit. S.41.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

im Zuge der in den 1830/40er Jahren immer heftiger geführten Theaterdebatte geäußert wurden.

Vor allem angesichts der Vaudeville-Mode der frühen vierziger Jahre wird von Seiten der Kritik ein Ende der Lokalposse heraufbeschworen. Im Humoristen vom 1. Januar 1844 erscheint eine Satire Saphirs mit folgendem Schlussbild:

„Eine Todtenbahre, auf welcher „Die Localposse“ ruht; dieser folgt eine traurige Person: „Das Vaudeville“, als Erbschleicherin; mager und farblos. Leidtragende, nämlich: vernünftige Menschen, die Zukunft der Volkstheater, der gute Geschmack und die Wahrheitsliebe.“⁷⁰

Der Posse wurde vielfach Trivialität, Derbheit und Gemeinheit unterstellt, den Possendichtern, aber auch einigen Schauspielern, wurde vorgeworfen, durch Zoten, Zweideutigkeiten und Laszivität zur „Entsittlichung“ des Publikums beizutragen.

Die Praxis fremder Vorlagenbearbeitung wurde ebenso kritisiert wie die häufig als zu dünn, unwahrscheinlich oder als unzureichend zusammenhängend empfundene Handlung.

Die Posse steht durch ihren offenen Spielcharakter, durch die der Gattung inhärenten Möglichkeiten zur Illusionsdurchbrechung sowie durch die starke Präsenz des Satirischen und Parodistischen dem von der Kritik geforderten didaktischen Volksstück-Ideal diametral gegenüber.

Die Kritik verlangte vom Volksstück eine erzieherische Komponente, dem Zuschauer sollte über eine möglichst realistische, wahrscheinliche Handlung mit Identifikationsmöglichkeiten auf der Figurenebene eine erbauliche, erhebende Moral vermittelt werden.

Dem Volksstück wurde ein moralisch-gesellschaftlicher Mehrwert attestiert, was mit einem zeitgleichen Abwerten der auf ihrem Unterhaltungswert reduzierten Posse einherging.⁷¹

⁷⁰ Saphir, M.G.: „Großes literarisch-artistisches Festessen in der Sylvesternacht 1843 von allen Haupt-Personen der neuen Theaterstücke aller Wiener Theater im Jahre 1843.“ In: Der Humorist, 8.Jg. Nr.1 und 2 (1. und 2. Januar 1844), S.3. Zitiert nach: Hein: Volkstheater 1997, S.69 (s. Anm. 50).

⁷¹ Vgl. Sonnleitner, Johann: Posse und Volksstück, S. 47f (s. Anm. 67), Hein, Jürgen et. al. (Hrsg.): Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 23/II : Der Unbedeutende. Hrsg. v. Jürgen Hein. Wien: Jugend und Volk Verlag 1995, S. 120-255 und Hein, Jürgen et. al. (Hrsg.): Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 17/I : Der Talisman. Hrsg. v. Jürgen Hein und Peter Haida. Wien: Jugend und Volk Verlag 1993, S.110-138.

III. Kaiser und die „Volksbühne“

3.1. Seine Lebens- und Charakterbilder in Konkurrenz zu Nestroys Possen

Als Kaiser in den späten dreißiger Jahren für das Theater an der Wien zu schreiben beginnt, ist die Posse, wie Nestroy sie pflegte, das herrschende Paradigma an den Vorstadtbühnen.

Aus diesem Grund war auch Nestroy als Dichter und als Schauspieler die Hauptziel-scheibe der oben skizzierten Theaterdebatte.

Kaiser schreibt in seinen Memoiren, dass sein erstes von Carl zur Aufführung ange-nommenes Stück ursprünglich als Lustspiel konzipiert war und den Titel „Das Rendez-vous“ trug.

Er berichtet von der auf Carls Wunsch erfolgten Umarbeitung des Stückes „in eine triviale[] Localposse⁷²“, die der Umarbeitung vorausgegangene Besprechung mit Carl bezeichnet er als „die erste mir in der Possenfabrikation erteilte Lektion“⁷³.

Kaiser gibt an, dass ihm Carl allgemein riet, das Ernste zugunsten des Komischen weit-gehend zurückzudrängen, „die Konturen in dickeren Linien zeichnen“ und „grellere Farben aufsetzen“⁷⁴

Die Diktion Kaisers verrät eine negative Haltung der Posse gegenüber.

Kaisers Präferenz des ernsteren Genres zeigt sich bereits 1840, als er mit seinem Stück „Wer wird Amtmann? oder: Des Vaters Grab“ der Gattung der Lebens- und Charakter-bilder Bahn bricht. Kaiser selbst charakterisiert die neue Gattung als eine, in welcher „der Ernst immer gleich Schritt mit dem Scherze hielt“⁷⁵.

Durch die Etablierung dieses neuen Genres kommt Kaiser einigen Forderungen, die die Kritik an das Volksstück stellte, entgegen, wenn auch bemerkt werden muss, dass nicht alle Stücke, die als Lebens- oder Charakterbilder bezeichnet wurden, in gleichem Maß die postulierten moralisch-didaktischen Anforderungen einlösten, was stellenweise, wie im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte dieser Arbeit gezeigt werden wird, eine entschieden negative Aufnahme durch die Kritik zur Folge hatte.

Kaiser definiert an einer Stelle das Volksstück im weiteren Sinn als prinzipiell

72 Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 32 (s. Anm. 1).

73 Ebd.

74 Ebd., S.14.

75 Ebd., S.125.

„jedes Stück, welches einmal für die öffentliche Aufführung bestimmt sei“⁷⁶, im engeren Sinn bezeichnet er es als ein „treues Bild des Lebens, welches, wie Jean Paul sagt, an einem Fuße den Kothurn, am anderen den Soccus trägt“⁷⁷.

Diese Definition zeigt, dass Kaisers Vorstellung eines gelungenen Volksstückes in der Realisierung seinen Lebens- und Charakterbildern gleichkommt, und somit eine synonyme Bedeutung annimmt.

Das Vaudeville bezeichnet Kaiser als die französische Form der Posse, und abwertend als „süßes Backwerk“ und als „Leckerein“, die dem Publikum „den Magen verderbe[n]“ im Gegensatz zum „gesunden und nahrhaften Stück Brod[]“⁷⁸, mit welchem das Volksstück gemeint ist.

Im Kontext der Diskussion um den „Verfall des Volkstheaters“ macht Kaiser neben der Vaudeville-Mode vor allem Carls Geschäftspraktiken, im Besonderen die vertragliche Bindung der Dichter und die daraus resultierende Fließbandproduktion, für das Ausbleiben „gelungener“ Stücke verantwortlich. Er äußert die etwas utopische, im Kontext des Geschäftstheaterbetriebs jedenfalls nicht realisierbare Ansicht, dass ein Dichter „nur dann, wenn entweder Begeisterung oder die glückliche Laune ihn drängt, die Feder ergreifen“⁷⁹ soll.

Zu Nestroys Rolle für die „Volksbühne“ meint Kaiser, dass dieser nur in Hinblick auf die Rekrutierung wohlhabender Publikumsschichten und die daraus resultierenden finanziellen Erfolge der Direktionen als „Stütze“ dieser Institution bezeichnet werden kann:

„[...] aber abgesehen davon, wage ich, so paradox sie klingen mag, die Behauptung auszusprechen, daß mit ihm [d.i. Nestroy] der Anfang des Endes der eigentlichen Volksbühne eingetreten sei.

Ich finde unter seinen zahlreichen Stücken nur ein einziges, und dies ist: „Der Unbedeutende“, in welchem der vom Verfasser selbst dargestellte Charakter eines Mannes aus dem Volke danach angethan ist, um das Selbstbewußtsein, das bessere Gefühl im Volke selbst zu erheben; dagegen hat es fast den Anschein, als ob er bei der Zeichnung aller anderen, besonders der für seine eigene Darstellungsweise berechneten Figuren die Absicht gehabt hätte, die Volkscharaktere nur als Zerrbilder wiederzugeben, damit sie dem sich über dem Volke erhaben dünkenden Theile der Theater=Besucher recht – lächerlich erscheinen. Das Volk aber mußte, wenn es sich in einem solchen Bilde wiedergegeben sah, fühlen, daß der Maler gerade seine Schattenseite, und nur diese aufgefaßt, und mit boshafter Virtuosität behandelt habe.“⁸⁰

76 Ebd., S.13.

77 Ebd., 125f.

78 Ebd., S.129.

79 Kaiser: Theater-Director Carl, S. 73 (s. Anm.2).

80 Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 27f (s. Anm. 1).

Kaisers Ansicht zu Nestroy liest sich wie eine Reproduktion der Hauptvorwürfe, die Nestroy im Zuge der Theaterdebatte von Seiten der Kritik gemacht wurden.

Diese Aussage zeigt, wie grundlegend verschieden die Produktion der beiden Dichter war, deren Stücke, einer Angabe Jürgen Heins zufolge⁸¹, in den Jahren 1848-1853 gemeinsam zwei Drittel des Spielplans der Vorstadtbühnen füllten.

Kaisers Lebens- und Charakterbilder, die wirkungsästhetisch zutiefst der aristotelischen Einfühlungsdramatik verpflichtet sind, stehen im krassen Gegensatz zu den von der Satire dominierten Possen Nestroys, die kein Einfühlungsmoment erlauben.

Trotz dieser gravierenden Unterschiede in der Stückkonzeption sind aufgrund der sich über zwei Jahrzehnte (1839-1859) erstreckenden, lediglich durch die Jahre 1844-1848/49 unterbrochenen, engen beruflichen Verbindung Kaisers und Nestroys einige Wechselwirkungen zwischen den Arbeiten der beiden zu beobachten.

Der Einfluss von Nestroy ist in Kaisers eigener Possenproduktion, aber auch in der Anlage der komischen Charaktere in seinen Lebens- und Charakterbildern deutlich spürbar.

Auch muss für diesen Zeitraum bei Kaisers Produktionen die Berechnung einer Rolle für den Schauspieler Nestroy stets mitgedacht werden.

Im Gegenzug findet sich bei Nestroy 1840 im „Talisman“ ein satirischer Seitenhieb auf das von Kaiser gerade einmal drei Monate vorher mit der Uraufführung von „Wer wird Amtmann? oder: Des Vaters Grab“ begründete Genre des „Lebensbilds“:

„Herr v. Platt. Mein Witz ist nicht in der Verfassung um etwas Lustiges zu verfassen.

Titus. So schreiben Sie eine traurige Posse. Auf einem düsteren Stoff nimmt sich der matteste Witz noch recht gut aus, so wie auf einem schwarzen Sammet die matteste Stickerey noch [e]ffectuirt.

Herr v. Platt. Aber was Trauriges kann man doch keine Posse heißen.

Titus. Nein, wenn in einem Stuck 3 G'spaß, und sonst nix als Todte, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Todtengräber vorkommen, das heißt man jetzt ein Lebensbild.

Herr v. Platt. Das hab' ich noch nicht g'wußt [.]

Titus. Is auch ganz eine neue Erfindung, gehört in das Fach der Haus- und Wirtschaftspoesie.

Frau v. Cypressenburg. Also lieben Sie die Rührung nicht?

Titus. O ja aber nur wenn sie einen würdigen Grund hat, und der find't sich nicht so häufig, drum kommt auch eine große Seele langmächtig mit Einem Schnopftüchel aus, dagegen brauchen die klein[en] guten Ordinari-Seelerln a Dutzend Facinetteln in einer Comödie.“⁸²

81 Hein: Volkstheater 1997, S. 156 (s. Anm. 50).

82 Nestroy: HkA., 17/I, S. 59. (s. Anm. 71).

3.2. Aufführungsgeschichte

Nach heutigem Forschungsstand werden Kaiser 162 Stücke zugeordnet, wovon die von Kaiser begründete Gattung der „Lebens- und Charakterbilder“ mit 66 Stücken den höchsten Anteil an seiner Produktion aufweist. Dem gegenüber stehen gewichtmäßig beinahe gleichberechtigt 51 Possen sowie acht Volksstücke. Die restlichen 37 Stücke lassen sich entweder den bereits genannten Kategorien als Sonderformen zuordnen, oder stehen vereinzelt für sich.⁸³

Dieser Teilabschnitt soll einen ersten Überblick über Kaisers umfangreiche dramatische Produktion liefern, sowie über die Aufbereitung der Aufführungszahlen tendenzielle Aussagen zu Erfolg und Langlebigkeit der einzelnen Stücke ermöglichen.

An diese Übersicht schließt ein Abschnitt zur Rezeption von Kaisers Stücken in der zeitgenössischen Presse an, in welchem überlieferte Publikumsaufnahme und die hier präsentierten Aufführungszahlen reflektiert werden.

Das von Walter Pöll⁸⁴ in seiner Dissertation erarbeitete Grundlagenmaterial dient hier als Basis zur Erstellung einer Übersicht zur Aufführungsgeschichte Kaiser'scher Stücke zu dessen Lebzeiten.

Um die Relevanz der von Pöll erhobenen Zahlen zu eruieren, wurden sie für diese Arbeit mit den Spielplanaufstellungen von Anton Bauer⁸⁵, Franz Hadamowsky⁸⁶ und Otto Wladika⁸⁷ verglichen.

Dieses Überprüfungsverfahren hat eine sehr hohe Zuverlässigkeit von Pölls Werten ergeben. Die Zahlen zum Leopoldstädter/Carltheater stimmen hundertprozentig mit denen von Hadamowsky überein. Der Vergleich mit Bauers Zahlen für das Theater an der Wien hat minimale Abweichungen bei einzelnen Stücken, die insgesamt in einem Unterschied von vier Spieltagen resultieren, ergeben. Für die hier erarbeitete Übersicht wurden Pölls Zahlen nach den Angaben Bauers korrigiert. Für das Theater in der Josefstadt konnten Pölls Angaben nicht überprüft werden, da die Spielplanaufstellung von

83 Angaben nach Benay: Gesamtprimärbibliographie, Vorwort S. XXI (s. Anm. 39).

84 Pöll: Friedrich Kaiser (s. Anm. 32).

85 Bauer, Anton: 150 Jahre Theater an der Wien. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea Verlag 1952; Spielplan von 1835-1874, S. 340-428.

Bauer, Anton und Gustav Kropatschek: 200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988. Wien, München: Verlag Anton Schroll & Co 1988, Spielplan von 1788-1988, S. 229-315.

86 Hadamowsky, Franz (Hrsg.): Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien. Wien 1934, Spielplan von 1837-1860, S. 367-401.

87 Wladika, Otto : Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters. Dissertation. Wien: 1961, Spielplan von 1862-1927, Anhang, S. 3-199.

Bauer zwar die Premierendaten der einzelnen Stücke verzeichnet, aber keine Aufführungszahlen enthält.

Die von Pöll für Fürsts Singspielhalle belegten Zahlen stimmen mit denen bei Wladika überein.

Die Tatsache, dass Pöll Kaiser nur 143 Stücke, also um 19 weniger als Benay in ihrer aktuellen Gesamtprimärbibliographie, zurechnet, steht der Verwendung seiner Arbeit als Grundlage nicht im Weg.⁸⁸ Für mehr als die Hälfte der von Benay ausfindig gemachten Stücke hält sie es für wahrscheinlich, dass diese nie zur Aufführung gelangten, weshalb sie in diesem Kontext irrelevant sind. Die neun Stücke, für die Benay eine Ur-aufführung nachweisen konnte, wurden bei der Erstellung der Übersicht berücksichtigt. Für acht dieser Stücke ist es gelungen, Aufführungszahlen zu ermitteln, welche in Pölls Material eingearbeitet wurden.

Pöll berücksichtigt in seiner Darstellung die drei großen Vorstadt Bühnen, das Theater an der Wien, das Leopoldstädter Theater (ab 1847 Carltheater), das Josefstädter Theater sowie Fürsts Singspielhalle im k. k. Prater (ab 1870 als „Volkstheater im k. k. Prater“ bezeichnet, 1872 in „Fürst-Theater“ umbenannt), das Burgtheater, das Sommertheater in Braunnhirschen und das Thaliatheater.

Zwischen der Aufführung von Kaisers erstem Stück, der Posse „Hanns Hasenkopf, als Liebhaber, Farbenreiber und Maler“, im Jahre 1835 und der letzten eines neuen Stückes zu seinen Lebzeiten, die des geschichtlichen Volksstücks „Sonnenfels“, im Jahre 1874 liegt eine Spanne von neununddreißig Jahren. Für den hier zu betrachtenden Zeitraum belegt Pöll insgesamt 2140 Aufführungen von Kaisers Stücken an den oben genannten Theatern. Diese Zahl wurde unter Einbeziehung der von Benay ausfindig gemachten Stücke und nach Abgleich mit den oben erwähnten Spielplanaufstellungen auf 2218 korrigiert.

Die meisten dieser Aufführungen entfallen mit 1055 auf das Leopoldstädter bzw. das ihm nachfolgende Carltheater. Das Theater an der Wien steht mit 596 Vorstellungen vor dem Josefstädter Theater mit 453 Spieltagen an zweiter Stelle. Das Josefstädter Theater ist für Kaiser vor allem für die Unterbringung seiner späteren Stücke von Bedeutung, 150 der gesamten Spieltage auf dieser Bühne entfallen auf die Jahre 1871-1874, in denen das Theater unter der Leitung von Johann Fürst stand.

Bei Treumanns Theater am Franz-Josefs-Kai steht zwischen 1861 und 1863 22 Mal ein Kaiser'sches Stück auf dem Spielplan, in Fürsts Singspielhalle im Prater kommen

⁸⁸ Im Anhang dieser Arbeit befindet sich unter „Anhang 2“ eine vollständige Liste der 19 von Benay ausfindig gemachten Stücke.

zwischen 1864 und 1870 fünf Novitäten Kaisers, mit zusammen 74 Spieltagen, zur Aufführung. Weitere elf Spieltage entfallen auf Wiederholungen alter Stücke Kaisers auf diese Bühne.

Die übrigen in der Statistik inkludierten Spielhäuser sind nur von sehr geringer Relevanz: Pöll verweist auf vier Vorstellungen im Sommertheater in Brauhirschen, sowie eine im Burgtheater und eine im Thaliatheater. Benay weist zusätzlich zumindest⁸⁹ eine Vorstellung für das Harmonietheater nach.

Wertet man die Aufführungszahlen an den verschiedenen Bühnen pro Jahr aus, so gelangt man zu einer Übersicht, welche die erfolgreichsten des Dichters waren. Diese Übersicht wurde in der nachfolgenden Tabelle veranschaulicht:

Tabelle 1: Übersicht zu Kaisers Aufführungszahlen 1835-1874⁹⁰

Jahr	Spieltage	Jahr	Spieltage	Jahr	Spieltage	Jahr	Spieltage
1835	2	1845	115	1855	76	1865	26
1836	8	1846	37	1856	93	1866	30
1837	12	1847	51	1857	81	1867	64
1838	12	1848	51	1858	43	1868	25
1839	25	1849	63	1859	101	1869	15
1840	99	1850	82	1860	61	1870	44
1841	58	1851	100	1861	25	1871	24
1842	66	1852	55	1862	17	1872	50
1843	93	1853	83	1863	33	1873	73
1844	112	1854	100	1864	92	1874	21

Statistisch gesehen war Kaiser im Jahr 1845 mit 115 Aufführungen am Höhepunkt seiner Popularität. In diesem Jahr wurde im Durchschnitt jeden dritten Tag eines seiner Stücke an einer der drei großen Vorstadtbühnen gegeben. Im selben Jahr wurde Kaiser mit Direktor Carl, bei dem er fest engagiert war, vertragsbrüchig und wechselte zu Franz Pokorny, der seit 1836 dem Theater in der Josefstadt vorstand, und an welchen Carl im selben Jahr das Theater an der Wien verlor. Durch Kaisers Vertragsbruch kam es zu der besonderen Situation, dass Kaiser, der zuvor ausschließlich⁹¹ für Carls Bühnen

89 Beany belegt die Uraufführung von der Posse „Eine Höllenkomödie“ am 15.12.1866 im Harmonietheater. Weitere Wiederholungen dieses Stücks konnten nicht belegt werden. In Benay: Bibliographie, S. 314 (s. Anm. 39).

90 Grundlage der Tabelle ist die „Übersichtstabelle zu den Aufführungen der Kaiser’schen Stücke an den Wiener Vorstadttheatern“ bei Pöll: Friedrich Kaiser, S. 438-516 (s. Anm. 32).

91 Mit „ausschließlich“ ist ab dem Zeitpunkt seines ersten Vertrags mit Carl (1840) gemeint; 1837 hat Kaiser ein Stück für Franz v. Marinelli geschrieben.

geschrieben hatte, nun seine neuen Werke bei Pokorny sowohl in der Josefstadt als auch im Theater an der Wien in Szene gesetzt sah, während Carl zu Jahresbeginn noch die letzten in seinem Besitz befindlichen Novitäten Kaisers, nach dessen Abgang aber weiterhin Wiederholungen seiner alten Stücke, in der Leopoldstadt auf die Bühne brachte.

Der auf den Vertragsbruch folgende Rechtsstreit dauerte ziemlich genau drei Jahre und endete im Frühjahr 1848 mit einer Niederlage Kaisers, der deshalb in der Folge wieder zu Carl in das mittlerweile neu gebaute Carltheater zurückkehrte.

Das in der Statistik mit 112 Vorstellungen auf Platz zwei liegende Jahr 1844 verdankt diesen Rang wohl der besonderen Tatsache, dass Carl in diesem Jahr das Stück „Der Krämer und sein Commis“ ablehnte, welches in der Folge 46 Aufführungen unter Pokorny in der Josefstadt erlebte.

Wenn man von den beiden Jahren 1844 und 1845 als Sonderfall absieht, in denen zwei miteinander konkurrierende Direktionen beide neue Stücke von Kaiser zur Aufführung brachten, ist aus der Statistik klar ersichtlich, dass Kaisers erfolgreichste Jahre deutlich unter der Direktion Carls (1840, 1851 und 1854) bzw. unter der Nestroys (1854, 1859 und 1856) waren.

Das zu Lebzeiten Kaisers erfolgreichste Stück war seine Posse „Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich“. Diese brachte es zwar im Jahr ihrer Erstaufführung nur auf 33 Wiederholungen, sie hebt sich allerdings durch ihre Langlebigkeit von einigen anderen Stücken Kaisers ab. Diese Posse konnte sich bis in die 1870er Jahre auf dem Repertoire der Vorstadtbühnen halten, bis 1858 wurde sie jährlich mindestens einmal wiederholt.

Zwischen 1844 und 1872 konnten insgesamt 106 Aufführungen von „Stadt und Land“ nachgewiesen werden.

Ähnlich erfolgreich war das Charakterbild „Mönch und Soldat“ aus dem Jahr 1849 mit gezählten 91 Vorstellungen. Im Jahr der Uraufführung wurde es 29 Mal gespielt, danach hielt es sich, bis zu seinem Verbot im Jahr 1859⁹², als beliebtes Wiederholungsstück auf dem Repertoire. Als im Jahr 1867 die Aufhebung des Aufführungsverbots erwirkt werden konnte, kam es zu einer erfolgreichen, 26 Darbietungen umfassenden, Neuinszenierung. Eine ebenfalls sehr günstige Aufnahme wurde dem Charakterbild

⁹² „Mönch und Soldat“ wurde möglicherweise bereits 1856 verboten; 1857 und 1858 wurde das Stück nicht gespielt, 1859 kam es nach einer Aufführung definitiv zu einem Verbot, welches erst 1867 wieder aufgehoben wurde. Nähere Informationen zum Stückverbot liefert das Kapitel zur Rezeption von „Mönch und Soldat“ im zweiten Teil dieser Arbeit.

„Die Frau Wirthin“ zuteil, welches, im Gegensatz zu den bisher genannten, einen immensen Premierenerfolg mit 48 Aufführungen im Jahr 1856 erreichen, sich aber nicht längerfristig halten konnte. Insgesamt sind für dieses Stück 63 Spieltage im Untersuchungszeitraum belegt. Das Charakterbild „Der Zigeuner“, welches im Jahr seiner Uraufführung 1841 einen durchschnittlich guten Erfolg mit 26 Vorstellungen hatte, konnte sich beinahe zwei Jahrzehnte, bis 1859, auf dem Repertoire erhalten. Insgesamt wurde es zu Kaisers Lebzeiten 63 Mal gespielt.

Eine vollständige Übersicht zu den Aufführungszahlen nach Stücken gereiht findet sich im Anhang dieser Arbeit⁹³.

Laut Jeanne Benay wurden einzelne Stücke Kaisers bis 1914 in Wien gespielt.⁹⁴

3.3. Kaiser und die Kritik: Die Rezeption seiner Stücke in den zeitgenössischen Journalen

Ziel dieses Kapitels ist es ein Profil zu erstellen, das Auskunft darüber gibt, wie Kaisers Stücke bei ihren Erstaufführungen von der zeitgenössischen Öffentlichkeit rezipiert worden sind. Dazu wurden Rezensionen zu einer repräsentativen Anzahl an Kaiser'schen Stücken, die in den damals bedeutendsten, meistgelesenen Zeitungen erschienen sind, durchgesehen und kritisch ausgewertet. Hauptsächlich herangezogen dafür wurden Saphirs „Humorist“⁹⁵, besonders für den Zeitraum 1837-1862, und Zellners „Blätter für Musik, Theater und Kunst“⁹⁶, hauptsächlich für die Spanne von 1863-1874. Ergänzend hinzugezogen wurden noch Bäuerles „Theaterzeitung“⁹⁷, „Die Presse“⁹⁸ und „Die neue freie Presse“⁹⁹.

Durchsucht wurde ein Zeitraum von vierzig Jahren von der Premiere von Kaisers erstem Stück, der Posse „Hans Hasenkopf“, welche am 16.12.1835 im Theater an der Wien stattfand, bis zur letzten Aufführung einer Kaiser'schen Novität, der Posse „Ein

⁹³ Siehe „Anhang 2: Übersichts-Tabelle zu den Aufführungszahlen von Kaisers Stücken im Zeitraum von 1835-1874“.

⁹⁴ Leider teilt Benay nicht mit, um welche Stücke es sich hierbei handeln soll; außerdem gibt sie keinerlei Quellen oder Belege für diese Behauptung an. Vgl.: Benay: Briefe, Vorwort S.XIV (s. Anm. 1).

⁹⁵ Der Humorist. Eine Zeitschrift. Hrsg. von Moritz Gottlieb Saphir [bis 31. März 1859]. Wien 1837-1862.

⁹⁶ Blätter für Musik, Theater und Kunst. Redigiert und herausgegeben von Leopold Alexander Zellner. Wien: Haslinger 1855-1874.

⁹⁷ Wiener Allgemeine Theaterzeitung: Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. Wien. Hrsg. von Adolf Bäuerle (1806-1860).

⁹⁸ Die Presse (1848-1896).

⁹⁹ Die neue Freie Presse (1834-1939).

Seelentelegraf“, welche, aus Kaisers Nachlass stammend, am 18.2.1875 im Zuge einer Wohltätigkeitsakademie zugunsten seiner Hinterbliebenen im Carltheater zur Auf- führung gebracht wurde.

Diese Untersuchung soll anhand folgender drei Fragenkomplexe einen Umriss der öffentlichen Wahrnehmung des Vorstadtdichters und seiner Stücke in seinem zeitgenössischen Wirkungsbereich zeichnen:

1. Welche Forderungen wurden an ihn von Seiten der Publizistik gestellt und inwieweit entsprach er diesen mit seinen Stücken?

Worin werden seine Eigenarten, seine Vorzüge und seine Schwächen gesehen?

2. In welchem Verhältnis steht die Publikumsresonanz zu den Urteilen der Kritik?

Aufschluss darüber geben einerseits Kommentare zur Aufnahme eines Stückes in den Rezensionen, andererseits, und das ist der stärkere, weil objektivere Indikator, die Anzahl an Wiederholungen, die ein Stück erlebt.

Wo kommt es zu unterschiedlichen Urteilen von Kritik und Publikum?

3. Wie ändert sich die Haltung der Kritik und des Publikums gegenüber Kaisers Stücken im Verlauf von vier Jahrzehnten?

Zu Kaisers anonym aufgeführtem Erstlingswerk, der Posse „Hans Hasenkopf“, er- scheint im Dezember 1835 ein arger Veriss in Bäuerles Theaterzeitung. Dem Verfasser wird jegliches Talent aberkannt, dem Stück selbst werden eine schlechte Anlage, fehlende Zusammenhänge und prinzipielle Witzlosigkeit unterstellt. Insgesamt wird die Posse als eine „durch und durch misslungene[], auch nicht ein entferntes Zeichen der Fähigkeit verrathende[] Arbeit“¹⁰⁰ bezeichnet. Der Kritiker stößt sich außerdem an einer Couplet- strophe des Stücks, in der angeblich von der Kritik als „Geschmiere der Rezensenten“¹⁰¹ die Rede ist, und unterstellt deshalb dem Autor Anmaßung und Unbescheidenheit.

Auch die direkt nachfolgenden Stücke „Wolf und Braut“ und das anonym aufgeführte Gelegenheitsstück „Sisyphus auf der Oberwelt“ erfahren eine ähnlich schlechte Auf- nahme in der Publizistik. Diesmal werden mangelnde Bühnenkenntnis¹⁰² und „Arm- seligkeit der Erfindung und Durchführung des Stoffes“¹⁰³ bemängelt.

Im Jahr 1838 gelingt Kaiser mit seiner gemeinsam mit Ferdinand Thalhammer verfassten Posse „Die Theater-Welt, oder: Dichter-Schicksale“, welche insgesamt 15 Mal gegeben wurde, sein erster kleiner Publikumserfolg.

¹⁰⁰ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 27. Jg. Nr. 252 (19.Dezember.1835), S.1006.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 29. Jg., Nr. 6 (9.Januar 1837), S. 26.

¹⁰³ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 28. Jg., Nr. 117 (11. Juni 1836), S. 467.

Zu diesem Stück heißt es im Humoristen: „Die Novität wurde fast durchgehends beifällig, theilweise lärmend=beifällig aufgenommen, und deren Verfasser zweimal stürmisch gerufen!“¹⁰⁴ Der Kritiker teilt das Publikumsurteil hier nicht, und wirft den beiden Verfassern die Wahl des Themas als uninteressant, aber vor allem dessen Ausgestaltung als etwas, das die „Linie, welche stets das Schöne und Anständige begrenzen soll“¹⁰⁵ überschreitet, vor. Worin genau diese Überschreitung besteht, wird nicht näher erläutert.

In den folgenden fünfzehn Monaten verfasst Kaiser sechs Stücke, welche allesamt nur zwischen zwei und sieben Aufführung erleben. Darunter befinden sich vier Possen, ein Zaubermärchen und ein Zauberspiel, welches unter dem Titel „Liebe und Ehe, oder: Traum und Wirklichkeit“ noch die beste Aufnahme findet. Die restlichen fünf darauf folgenden fallen bei der Kritik komplett durch. Kaiser wird zwar bereits ein „parodistischer Scharfblick“, „eine nicht unbeutende Dosis von Witz und Spaß“ sowie „recht, recht viel Kenntniß des Bühnen= und Situationseffektes“¹⁰⁶ attestiert, es wird ihm aber dringend geraten, sich von Bearbeitungen fernzuhalten und stattdessen lieber „Selbstständiges, Originelles“¹⁰⁷ zu schaffen.

Die niedrigen Aufführungszahlen für diese Stücke indizieren, dass hier sehr wahrscheinlich die Publikumsaufnahme mit den Urteilen der Kritik konform ging.

1840 unterzeichnet Kaiser seinen ersten Vertrag mit Karl Carl, für dessen Direktion er bis dahin ohnehin fast ausschließlich geschrieben hat.

Im selben Jahr gelingt Kaiser mit „Dienstbothenwirthschaft oder; Schatulle und Uhr“, welches erstmalig die Bezeichnung „komisches Lokal-Charakterbild“ führt, sein erster größerer Publikumserfolg, es debütiert bei „lebhaftem Beifall“¹⁰⁸ und erlebt 21 Aufführungen. Der Kritiker unterstellt hier Kaiser eine namentlich nicht genannte Posse Kringsteiners bearbeitet, aber keine Quelle angegeben zu haben. Trotz der Vorzüge des Autors, die wieder in „Bühnenkenntnis“ und einer „ziemlich großen Dosis Spaß“¹⁰⁹ betont werden, konstatiert er bei Kaiser einen Rückschritt in seiner Produktion durch ein Fehlen an Weiterentwicklung in dramatischer, moralischer und ästhetischer Hinsicht. Zum ersten Mal wird ihm der Rat erteilt, weniger zu schreiben: „er betreibe das Verfassen der Stücke, nicht als Stückschreiber, er durchdenke, durchbilde eine Posse, und dann wieder

¹⁰⁴ Der Humorist, 2. Jg. Nr. 210 (14.Dezember 1838), S.839.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Der Humorist, 3. Jg. Nr. 25 (4.Februar 1839), S. 98.

¹⁰⁷ Der Humorist, 3. Jg. Nr. 55 (18. März 1839), S. 219.

¹⁰⁸ Der Humorist, 4. Jg. Nr. 64 (28.März 1840), S. 255.

¹⁰⁹ Ebd.

eine andere, aber nicht zehn auf einmal“, und ihm nahegelegt, zukünftig weniger „gemein, derb und trivial in seinen lokalen Charakterbildern“¹¹⁰ zu sein.

Ein ähnlicher Publikumserfolg gelingt Kaiser im selben Jahr mit dem Lebensbild „Wer wird Amtmann? oder: des Vaters Grab“, welches sogar 29 Aufführungen erlebt. Dieser erstmalige Versuch auf ernsterem Terrain wird im Humoristen als Mischung aus „Rührung und mattem Spaß“ und als Konglomerat von „etwas Iffland, etwas Schikander“¹¹¹ bezeichnet.

Es wird von einer sehr beifälligen Aufnahme durch das Publikum berichtet, und das Stück selbst als ein insgesamt gut gelungenes bewertet.

Kaiser bleibt nach diesem Erfolg bei der eingeschlagenen Richtung, und verlegt sich in den Folgejahren 1841/42 vor allem auf die Produktion von Lebens- und Charakterbildern. Betrachtet man die Kritiken zu den zwölf Stücken, unter denen acht Lebens- oder Charakterbilder sind, die in diesen zwei Jahren zur Aufführung gelangten, kann man folgende Tendenz feststellen:

Unabhängig von den Aufführungszahlen wird zu beinahe jedem Stück von einer sehr positiven Aufnahme, von viel Beifall und von mehrmaligem Herausrufen des Dichters berichtet. Kaiser scheint sich seit spätestens 1840/41 immer mehr zum Publikums- liebbling entwickelt zu haben. Auch die Kritik, die nicht immer mit den Urteilen des Publikums zu einzelnen Stücken übereinstimmt, wird nicht müde, Kaisers Talente zu betonen. Er wird als „unstreitig der talentvollste“¹¹² unter den jüngeren Lokaldichtern bezeichnet: „Was Hr. Kaiser immer anpacken möge, er packt es mit Geschick und Talent an, er versteht es, wie sehr wenige Lokaldichter, zu gliedern, zu spannen, zu exponieren, mit seinem Stoff zu ökonomisieren, und wenn er nicht mehr Kredit hat, dann ist dies wohl mehr Schuld seines Wollens, als Könnens.“¹¹³

Besonders häufig positiv erwähnt werden sein Talent in Personen- und Charakterzeichnung, seine Gabe für Witz und Spaß, sein fließender, witziger Dialog, seine natürliche Sprache und seine gelungenen Couplets. Allgemeine Kritikpunkte treffen mehrfach die als zu dürftig empfundene Handlung und den vorhersehbaren Ausgang derselben, den Mangel an originellen Ideen sowie Unwahrscheinlichkeiten und Zufälligkeiten in der Handlungsentwicklung. Auch die zunehmende Präferenz Kaisers für das Genre der Lebens- und Charakterbilder trifft nicht auf ungeteilte Zustimmung in der Kritik. Aus der Kritik zum Lebensbild „Kaufmann und Maler, oder: Commis und Farbenreiber“

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Der Humorist, 4. Jg. Nr. 192 (24. September 1840), S. 775.

¹¹² Der Humorist, 6. Jg. Nr. 56 (19. März 1842), S. 227.

¹¹³ Ebd.

erwächst der Eindruck, dass diese neuartige Verbindung aus Posse und Rührstück beim Publikum wohl ankommt, bei der Kritik allerdings die Frage nach den wirkungsästhetischen Prinzipien und inhaltlichen Gestaltungen dieses Genres aufwirft:

„[...] und der Vorhang fällt über Maler und Kaufmann, Kommiss und Farbenreiber, und wir haben die große Erfahrung gemacht, daß ein Kaufmann gerührt werden, daß ein junger Kaufmann ein Porträt machen, daß ein Kommiss eine Liese, und ein Farbenreiber ein Stubenmädchen heirathen kann!
Und dieses Alles in Bausch und Bogen gibt ein „Lebensbild?“ Wo ist das Bild des Lebens? Wo ist das Leben des Bildes?“¹¹⁴

Die konkrete Ausgestaltung des Stückes wird als „Vernachbarung einer angeheuchelten, edlen und großen Empfindung mit Ausbrüchen der rohesten und trivialsten Späße und Gemeinheiten“¹¹⁵ verurteilt, die Kombination von ernst-moralischen Implikationen und altbekannten Possenspäßen stößt auf starke Ablehnung:

„Allein man muß es entschieden zurückweisen, wenn die Pritsche und die Harlekinsjacke nach der Toga greift, wenn mit einer ernsten vornehmen Miene die trivialsten Lazzi debütirt werden, und wenn sich die unsaubersten Späße und Unanständigkeiten in ein Gewand von Kunst- und poetischer höherer Tendenz zu hüllen versuchen.“¹¹⁶

Abgesehen von dem singulären Ausfall gegen speziell dieses Stück, erfreuten sich die anderen einer grundsätzlich positiven Aufnahme sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik. Das erfolgreichste in dieser Periode entstandene ist das Charakterbild „Der Zigeuner“, das 1841 26 Mal gegeben wurde, und von dem es heißt, dass es „mit dem ungeheuersten Beifall, mit dem unerhörtesten Succes“¹¹⁷ aufgenommen wurde.

In den Jahren 1843/44 ist eine deutliche Änderung des Publikumsgeschmacks feststellbar, was sich wiederum in den Spielplänen der Vorstadtbühnen niederschlägt: Das Vaudeville, das in wirkungsästhetischer Hinsicht der Posse näher steht als den Lebens- und Charakterbildern, hat enorm an Beliebtheit gewonnen. Bei Kaiser spiegelt sich diese Entwicklung in einer Umgewichtung seiner Produktionen zugunsten der Posse wider: Unter den elf Stücken, die in diesen zwei Jahren zur Aufführung gelangen, befinden sich sieben Possen und jeweils ein Vaudeville, ein Lebensbild, ein Schwank und ein romantisch-komisches Schauspiel. Die kommerziell erfolgreichsten Stücke dieser beiden Jahre waren die beiden Possen „Der Krämer und sein Commis“ mit 46 und

¹¹⁴ Der Humorist, 5. Jg. Nr. 65 (1. April 1841), S. 263.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Der Humorist, 5. Jg. Nr. 213 (25. Oktober 1841), S. 875.

„Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich“ mit 33 sowie das Vaudeville „Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris“ mit 36 Aufführungen.

Im Gegensatz zum Publikum, welches anscheinend beide Gattungen gleichermaßen goutierte, konnte die Reaktion der Kritik keine differentere sein.

Zu Kaisers Vaudeville heißt es in den Sonntagsblättern: „Was sollen wir wieder über dieses neueste Vaudeville sagen? Es hat keine Handlung, keine Charaktere, keinen Geist und keinen Witz“¹¹⁸, während „Stadt und Land“ im Humoristen mit Lob überschüttet wird. Es wird als die beste Posse seit langem bezeichnet, „in welcher das österreichische Volkselement mit so viel Frische, Gemüthlichkeit und guter Laune“¹¹⁹ behandelt wird. Dem Stück werden eine „wohlthuende Wärme“ und eine Sprache bescheinigt, die „in jenem lieblichen, treuherzigen Tone, in jener unaffektirten und natürlichen Sphäre gehalten ist, welche den österreichischen Volkscharakter so sehr bezeichnet“¹²⁰. Ebenfalls lobend erwähnt wird, dass Kaiser sich hier der, in anderen Stücken langsam häufiger, später immer heftiger kritisierten, „forcirten Extravaganzen der Sentimentalität“¹²¹ enthält.

Die große Differenz in der Bewertung der beiden Stücke durch die Kritik ist vor dem Hintergrund der zu diesem Zeitpunkt schon sehr heftig geführten Theaterdebatte verständlich: während das Vaudeville prinzipiell stark kritisiert und angefeindet wurde, löste „Stadt und Land“ so ziemlich alle Forderungen, welche durch die Kritik an die Possendichter gestellt wurden, ein.

Die restlichen Stücke dieses Zeitraums erfreuten sich beinahe durchgehend positiver Kommentare und, wenn man den Zeitungen glauben darf, auch durchwegs einer günstigen Publikumsaufnahme.

Mit dem Übertritt Kaisers zur Direktion von Franz Pokorny im Jahr 1845 ändern sich auch seine Produktionsbedingungen grundlegend. Augenfällig ist ein Rückgang in seiner dramatischen Produktion im Vergleich zu den Vorjahren: in den knapp vier Jahren bei Pokorny gelangen 14 Stücke Kaisers zur Aufführung, was umgerechnet einen Bearbeitungszeitraum von 3,5 Monaten pro Stück zulässt. Dagegen produzierte er zuvor für Carl sechs Stücke pro Jahr im Abstand von zwei Monaten. Diese Produktivität wurde Kaiser von Seiten der Kritik mehrfach als „Vielschreiberei“¹²², welche sich in „Athemlosigkeit und Flüchtigkeit“¹²³ in seinen Stücken bemerkbar macht,

¹¹⁸ Sonntagsblätter, 2. Jg. Nr. 49 (3. Dezember 1843), S. 1167.

¹¹⁹ Der Humorist, 8. Jg. Nr. 193 (12. August 1844), S. 770.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Der Humorist, 8. Jg. Nr. 247 (14. Oktober 1844), S. 986.

¹²³ Der Humorist, 6. Jg. Nr. 195 (30. September 1842), S. 786.

angekreidet, aber dennoch öfters, bei schlechter bewerteten Stücken, entschuldigend für ihn angeführt¹²⁴.

Folgenreich für Kaisers Produktion war auch der dem Direktionswechsel immanente Schauspielerwechsel: zum ersten Mal werden seine Stücke nicht für das populäre Ensemble Carls rund um die beliebten Komiker Nestroy und Scholz berechnet. Diese geänderten Schaffensbedingungen schlagen sich in einer neuerlichen Gewichtsverlagerung zugunsten ernsterer Genres nieder: acht Charakterbilder, ein Volksstück und eine melodramatische Parabel stehen drei Possen und einer komischen Szene gegenüber. Die erfolgreichsten darunter sind die beiden Charakterbilder „Sie ist verheirathet“ mit 36 und „Die Schule des Armen, oder: Zwei Millionen“ mit 25 Aufführungen, die anderen Stücke weisen durchschnittliche bis schwache Wiederholungszahlen auf. Obwohl das Publikum in diesen Jahren Kaisers größtenteils ernstere Stücke weiterhin frequentiert, wird dieser neu eingeschlagene Weg von der Kritik eher bemängelt. Kaiser wird vorgeworfen, dass die Wahl der ersten Stoffe für seine Charakterbilder verfehlt, und deren Verarbeitung mangelhaft ist. Seine Stücke werden beginnend mit „Die Schule des Armen“ als „chameleonartige Produktionen“¹²⁵ bezeichnet; der Weg, den er eingeschlagen hat, sei „beiweitem nicht der Weg, die Lokalposse aus der Gewöhnlichkeit zu ziehen, in der sie steckt.“¹²⁶ Diese neuartige Mischung aus Ernst und Spaß, die vom Kritiker so beanstandet wird, erhält in Bezug auf „Die Schule des Armen“ folgende unschmeichelhafte Charakteristik:

Am Ende soll Rührung herauskommen, in der Mitte bläst sich Alles zum Ernste auf am Anfange poltert der Spaß umher und lauter kleines Gewürm von spaßhaften Einfällen kriecht im ganzen Stücke umher. So kommt im Ausgange ein bittersüßer, ekelwarmer Geschmack, nicht von Fisch und nicht von Fleisch heraus, und das Ganze bleibt ohne Eindruck.¹²⁷

Generell wird Kaisers Stücken unterstellt, an „falscher Sentimentalität“ sowie „an der Sucht, sich in hyperpoetischen Schwärmereien breit zu machen“¹²⁸, zu kränkeln.

Weitere konkrete Vorwürfe treffen die als „zu pompös, phrasen= und blumenreich“¹²⁹ empfundene Sprache in der „Industrie-Ausstellung“, „hinaufgeschraubte[s] Pathos und Deklamationen“¹³⁰ bei „Sie ist verheirathet“ sowie, allgemeiner gehalten, dünne, sich

¹²⁴ z.B. in: Der Humorist, 8. Jg. Nr. 247 (14. Oktober 1844), S. 986 oder in: Der Humorist, 6. Jg. Nr. 148 (27. Juli 1842), S. 598.

¹²⁵ Der Humorist, 12. Jg. Nr. 33 (8. Februar 1848), S. 131.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Der Humorist, 11. Jg. Nr. 258 (28. Oktober 1847), S. 1030.

¹²⁸ Der Humorist, 9. Jg. Nr. 269 (10. November 1845), S. 1074.

¹²⁹ Der Humorist, 9. Jg. Nr. 185 (4. August 1845), S. 738.

¹³⁰ Der Humorist, 9. Jg. Nr. 269 (10. November 1845), S. 1075.

schleppende und langweilige oder zu zersplitterte Handlungen¹³¹. In der Kritik zur melodramatischen Parabel „Nacht und Licht“, welche abschätzig als „vorgeführter, allegorischer Jammer“ bezeichnet wird, wird Kaiser der Rat erteilt, sich zukünftig weniger in „Triviale und Lascivem“ zu ergehen, und der dringende Wunsch an ihn geäußert, „zu seiner früheren harmlosen, heiteren Muse sich ernstlich zurückzuwenden“¹³².

Trotz der zu mindest ambivalenten Haltung der Kritik gegenüber Kaisers Lebens- und Charakterbildern wird in diesen Jahren immer noch beharrlich sein „vielseitiges und leichtbewegliches Talent“¹³³ gelobt, und seine Beliebtheit beim Publikum betont.

Auch nach seiner Rückkehr zur Direktion Carls im Winter 1848/49 bleibt Kaiser seiner Bevorzugung der ernsteren Genres treu. In den gut fünf Jahren bis zu Carls Tod verfasst er 25 Stücke, worunter sich nur acht Possen befinden.

Die größten Erfolge haben die beiden Charakterbilder „Verrechnet!“ mit 38 und „Mönch und Soldat“ mit 29 sowie die Posse „Eine Feindin und ein Freund“ mit 24 Aufführungen. Für diesen Betrachtungszeitraum lassen sich folgende Rezeptionstendenzen feststellen:

Die Kritik scheint Kaisers Stücken zunehmend ablehnend gegenüberzustehen; obwohl die Kritiken von Stück zu Stück schwanken, sind die milderen Urteile der vorhergehenden Jahre, die Missfallensäußerungen meistens ausgleichend mit Lob gekoppelt haben, schärferen, untergriffenen Angriffen gewichen.

So wird das Charakterbild „Die Hand und das Messer“ als „widerspenstiges ziemlich geschmackloses Ganzes“ mit „widerwärtigsten Charakteren“¹³⁴ bezeichnet, bei „Ein neuer Monte-Christo“ werden „hohle Tiraden, eine unerträgliche Schwulst, längst vermoderte und verbrauchte politische Anspielungen und sogar mehrere Zoten“¹³⁵ beklagt, die Posse „Im Dunkeln“ sei „ein Stück mit ordinärem Vordergrund“ und „unsittlichem Hintergrunde“¹³⁶, während die Personen aus „Vom Zwirn und von der Feder“ überhaupt „schaale, aus der Hefe gezogene Patrone“ und „hundsgemeine Individuen“¹³⁷ wären, die auf der Bühne nichts zu suchen haben.

Neben diesen ideologischen und moralischen Vorwürfen werden eine Inkonsequenz bei der Durchführung von Ideen und ein Mangel und eine Mattigkeit des Witzes unterstellt.

¹³¹ z.B. Der Humorist, 10. Jg. Nr. 145 (18. Juni 1846), S. 587 und Der Humorist: 11. Jg. Nr. 258 (28. Oktober 1847), S. 1030.

¹³² Der Humorist, 13. Jg. Nr. 1 (2. Januar 1849), S. 7.

¹³³ Der Humorist, 9. Jg. Nr. 185 (4. August 1845), S. 738.

¹³⁴ Der Humorist, 18. Jg. Nr. 205 (13. August 1854), S. 820.

¹³⁵ Der Humorist, 14. Jg. Nr. 72 (24. März 1850), S. 288.

¹³⁶ Der Humorist, 17. Jg. Nr. 233 (9. Oktober 1853), S. 928.

¹³⁷ Der Humorist, 17. Jg. Nr. 147 (28. Juni 1853), S. 578.

Insgesamt verstärkt sich die Kritik an Kaisers Kombination von Scherzhaftem und Ernstem.

Diese negative Gewichtung der Urteile lässt sich nicht analog auf die Publikumsaufnahme umlegen. Obwohl in den Kritiken erstmals von Missbilligungen¹³⁸ einzelner Stücke durch das Publikum die Rede ist, überwiegen die Berichte über positive Zuschauerresonanzen.

Der Unterschied in Publikums- und Kritikeraufnahme wird deutlich bei den Charakterbildern „Verrechnet!“ und „Mönch und Soldat“, die beide große Publikumserfolge waren, von der Kritik aber nur verhalten aufgenommen wurden.

Ein Blick auf die Aufführungszahlen für diesen Betrachtungszeitraum (1849-1854) zeigt, dass Kaiser nach seiner Rückkehr ins Carltheater bis zu Carls Tod mit seinen Produktionen eine wesentliche wirtschaftliche Stütze dieser Bühne war.

In diesen fünf Jahren kommen 28 neue Stücke Kaisers zur Aufführung, während im Vergleichszeitraum Nestroy nur 14 Novitäten vorlegt. Vor allem in den Jahren 1851 und 1854 war Kaiser mit jeweils 100 Aufführungen pro Jahr ein sehr dominanter Autor im Spielplan des Carltheaters.

Unter Nestroys Direktion schreibt Kaiser bis 1859 19 Stücke, wobei die Gewichtung zugunsten der ernsteren Genres, mit elf Charakterbildern gegenüber vier Possen, erhalten bleibt. Den größten Erfolg hat Kaiser in diesem Zeitraum mit dem Charakterbild „Die Frau Wirthin“, welches 1856 48-mal gespielt wurde. Die Aufnahme dieses Stücks ist ein erneutes Beispiel für die Diskrepanz zwischen Publikums- und Kritikergeschmack. In einer ersten Rezension im Humoristen heißt es:

„Wir sind in Kaisers Stücken an gewaltsame Rührung, an Thränenquetschung gewohnt; er hat zu diesem larmoyanten Genre Geschick, aber hier wird uns eine animalische Rührung aufgebürdet: ein paar abgestochene Tauben, über welche eine böhmische Köchin eine Thränensauce gießt, bilden den Rührhebel.“¹³⁹

Drei Tage später erscheint eine weitere Besprechung, anscheinend um das bereits gefällte negative Urteil im Angesicht des enormen Publikumserfolges zu rechtfertigen.

Dort wird betont, dass das Stück zwar gefällt und volle Häuser macht, dass dies aber keineswegs etwas an der Ablehnung der Kritik ändern würde.¹⁴⁰

¹³⁸ z.B. Der Humorist, 18. Jg. Nr. 12 (15. Januar 1854), S.48, Der Humorist: 14. Jg. Nr. 247 (15. Oktober 1850), S.988, Der Humorist, 14. Jg. Nr. 72 (24. März 1850), S.28, Der Humorist, 13. Jg. Nr. 119 (19. Mai 1849), S.484;

¹³⁹ Der Humorist, 20. Jg. Nr. 5 (6. Januar 1856), S. 19.

¹⁴⁰ Der Humorist, 20. Jg. Nr. 8 (9. Januar 1856), S. 30.

Weitere gute Erfolge erreichen die Charakterbilder „Etwas Kleines“ (28-mal gegeben), „Des Krämers Töchterlein“ (21-mal) und „Unrecht Gut“ (17-mal).

Für diese Stücke ist auch die Aufnahme durch die Kritik wesentlich besser, besonders einzelne Teile aus „Etwas Kleines“ gehörten „zu dem Wirksamsten [...], was aus Kaisers Feder geflossen“¹⁴¹ ist. In einer Rezension zu „Ein alter Handwerksbursche“¹⁴² wird erwähnt, dass Kaiser in Bezug auf dieses Stück Plagiatsvorwürfe gemacht wurden, und hinzugefügt, dass ihm sowieso der Ruf anhaftet, so etwas öfters zu machen.

Tendenziell ist die Aufnahme der Stücke durch die Presse in diesem Zeitraum wieder etwas milder und positiver. Alles in allem gelingen Kaiser in diesen Jahren einige große und mehrere kleine Erfolge. Die Zeit unter Nestroys Direktion ist, insgesamt betrachtet, einer der erfolgreichsten Abschnitte in Kaisers Karriere.

In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens (1859-1874) schreibt Kaiser für wechselnde Direktionen und unterschiedlichste Bühnen. Spätestens ab 1860 wird es für Kaiser durch den sich wandelnden Publikumsgeschmack und die daraus resultierende Privilegierung der Operetten und Einakter zunehmend schwieriger, mit seinen Lebens- und Charakterbildern zu reüssieren.

Bis Mitte der sechziger Jahre gelingt es Kaiser noch, seine Stücke größtenteils in seinen bisherigen Stammhäusern, dem Theater an der Wien und dem Carltheater, unterzubringen.

Die beiden größten Erfolge haben in dieser Zeitspanne das Charakterbild „Eine neue Welt“, welches 43-mal gegeben wird und die Posse „Lokalsängerin und Postillion“, die es auf 31 Wiederholungen bringt. Die anderen Stücke aus diesem Zeitraum erreichen bei wechselnden Aufnahmen durchschnittlich zehn bis 15 Aufführungen. 1864 verfasst Kaiser zusätzlich zu seinen gewohnten, abendfüllenden Stücken auch drei Einakter für die Singspielhalle von Johann Fürst. Dies kann vor dem Hintergrund der schwächeren Aufführungszahlen seiner anderen Stücke als Versuch, den Anforderungen des Publikumsgeschmacks zu genügen, gewertet werden.

Zu dieser Zeit sind die Urteile über Kaiser zunehmend negativ, das Ende seiner Karriere wird in Aussicht gestellt: „Wir bedauern Friedrich Kaiser. Er ist ein Talent. Aber wie alle Talente erschöpfbar. [...]Fried. Kaiser ist im Begriffe zur vollen Bedeutungslosigkeit herabzusinken“¹⁴³, heißt es in einer Rezension zu „Der Sohn des Fabrikanten“.

¹⁴¹ Der Humorist, 21. Jg. Nr. 113 (28. April 1857), S. 446.

¹⁴² Der Humorist, 22. Jg. Nr. 225 (1. Oktober 1858), S.4.

¹⁴³ Der Humorist, 23. Jg. Nr. 53 (13. Oktober 1859), S. 3.

Der Kritiker sieht die Verantwortung für dieses Urteil nicht bei Kaiser alleine, sondern auch in der Stellung der Volksbühnen und im Mangel an guten Schauspielern für die von Kaiser gepflegten Genres. Das Charakterbild „Mein ist die Welt“ wird als „Denkmal bodenloser Unfähigkeit“ und als „wahre Jammerkomödie, wo Unverstand und Langeweile Orgien feiern“ verunglimpft. Der Kritiker bezeichnet das Stück als das „schlechteste, das er je geschrieben“ und erklärt Kaisers Schaffenskraft für „bankrott“.¹⁴⁴

Die schon seit längerem kritisierte, von Kaiser begründete Gattung der Lebens- und Charakterbilder scheint für die Kritik Anfang der Sechziger Jahre endgültig unzeitgemäß zu sein. Bei sämtlichen Stücken, die eine positive Bewertung erhalten, wird ein Negativbezug zu diesem Genre hergestellt, zum Beispiel heißt es zur Posse „Nichts“:

„[...] der Verfasser hat sich in derselben von der verpönten Mischgattung der Charaktergemälde, die durch ihn eine verhängliche Berühmtheit erlangten, losgesagt und ist zu der einfachen Form der Posse mit Glück und Geschick zurückgekehrt, einer gesunden Anschauung Raum gönnend.“¹⁴⁵

In seinen letzten fünf Lebensjahren schreibt Kaiser ausschließlich für die unter der Direktion von Johann Fürst stehenden Bühnen, das Josefstädter und das Fürst-Theater. Dort gelangen ihm 1873 seine letzten großen Erfolge mit den beiden geschichtlichen Volksstücken „Pater Abraham a Sancta Clara“ (40-mal gegeben) und „General Laudon“ (32-mal).

Nach seinem Tod gelangen noch drei Stücke aus Kaisers Nachlass zur Aufführung. Das Lebensbild „Die Brillantenkönigin“, welches nur wenige Tage nach Kaisers Ableben aufgeführt wurde, erreicht unter diesen noch den größten Erfolg. Die anderen beiden gehen relativ spurlos an Publikum und Kritik vorüber.

Zusammenfassend lassen sich folgende Rezeptionstendenzen feststellen:

Vor allem in den vierziger und fünfziger Jahren ist Kaiser mit seinen Stücken neben Nestroy der populärste Dichter der Wiener Vorstadtbühnen.

Kritiken, gute Aufführungszahlen und Berichte über positive Publikumsaufnahmen belegen die Beliebtheit des Verfassers und die enorme Wirkkraft seiner Stücke.

Neben seinen Possen, die dem Vorbild Nestroy nachgebildet und für diesen als Schauspieler berechnet sind, kann Kaiser mit seinen Lebens- und Charakterbildern ein ernsteres Genre etablieren. Das Publikum scheint diese Produktionen größtenteils goutiert zu haben, während in der Kritik ambivalentere Tendenzen feststellbar sind.

¹⁴⁴ Blätter für Musik, Theater und Kunst, 7. Jg. Nr. 101 (18. Dezember 1860), S. 403.

¹⁴⁵ Blätter für Theater, Musik und Kunst, 8. Jg. Nr. 81 (7. Oktober 1862), S. 322.

Besonders häufig wird an Kaisers Kombination aus Erstem und Heiterem die als falsch und als übertrieben eingesetzt empfundene Sentimentalität getadelt.

Allgemeine Vorwürfe, die seine Stücke treffen, sind dieselben, die allen Possendichtern dieser Ära im Rahmen der Diskussion um den sogenannten „Verfall der Volksbühne“ gemacht werden.

Ab Beginn der sechziger Jahre schwindet Kaisers Popularität zusehends, was in einer zunehmend ablehnenderen Haltung der Kritik, vor allem den Lebens- und Charakterbildern gegenüber, und in schwächeren Aufführungszahlen erkennbar ist. Die Schwierigkeit, seine Stücke unterzubringen, spiegelt sich in häufigen Direktionswechseln wider.

Erst Anfang der siebziger Jahre gelangen Kaiser mit geschichtlichen Volksstücken seine letzten größeren Erfolge.

3.4. Exkurs: Die (Auto-)Biographischen Schriften

Zwischen 1854 und 1870 erscheinen drei von Kaiser verfasste Biographien sowie sein persönlicher Memoirenband „Unter 15 Theater-Direktoren“¹⁴⁶. Der Schreibanlass für die Biographien waren die jeweils kurz davor eingetretenen Todesfälle des Theaterdirektors Karl Carl sowie die der Schauspieler Wenzel Scholz und Friedrich Beckmann. Mit allen drei war Kaiser durch jahrelange berufliche Verbindungen persönlich bekannt. Die Verstorbenen waren allesamt populäre Persönlichkeiten des Wiener öffentlichen Lebens, wodurch das Interesse der Bevölkerung an der Mitteilung biographischer Details, Erinnerungen oder Anekdoten aus deren Leben gegeben war.

Kaisers eigene Memoiren werden vier Jahre vor seinem Tod veröffentlicht, und sind als subjektive Rückschau auf den Vorstadttheaterbetrieb zwischen 1835 und 1870 konzipiert.

Neben den vier hier erwähnten veröffentlichten Schriften existieren zwei handschriftliche Dokumente Kaisers, eine „Autobiographische Skizze“¹⁴⁷, welche im Anhang dieser Arbeit erstmals als Transkription vorliegt, sowie ein „1848“ betitelt

146 Kaiser: 15 Theater-Direktoren (s. Anm. 1).

147 Kaiser, Friedrich: Autobiographische Skizze. Autographes Manuskript, 1863, 43 Bl. – WSLB Signatur: Ib 59036.

Manuskript¹⁴⁸, welches 1948 von Franz Hadamowsky als Kaisers Revolutions-erinnerungen¹⁴⁹ herausgegeben wurde.

In allen drei Biographien berichtet Kaiser aus einer stark subjektiven Perspektive und vermengt persönlich Erlebtes, Erinnerungen und Anekdoten mit allgemeinen biographischen Informationen bzw. mit Inhalten fremder Quellen. Durch die in allen Biographien in unterschiedlicher Stärke vorhandenen autobiographischen Einschübe ergibt sich ein erster Teilbereich inhaltlicher Kreuzungen aller Texte in der Thematisierung Kaisers eigenen Lebensweges.

Der zweite, mit dem ersten in enger Verbindung stehende, große Überschneidungsbereich betrifft Kaisers Schilderungen über Direktor Carl.

Obwohl er diesem eine eigene Broschüre¹⁵⁰ gewidmet hat, tauchen in sämtlichen anderen Schriften mit auffälliger Frequenz Berichte über Carl auf. Besonders eminent ist das in „Unter 15 Theater-Direktoren“ und in der „Skizze“, aber auch in den Schriften zu Scholz¹⁵¹ und zu Beckmann¹⁵² wird stellenweise ein solcher Bezug hergestellt.

Die autobiographischen Einschübe und die immer wiederkehrende Thematisierung seines Verhältnisses mit Carl sind somit fixe Bestandteile aller hier betrachteten Texte.

Ziel dieser Analyse ist es deshalb einerseits die Konturen Kaisers konstruierten Selbstbildes sowie die dabei zum Einsatz kommenden Erzählstrategien näher zu beleuchten, andererseits, anhand seiner Schilderungen über Carl, seine Strategien der Fremdcharakterisierung zu eruieren.

Aus Platzgründen wird hier nur exemplarisch die Monographie über Carl ausführlicher besprochen. Die „Skizze“ wird im Anhang dieser Arbeit gesondert behandelt und an dieser Stelle, ebenso wie die anderen Texte, nur sporadisch hinzugezogen.

Theater-Director Carl (1854)¹⁵³:

In dieser kurz¹⁵⁴ nach Carls Tod veröffentlichten Broschüre ist Kaiser schon von Beginn an bemüht, den Eindruck von Objektivität zu erzeugen, indem er dem Text im Vorwort

148 Kaiser: 1848, Manuskript (s. Anm. 35).

149 Kaiser: 1848 (s. Anm. 8).

150 Kaiser: Theater-Director Carl (s. Anm. 2).

151 Kaiser: Wenzel Scholz (s. Anm. 19).

152 Kaiser: Friedrich Beckmann (s. Anm. 19).

153 Kaiser: Theater-Director Carl (s. Anm. 2).

154 Carl verstarb am 14. August 1854 in Bad Ischl, eine Datumsangabe am Ende des Vorworts („Wien, am 31. August 1854“) verweist auf die extrem kurze Entstehungsdauer. Vgl. Kaiser: Theater-Director Carl, Vorwort S. VI, (s. Anm. 2).

das Motto „facta loquuntur“¹⁵⁵ voranstellt, welches er mit Nachdruck am Ende seines Berichts nochmals hinzufügt.¹⁵⁶

Es ist klar ersichtlich, dass der suggerierte Wahrheitsgehalt von Kaisers Schilderungen schon dadurch unterlaufen wird, dass er, worauf der Untertitelzusatz „nebst einer entwickelten Schilderung seines Charakters“ hinweist, offen Wertungen abgibt.

Trotz der Behauptung nur „unläugbaren Thatsachen“¹⁵⁷ wiederzugeben und dem Versprechen sich stellenweise „absichtlich aller Beurtheilung“ zu enthalten¹⁵⁸, ist der Text von subjektiven Wertungen, Vermutungen und Unterstellungen durchzogen.

Für den ersten Teil des Textes, der über den Zeitraum bis zu seiner ersten Begegnung mit Carl, welche vermutlich 1830 stattfand, berichtet, bedient sich Kaiser nicht genau spezifizierter Schriften August Lewalds und eines Berichts des Schauspielers Franz Gämmerler¹⁵⁹ als Quelle.

Diese Berichtsspanne liest sich als Nacherzählung von Gämmerlers Text, welcher insgesamt ein bei weitem positiveres Bild Carls liefert, indem er zwar ähnliche Sachverhalte wie Kaiser schildert, sich aber subjektiver Ausfälle Carl gegenüber enthält.

Inhaltlich deckt dieser Teil Carls Jugend beim Militär, seine ersten schauspielerischen Erfolge in Wien, seinen Umzug nach München, die Direktionszeit am Isartortheater und schließlich die zunächst nur als Gastspiel geplante, nach Übernahme der Direktionen im Theater an der Wien und in der Josefstadt aber endgültige, Rückkehr nach Wien ab.

Danach stützen sich Kaisers Schilderungen hauptsächlich auf persönliche Erlebnisse und Erinnerungen. Ab diesem Zeitpunkt rücken seine eigne Tätigkeit als Dichter, sein persönliches Verhältnis zu Carl, aber auch dessen Stellung im Wiener Vorstadttheaterbetrieb ins Zentrum. Hier findet die eigentliche, im Untertitel angekündigte Charakterisierung Carls statt.

Der übermäßige Raum, den Carl insgesamt in Kaisers Darstellungen einnimmt, gibt schon an sich Aufschluss über die Natur des Verhältnisses der beiden aus Kaisers Sicht:

„In diese Zeit fällt auch mein erstes Zusammentreffen mit Director Carl, mit dem Manne, der seit diesem Augenblicke den größten, mitunter günstigen, oft aber auch, wie ich später beweisen werde, nachtheiligen Einfluß auf mein Leben und Streben ausübte.“¹⁶⁰

155 Ebd.

156 Ebd., S.104.

157 Ebd.

158 Ebd., Vorwort S. VI.

159 Gämmerler, Franz: Theater-Director Carl, sein Leben und Wirken. Wien: Wallishausser 1854.

160 Kaiser: Theater-Director Carl, S. 40 (s. Anm. 2).

Schon allein in der Formulierung dieses Satzes wird die zwischenmenschliche Rollenverteilung grundgelegt: Carl übt aktiv Einfluss aus, dem Kaiser passiv ausgeliefert ist.

Kaiser verleiht dieser insinuierten Übermacht Ausdruck in Formulierungen wie „[...] daß man sich endlich seinem [d.i. Carls] Wunsche fügen müsse, man möge wollen oder nicht“¹⁶¹, und weist so grundsätzlich jegliche Eigenverantwortung seines Handelns in Bezug auf Carl zurück.

Egal ob es um die erste Vertragsunterzeichnung bei Carl, um die freiwillige und vorzeitige Verlängerung desselben oder schließlich um den von Kaiser herbeigeführten Vertragsbruch geht, Kaiser hat immer eine Rechtfertigung parat:

Die erste Vertragsunterzeichnung begründet er mit Carls „bekannter Überredungskunst“¹⁶² und mit der „Vorspiegelung all der Vorzüge, welche er den Werken eines eigens bei [--] seinem Institute angestellten Dichters, [--]“¹⁶³ zukommen lassen würde.

Die günstigeren Bedingungen, die Kaiser bei seiner Vertragsverlängerung zugestanden wurden, welche in einer zeitlich gestaffelten Erhöhung seines bisherigen Jahresgehalts und der Bewilligung einer Benefizeinnahme pro Jahr bestanden¹⁶⁴, bezeichnet er als „scheinbare, freilich [[aus]] hauptsächlich auf Carls eigenen Vortheil bestimmte Großmuth“¹⁶⁵, die Rechtfertigung, auf diese überhaupt eingegangen zu sein, liefert Kaiser an anderer Stelle:

„Wie er [d.i. Carl], schlau berechnend, vorhergesehen hatte, war ich bereits zu der Erkenntniß gekommen, daß ich mit meinem bisherigen Einkommen kein zweites Jahr mehr bestehen konnte, und daß ich daher den Antrag, welcher mir früher schon ein, wenn auch nur wenig verbessertes Loos bot, ergreifen müsse; so wie Carl überhaupt die Verlegenheiten Anderer stets für sich nutzbringend auszubeuten wußte.“¹⁶⁶

In der Darstellung der Ereignisse, die zum Vertragsbruch mit Carl führen, erreicht Kaisers Stilisierung der eigenen Opferrolle den Höhepunkt. Kaiser versucht sich in einer Situation, in welcher er eine klare Pflichtverletzung begangen, und Carl auf seinem Recht bestanden hat, durch den geschickten Einsatz von Selbstmitleid und Pathos zu rechtfertigen, und gleichzeitig Carl alle Schuld zuzuweisen:

161 Ebd., S. 53.

162 Transkription, 8v (s. Anhang 1).

163 Transkription, 9r (s. Anhang 1).

164 Unterschiedliche Darstellung der Vertragsverhältnisse in drei Texten: bei „Theater-Director Carl“ ist nur die Rede von der Erhöhung des Monatsgehältes auf zuerst 40, dann 50 Gulden (Kaiser: Theater-Director Carl, S. 67 (s. Anm. 2)), in der Skizze ist neben der selben Gehaltsangabe von einer zusätzlichen Benefizeinnahme pro Jahr die Rede (Transkription 12r, (s. Anhang 1), bei „Unter 15 Theater-Direktoren“ gibt Kaiser eine sofortige Erhöhung des Gehältes auf 50 Gulden und die Bewilligung einer halben Benefizeinnahme pro Jahr an (Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. (s. Anm. 1));

165 Transkription, 12r (s. Anhang 1).

166 Kaiser: Theater-Director Carl, S. 67f (s. Anm. 2).

„Eine tiefe Gemüths-Verstimmung in Folge einer zu Grabe getragenen Hoffnung meines Herzens, von welcher Angelegenheit Carl sehr genaue Kenntniß hatte, setzte mich, durch einige Zeit außer Stand, der heiteren Muse zu opfern, und ich hatte somit die Termine zur Ablieferung versäumt. - Da, mit einem Male [...] stellte mir Carl ohne weiters den Bezug meines Gehaltes ein, ohne mich jedoch meines Contractes zu entheben. Er wußte, daß ich, der Sohn unbemittelter Eltern, außer meinem ohnehin nicht reichen Gehalte, kein anderweitiges Einkommen besaß; daß ich durch solche Maßregel gezwungen war, mich Wucherern in die Hände zu geben, und doch blieb er hart bei allen Vorstellungen, und bestand auf der Zurückhaltung meiner Bezüge, und zwar in so lange, bis ich nicht nur den Rückstand aufgearbeitet, sondern auch gleichzeitig die im fortbestehenden Contracte enthaltenen Verpflichtungen erfüllt haben würde. Fünf Monate vergingen so. Ich hatte mich, von der eisernen Nothwendigkeit gezwungen, wieder an die Arbeit gemacht, und ihm einige Stücke übergeben; er wies sie alle als unaufführbar zurück, und ließ mich darben!“¹⁶⁷

Diese Stelle wurde in dieser Ausführlichkeit zitiert, weil sie bezeichnend ist für Kaisers selbstgerechtes Darstellungsverfahren. Kaiser sieht sich durch eine emotionale Krise völlig legitimiert, seinen vertraglichen Verpflichtungen nicht nachzukommen. Die harte, aus geschäftlicher Sicht aber gänzlich logische, Konsequenz der verabsäumten Frist, die Einstellung des Gehalts durch Carl, wird als Impertinenz dargestellt. Zugleich weist Kaiser die eigene Verantwortung für die weitere Verschuldung bei Wucherern Carl zu. Kaiser wertet die Sistierung seines Gehalts nicht als Folge der eigenen unterlassenen Leistung, sondern als „Contractbruch von seiner [d.i. Carls] Seite“¹⁶⁸, durch welchen er sich berechtigt glaubt, den Vertrag zu lösen. An anderer Stelle nennt Kaiser ein „von Carl mündlich gegebenes, aber nicht eingehaltenes Versprechen“¹⁶⁹, das nach seinem Ermessen die Grundlage für die Vertragsverbindlichkeit gewesen wäre, als Ursache seines Vertragsbruches.

Diese Tendenz der Selbstdarstellung als Opfer findet sich auch in anderen autobiographischen Texten und ist nicht allein auf sein Verhältnis zu Carl begrenzt. In der „Skizze“ bewertet Kaiser rückblickend sein Engagement als Dichter für das Theater am Franz-Josefs-Kai wie folgt: „Ich sah *zu deutlich*, daß Treumann mein Engagement nur betrieben hatte, damit ich für keine andere Bühne schreibe, und mich, indem er mir jeden durchgreifenden Erfolg unmöglich machte, um[[-]] meine mühsam erworbene Popularität zu bringen.“¹⁷⁰ Mit einem gewissen Pathos fügt Kaiser hinzu, „in aller künftigen Zeit“¹⁷¹ für Treumann nichts mehr zu verfassen. Diesen im Jahr 1863 verlautbarten Entschluss bricht

167 Ebd.

168 Transkription, 19r (s. Anhang 1).

169 Kaiser: Theater-Director Carl, S. 88 (s. Anm. 2).

170 Transkription, 40r. (s. Anhang 1).

171 Ebd.

Kaiser bereits zwei Jahre später, als Treumann die Direktion im Carltheater übernimmt, und er sich erneut für zwei Jahre vertraglich an ihn bindet.

Weitere Episoden zeigen Kaiser als Opfer der Zensur (die Fortführung seines Zeitschriftenprojekts „Der Kobold“ wird aufgrund der „unbarmherzig strengen Zensur-Verhältnisse[]“¹⁷² als unmöglich bezeichnet), als Opfer polizeilicher Willkür (Hausdurchsuchung wegen Hinterfragung der Zensurpraktiken¹⁷³) sowie als Leidtragenden persönlicher Benachteiligung (z.B. durch Nestroys Lebensgefährtin Marie Weiler, was zur vorzeitigen Vertragslösung mit Nestroy geführt haben soll¹⁷⁴), ungerechter Kritik (Bericht über die Angriffe Saphirs und Bäuerles aufgrund ihrer Nicht-Zugehörigkeit zur „Concordia“¹⁷⁵), und betrügerischer Machenschaften (Übergabe von „Ein grober Freund“ an die insolvente Direktion Lehmanns¹⁷⁶).

Ebenso markant wie die Einnahme der Opferrolle ist die andernorts stattfindende heldenhafte Selbstdarstellung. Diese ist besonders in Kaisers Illustration seiner Teilnahme an den Revolutionsereignissen von 1848 spürbar. Einzelne Begebenheiten zeigen ihn als bescheidenen, „ohne mein Zutun, ja ohne nur davon zu wissen“¹⁷⁷ gewählten Kompanie-Leutnant, als heldenhaften Verkünder des Konstitutions-Manifests¹⁷⁸, als besonnenen Revolutionär, der, bevor er Gewaltanwendung sanktioniert, sein eigenes Leben als Vermittler aufs Spiel setzt¹⁷⁹ und als redlichen Ehrenmann, der sowohl fremdes Eigentum vor Plünderung schützt als auch Gefangene respektvoll behandelt.¹⁸⁰

Kaisers konstruiertes Selbstbild ist maßgeblich durch diese Dualität von Opferrolle und Heldentum geprägt. Bei der Charakterisierung Carls ist Kaiser bemüht den Anschein von Unparteilichkeit zu wecken.

Auch wenn Kaiser ihm einige positive Eigenschaften, wie z. B.: „Consequente eiserne Willenskraft, - Scharfsicht, - Geschäftspünctlichkeit, - rasche Fassung der Entschlüsse, und Ausdauer in Ausführung derselben, ferner – ein überaus höfliches, leutseliges Benehmen [...]“¹⁸¹ zugesteht, ist das Bild, das er vom Theaterdirektor zeichnet, ein überwiegend negatives. Kaiser wirft ihm u.a. Ausbeutung¹⁸², Eigensinn¹⁸³, Rücksichtslosigkeit¹⁸⁴,

¹⁷² Transkription, 22v. (s. Anhang 1).

¹⁷³ Transkription, 27v (s. Anhang 1) und Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 202. (s. Anm. 1).

¹⁷⁴ Transkription, 37r und 37v. (s. Anhang 1).

¹⁷⁵ Transkription, 14v und 15r (s. Anhang 1).

¹⁷⁶ Transkription, 41r und 41v. (s. Anhang 1).

¹⁷⁷ Kaiser: 1848, S.32 (s. Anm. 8).

¹⁷⁸ Transkription, 26v und 27r (s. Anhang 1).

¹⁷⁹ Transkription, 29r (s. Anhang 1) und Kaiser: 1848, S. 131ff. (s. Anm. 8)

¹⁸⁰ Kaiser: 1848, S. 140-147 (s. Anm. 8).

¹⁸¹ Kaiser: Theater-Director Carl, S. 103 (s. Anm. 2).

¹⁸² Ebd., S.68.

¹⁸³ Ebd., S.57.

Bereicherung auf Kosten anderer¹⁸⁵ Berechnung¹⁸⁶, Geldgier¹⁸⁷, Undank¹⁸⁸, Eigenmächtigkeit¹⁸⁹ und „Vandalismus gegen die Werke der Poesie [...], die Musik und Malerei“¹⁹⁰ vor. Diese Unterstellungen versucht er durch eine Reihe von selektiv zusammengestellten Episoden und Anekdoten zu belegen. Um die Glaubwürdigkeit seiner Vorwürfe zu erhöhen, bezieht er vermeintliche Erfahrungen Dritter mit ein. Ein Beispiel hierfür ist der in Bezug auf Nestroy vermutete Kausalzusammenhang zu dessen publizistisch viel diskutiertem „Verstummen“¹⁹¹ Mitte der vierziger Jahre:

„Ich frage endlich selbst Herrn Nestroy, ob das in den letzteren Jahren eingetretene längere Schweigen seiner Muse, so wie mancher minder günstige Erfolg eines oder des anderen seiner Stücke, nicht wesentlich auf Rechnung der gereizten Stimmung zu schreiben sei, in welche ihn Carl's Rücksichtslosigkeit versetzen mußte?“¹⁹²

Auch das Verhältnis, in welchem Wenzel Scholz zu Carl stand, nützt Kaiser an mehreren Stellen, um seine Sichtweise auf den Direktor zu untermauern. In seiner Biographie zu Scholz berichtet Kaiser, dass dieser sich oftmals in finanziellen Nöten befand und dass Carl diese Engpässe opportunistisch ausnützte, indem er Scholz, im Gegenzug für die benötigte Hilfe, um seine Rechte prellte und ihm unmenschliche Bedingungen aufzwang.¹⁹³

„So ist's gekommen, daß ich fast schon auf Zeit meines Lebens mit Haut und Haar dem Teufel verschrieben bin“¹⁹⁴, legt er Scholz in seinem eigenen Memoirenband in den Mund.

Die Weigerung Carls, Scholz 1832 freiwillig aus seinem Vertrag zu entlassen, damit dieser ans Burgtheater wechseln konnte, begründet Kaiser mit Carls „bekanntem Eigennutz, und dessen Starrsinn, wo er sich in seinem Recht wußte“¹⁹⁵, Scholz bezeichnet er als „schonungslos geknechteten Sklaven“¹⁹⁶ Carls.

Ein interessantes Detail liegt im unterschiedlichen, den beiden Texten vorangestellten postulierten Selbstverständnis: Während die Monographie über Carl als Tatsachenbericht beworben wird und einen umfassenden Wahrheitsanspruch erhebt, gibt Kaiser zu Beginn der Schilderungen über Scholz an, „mit mehr oder minder dichterischer Auffassung

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S.67.

¹⁸⁷ Ebd., S.73, und Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 150 (s. Anm. 1).

¹⁸⁸ Ebd., S.58. und Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 128 (s. Anm. 1).

¹⁸⁹ Kaiser: Theater-Director Carl, S.74 (s. Anm. 2).

¹⁹⁰ Ebd., S. 76.

¹⁹¹ Vgl. Nestroy, hKA., 23/II., S.120ff (s. Anm. 71).

¹⁹² Kaiser: Theater-Director Carl, S.72 (s. Anm. 2).

¹⁹³ Kaiser: Wenzel Scholz. Morgen-Post, 8. Jg. Nr. 78 (21.März 1858), o.S (s. Anm. 19).

¹⁹⁴ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 42 (s. Anm. 1).

¹⁹⁵ Kaiser: Wenzel Scholz, Morgen-Post, 8. Jg., Nr. 79, 22. März 1858, o.S. (s. Anm. 19).

¹⁹⁶ Kaiser: Wenzel Scholz, Morgen-Post, 8. Jg., Nr. 80, 23. März 1858, o.S. (s. Anm. 19).

und Ausschmückung“¹⁹⁷ gearbeitet zu haben. In Bezug auf Scholz sieht sich Kaiser an einer Stelle gezwungen einzuräumen, „daß so manche der in den bereits erschienenen Abschnitten enthaltenen Ereignisse [...] denn doch nicht so ganz der Wahrheit getreu waren“.¹⁹⁸

Die hier angedeutete Diskrepanz in Hinblick auf Fiktionalisierungsgrad und Wahrheitsgehalt der beiden Schriften wird durch die völlige Nichterfüllung der angestrebten Objektivität in der Broschüre über Carl widerlegt. Beide Texte sind, so wie die anderen autobiographischen Schriften, voll von subjektiven Wertungen, einseitigen Darstellungen und liefern unzuverlässige Informationen. Alle Texte Kaisers dieser Art haben eindeutig die Tendenz, die Wahrnehmung des Lesers zu steuern und verzerrte und parteiliche Bilder zu erzeugen.

Detailgetreues szenisches Ausmalen und ein hoher Grad an Dialogisierung des Erzählten rücken die Schriften näher in den fiktiven Bereich biographischer Romane. Besonders auffällig ist der Einsatz dieser Erzähltechnik in Momenten, wo Kaiser andere Personen als dienstbare Statisten zur günstigeren Profilierung seines eigenen Charakters bzw. zur wirksameren Entwicklung seiner eigenen Ansichten funktionalisiert hat.¹⁹⁹

Anschauliche Beispiele hierfür liefern einige in direkter Rede wiedergegebene Diskussionen z.B. mit Carl, über das „Absterben des Volksstückes“²⁰⁰, oder mit einem Theater-Kommissär über eine zu zensurierende Stelle eines seiner Stücke²⁰¹.

Kaisers Schilderungen über Carl haben die öffentliche Wahrnehmung des Theaterdirektors wesentlich mitgeprägt. Zehn Jahre nach Kaisers Monographie über Carl erscheint Ferdinand Ritter von Seyfrieds „Rückschau in das Theaterleben Wiens“, in welcher Carl einige gesonderte Kapitel gewidmet sind.²⁰²

Die Charakterisierung Carls ist stark an Kaisers Schriften angelehnt. Seyfried berichtet ähnliche Ereignisse wie Kaiser und erhebt dieselben Vorwürfe, besonders den der Ausbeutung und den der Geldgier, gegen Carl. Insgesamt ist das Bild, das Seyfried von Carl entwirft, den er als „abscheuliche[n]Geldmensch[en]“²⁰³ bezeichnet, sogar noch etwas negativer als das von Kaiser.

Zu Carls Geschäftspraxis und seinen Verträgen heißt es bei Seyfried:

¹⁹⁷ Kaiser: Wenzel Scholz, Morgen-Post, 8. Jg., Nr. 71, 14. März 1858, o.S. (s. Anm. 19).

¹⁹⁸ Kaiser: Wenzel Scholz, Morgen-Post, 8. Jg., Nr. 85, 28. März 1858, o.S. (s. Anm. 19).

¹⁹⁹ z.B. Darstellung von Carls Irrtum in der Bewertung von „Wer wird Amtmann?“ in Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 122 (s. Anm. 1) und Transkription, 11v (s. Anhang 1).

²⁰⁰ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 129 (s. Anm. 1)

²⁰¹ Ebd., S. 183.

²⁰² Seyfried, Ferdinand Ritter von: Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1864, vor allem S. 54-110.

²⁰³ Ebd., S. 70.

„Eine der barbarischsten Erfindungen des egoistischen, nur seine Interessen im Auge habenden Directors Carl waren dessen grausame, allen Menschenrechten Hohn sprechende Contracte, [...] welche aus den Mitgliedern weiße Sklaven machten, und die nur Rechte für die Theaterdirection, dagegen nur Pflichten für die Mitglieder kannten.“²⁰⁴

Dieses in solchen Schriften konstruierte Bild stellt Carl als skrupellosen, von rücksichtsloser Gewinnsucht getriebenen Ausbeuter dar, der durch schlaue Berechnung und List, aus freien Menschen Sklaven seines Unternehmens macht. Solche tendenziösen Zerrbilder finden sich in sämtlichen, vor allem älteren Forschungsbeiträgen über Kaiser. Die Einleitungsworte zu Franz Wolfs Dissertation über Kaiser erscheinen als unkritisches Echo von Kaisers selbstgefälliger autobiographischer Inszenierung, und zeugen auf diese Weise von der massiven Wirkkraft dieser Texte bis ins 20. Jahrhundert hinein. Wolf schreibt:

„Tiefe Rechtschaffenheit, ein Bienenfleiss und ein strenges Pflichtgefühl, ein unablässiges Kämpfen um das tägliche Brot, [...] auf empörende Weise ausgebeutet von einem Direktor, der das Geld als Norm seines Handelns aufstellte und seine Angestellte wie Sklaven behandelte, eingeengt in Verträge, [...] Not und Entbehrung, Wucherhänden ausgeliefert, an einer unglücklichen Liebe leidend, die ihn krank darniederwarf [...].“²⁰⁵

Auch die knapp 35 Jahre später erschienene Dissertation von Walter Pöll ist noch völlig diesen tradierten Klischeebildern zu Kaiser und Carl verhaftet.

„Mit List und schönen Reden kann der geniale Tyrann den praktisch noch unerfahrenen Menschen in seine Schlingen locken“²⁰⁶, stellt Pöll zum ersten Vertragsabschluss zwischen Kaiser und Carl fest. Den Theaterdirektor bezeichnet er u.a. als „skrupellosen, raffinierten Geschäftsmann“²⁰⁷, „geldgierige[n] Direktor“²⁰⁸ und „kalte[n] Egoist[en]“²⁰⁹.

Auch Franz Hadamowsky zeichnet in seinem Vorwort zu Kaisers Revolutionserinnerungen ein ähnliches Bild der Ausbeutung Kaisers durch Carl²¹⁰.

Erst Johann Hüttner liefert 1982 mit seiner Studie „Theater als Geschäft“²¹¹ eine Objektivierung der überlieferten Schilderungen durch eine Neubewertung der Rolle Carls. Hüttner sieht in Carl als Leiter eines „Theater-Geschäfts“ den „Prototyp des Großunternehmers der bürgerlichen-frühkapitalistischen Epoche“²¹², der zu Unrecht als Ausnahme

²⁰⁴ Ebd., S. 80.

²⁰⁵ Wolf: Friedrich Kaiser, S.1 (s. Anm. 34).

²⁰⁶ Pöll: Friedrich Kaiser, S.16 (s. Anm. 32)

²⁰⁷ Ebd., S. 17.

²⁰⁸ Ebd., S.20.

²⁰⁹ Ebd., S.24.

²¹⁰ Kaiser: 1848, S. 12 (s. Anm. 8).

²¹¹ Hüttner: Theater als Geschäft, besonders S.196-268 (s. Anm. 48).

²¹² Ebd., S.196.

und Negativbeispiel für skrupellose und gewinnorientierte Geschäftspraktiken unter den Theaterunternehmern in die Volkstheater-Forschungsliteratur eingegangen ist.

Durch eine Gegenüberstellung von Gagenzahlungen zeigt Hüttner, dass Carl, dem häufig Geiz und Sparsucht vorgeworfen worden sind, keine geringeren Löhne als sein Konkurrent Franz Pokorny, der vielfach, auch von Kaiser, in positiven Kontrast zu ihm gesetzt worden ist, bezahlt hat. Hüttner nimmt die positiven Überlieferungen zu Pokorny, genauso wie die persönlichen, an Carl gerichteten Anschuldigungen wertfrei zur Kenntnis, kann aber belegen, dass die Hauptvorwürfe wie niedrige Entlohnung und bedarfsweise Kündigung des Personals genauso wie Monopolisierungsbestrebungen im Vorstadttheaterbetrieb allgemein verbreitete, nicht auf Carl beschränkte Vorgehensweisen waren.

Für Hüttner war Carl unter den gleichen Geschäftsprämissen einfach der „effizientere Manager“²¹³ als seine Konkurrenten.

Der Geschäftscharakter des Vorstadttheaterbetriebs, der das Zentrum von Hüttners Analyse bildet, wird von Carl selbst in seinem Testament betont.

Dort bezeichnet er die Leitung eines Theaters als „das schwerste, unsicherste, und darum gefährlichste industrielle Geschäft“.²¹⁴ Nach Kaisers Ansicht macht eine solche Art und Weise der Bühnenleitung „aus dem Dichter einen Fabrikanten [...], der ihm [d.i. Carl], dem Kaufmanne, jährlich zu gewissen Zeiten eine Partie Waare abzuliefern hatte.“²¹⁵

Die Personalisierung des Vorwurfes, die direkte Adressierung an Carl zeigt, dass Kaiser anscheinend die Auffassung vom Theater als Geschäftsbetrieb nicht als allgemeines, für alle anderen privat geführten Theaterbühnen gleichermaßen geltendes Charakteristikum begreift, sondern darin wieder nur einen Beweis für die besondere Verwerflichkeit Carls erblickt.

Zusammenfassend lässt sich über den Komplex von Kaisers autobiographischen Schriften Folgendes feststellen:

Alle Texte dieser Art zeichnen sich vorrangig, auch dort wo ein hoher Grad an Objektivität programmatisch formuliert wird, durch einen höchst subjektiven Zugang Kaisers aus. Einseitige Darstellungen, parteiische Wertungen und starke Polarisierungen prägen vor allem die Charakterisierungen anderer. Kaisers Selbstbild ist ein stark stilisiertes, das zwischen Opfer- und Heldenrolle schwankt.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Kaiser: Theater-Director Carl, S. 101. (s. Anm.2).

²¹⁵ Ebd., S. 64.

Detailgetreue szenische Ausmalung, starke Dialogisierung der Erzählung und Unwahrscheinlichkeiten in den berichteten Begebenheiten verweisen mehr auf den fiktionalen Charakter dieser Texte als auf den suggerierten historischen Wahrheitsgehalt.

Die Zuverlässigkeit der gelieferten Informationen wird hauptsächlich problematisch durch die Parteilichkeit der Schilderungen, und durch die Tatsache, dass Kaiser sich weitgehend auf persönliche Erinnerungen stützt, die unmöglich nachprüfbar sind.

Eine gewisse Steuerung der Leserperspektive wird durch die Selektion der berichteten Ereignisse und durch den geschickten Einsatz verschiedener Erzähltechniken erreicht.

Abgesehen von diesen Einschränkungen in Bezug auf Objektivität und Faktentreue sind die Texte vor allem von hohem theatergeschichtlichen und kulturhistorischen Wert. Besonders der Memoirenband „Unter 15 Theater-Direktoren“ liefert durch seine Konzeption als Rückschau über beinahe vierzig Jahre Wiener Vorstadttheaterbetrieb interessante Einblicke in die unterschiedlichen Spielpläne der verschiedenen Bühnen, in die sich wandelnden Produktionsbedingungen, in Theatermoden und Publikumsgeschmack.

In einem panoramaartigen Überblick werden die populärsten Schauspieler, Theaterdichter und Direktoren porträtiert. Außerdem liefert dieser Text neben einer Reihe amüsanter Anekdoten auch vereinzelte poetologische Äußerungen Kaisers, die vor allem aus gattungstheoretischer Sicht interessant sind.

TEIL 2

I. Einleitung

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Kaisers dramatischer Produktion. Es wurden vier Stücke Kaisers herausgegriffen und einer Textanalyse unterzogen. Dem Analyseteil vorangestellt ist ein knapper thematischer Überblick über die erhaltenen Werke Kaisers. Aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit kann diese Übersicht nur skizzenhaft Motive und Handlungsschemata andeuten, und in keiner Weise der Vielseitigkeit von Kaisers Werk gerecht werden.

Einem Großteil seiner Stücke liegt entweder dieselbe Handlungsschablone in Form einer Heiratsgeschichte, oder die dieselbe Wirkungsmechanik in Form einer Besserungshandlung zugrunde. Die Gewichtung von heiteren und ernsten Inhalten variiert je nach Zuordnung zum Genre. In den Lebens- und Charakterbildern ist die Handlung meistens in eine ernstere Haupt- und eine komische Nebenhandlung unterteilt, welche häufig über das Eingreifen der komischen Figur in die Haupthandlung (z. B. durch Intrigen) miteinander verbunden sind.

Bei den Heiratsgeschichten muss zumeist ein junges Paar ökonomische oder standesbedingte Hindernisse oder Intrigen rachsüchtiger oder habgieriger Verwandter oder Nebenbuhler überstehen, um am Ende zueinander finden zu können.

Die Besserungshandlung kann ein integraler Bestandteil der Heiratsgeschichte sein, wenn eine Charakterschwäche oder ein plötzlicher Lebenswandel einer der beiden Partner die geplante Verbindung bedroht.

Zu den Eigenschaften, die kuriert werden sollen, zählen u.a. Verschwendungssucht, Schuldenmacherei, Leichtsinn („Wer wird Amtmann?“, „Der Herr Bürgermeister und seine Familie“, „Die Industrie-Ausstellung“, „Städtische Krankheit, ländliche Kur“, „Etwas Kleines“), Sturheit und Stolz („Cajus und Sempronius“, „Die Frau Wirthin“, „Ein verrufenes Haus“), übertriebene Wahrheitsliebe („Der Überspannte“), Abenteuerlust („Doktor und Friseur“) Verblendung („Ein grober Freund“, „Ein Trau kein Traum“), Eifersucht („Zwei Pistolen“) und Verhärtung („Unrecht Gut“, „Die Blumen-Nettel“). Feigheit und Prahlucht werden häufig vorgeführt, dienen aber zumeist nur der

Belustigung („Flüchtig in der Heimat“, „Mönch und Soldat“, „Wer wird Amtmann?“, „Tischlein deck dich“), und werden nicht gebessert. Ausbruchsversuche aus der (klein)bürgerlichen Sphäre oder der ländlichen Beschaulichkeit in die städtische Adels-Gesellschaft („Künstler und Handwerker“, „Ein Bauernkind“, „Der Sohn des Fabrikanten“) enden mit einer reumütigen Rückkehr in die (klein-)bürgerliche Ordnung. Der Ständegegensatz zwischen Bürgertum und Adel wird genauso wie der Gegensätze Armut und Reichtum und Stadt und Land in Kaisers Stücken immer wieder thematisiert. Diesen Antagonismen wird mit wenigen Ausnahmen immer dieselbe Bewertung zuteil: Die Repräsentanten des Bürgertums sind in der Regel redlich und tugendhaft gezeichnet und werden dem moralisch heruntergekommenen, liederlichen Adel gegenübergestellt. Grundsätzlich wird jeglicher auf Besitz oder Geburt begründeter Anspruch gegen die durch charakterliche Vorzüge und Tugendhaftigkeit erworbenen Vorrechte zurückgewiesen.

Neben den Figuren aus Groß- und Kleinbürgertum werden auch gesellschaftliche Außenseiter („Ein Lump“), Künstlerfiguren („Männerschönheit), Vertreter des Soldatenstandes („Mönch und Soldat“, „Krämer und sein Kommiss“) und Bauernfiguren („Ein Bauernkind“, „Schlechtes Papier“) positiv dargestellt.

Ehen, die die Standesgrenzen überschreiten, kommen nur in Ausnahmefällen, und zwar dann, wenn die adelige Figur positive Züge trägt, zustande („Der Billeteur und sein Kind“, „Naturmensch und Lebemann“, „Ein Fürst“).

Geld hat in vielen der Stücke eine negative Bedeutung: es korrumpiert und verdirbt den Charakter, sein Besitz verleitet zu Verschwendungssucht und Leichtsin, das Streben danach provoziert Heuchelei, Habgier und Erbschleicherei („Geld“, „Die Schule des Armen“, „Ein grober Freund“, „Schlechte Mittel, gute Zwecke“).

Reichtum erscheint nur dann unbedenklich, wenn er von ländlichen Figuren redlich erworben und vernünftig verwaltet wird („Stadt und Land“, „Der Schneider als Naturdichter“).

Dem Gegensatz von Stadt und Land wird traditionskonform verwertet: Die Stadt erscheint als negative Folie zum idealisierten Landleben („Stadt und Land“, „Städtische Krankheit, ländliche Kur“).

Die Konfliktlösungen erfolgen auf unterschiedlichste Weise, z.B. durch Vortäuschen des eigenen Todes („Das Kirchweihfest zu St. Anna im Böhmerwalde“, „Die Blumen-Nettel“, „Schlechtes Papier“), durch das Inszenieren von Verstellungskomödien – um jemanden zu bessern („Ein Traum, kein Traum“), um jemandes wahre Gesinnung oder

Charakter zu prüfen („Palais und Irrenhaus“, „Sie ist verheirathet“) oder um einen Vormund bei der Eheschließung zu übertölpeln („Der letzte Hanswurst“, „Männerschönheit“) –, durch das plötzliche Auftauchen unterschlagener Dokumente („Des Schauspielers letzte Rolle“, „Etwas Kleines“), oder durch die ebenso abrupte Enthüllung heimlicher Ehen und der wahren Herkunft mancher Findelkinder („Der Mensch denkt“, „Ein Fürst“, „Die Frau Wirthin“).

Beinahe alle Stücke Kaisers schließen mit dem für die Komödie obligatorischen „happy-end“. Die einzige Ausnahme bildet das Volksstück „Der bairische Hiesel“, in dem die Hauptfigur, Mathias Klostermaier, für seine Vergehen (Wilderei und Todschlag) mit der Todesstrafe bedacht wird.

Dieser für Kaiser sehr untypische Stückschluss erinnert stark an das Ende von Anzengrubers Volksstück „Das vierte Gebot“, wo Martin Scharlanter ebenfalls wegen Mordes zum Tode verurteilt wird.

Etliche Stücke Kaisers enthalten aktuelle politische Zeitbezüge („Ein Fürst“, „Junker und Knecht“) oder reflektieren allgemein wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen wie die beginnende Industrialisierung der vierziger Jahre („Die Industrie-Ausstellung“), die daraus resultierenden technischen Fortschritte wie Eisenbahnbau und Telegraphie („Eine neue Welt“), die Zunahme der Börsengeschäfte („Cajus und Sempronius“) oder die Gründung erster Aktiengesellschaften („Tischlein deck dich“).

Einige Texte weisen gesellschaftskritische Töne auf, in „Neu-Jerusalem“ tritt Kaiser gegen Vorurteile und für Toleranz unter den verschiedenen Konfessionen ein, die beiden Possen „Der Zigeuner“ und „Der Rastelbinder“ setzten sich für soziale Gerechtigkeit und gegen Armut ein und im Charakterbild „Ein verrufenes Haus“ wird die Prostitution als soziales Problem thematisiert.

Die für diese Arbeit zur Analyse herangezogenen Texte stammen allesamt aus den vierziger Jahren, und somit aus Kaisers kommerziell erfolgreichster Schaffensphase. Das Lebensbild „Wer wird Amtmann?, oder: Des Vaters Grab“ wurde ausgewählt, da es als Programmstück und Wegbereiter des neu gegründeten Genres angesehen werden kann.

Die Posse „Der Schneider als Naturdichter“ gehört zu den gelungensten Produktionen Kaisers in diesem Genre, da sie neben dem hohen Unterhaltungswert auch als gesellschaftskritische Satire von Bedeutung ist. Anhand der Analyse dieses Textes lässt sich auch der Einfluss Nestroys gut herausarbeiten.

Die Posse „Stadt und Land“ war zu Lebzeiten Kaisers sein meistgespieltes Stück, und es exemplifiziert die Traditionsverbundenheit von Kaisers Werk mit älteren Wiener Lokalstücken.

Das Charakterbild „Mönch und Soldat“ wurde ausgewählt, um anhand einer Vergleichsanalyse mit Ludwig Anzengrubers Bauernkomödie „Der G’wissenswurm“ die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in der Verwertung desselben Motivs durch beide Autoren herauszuarbeiten.

II. Ausgewählte Stückanalysen

2.1. „Wer wird Amtmann?, oder: Des Vaters Grab“

Lokales Lebensbild mit Gesang in 2 Akten

Uraufführung am 22. September 1840 im Theater an der Wien.

2.1.1. Inhalt

Der durch Viehzucht reich gewordene Ökonom Stumpfl ersinnt nach dem Tod des alten Amtmanns Walling gemeinsam mit dem Amtschreiber Florian eine Intrige, die ihm das Amt verschaffen soll.

Die beiden täuschen durch Unterschlagung einer Quittung ein Defizit von 1000 Gulden in der Amtskasse vor. Gemeinsam mit der Denunziation des Verstorbenen reicht Stumpfl sein Gesuch um die Stelle bei Streng, dem Sekretär des Grafen, ein. Bei Pfiff, dem Kammerdiener des Grafen, findet Stumpfl Unterstützung für seinen Plan.

Als sich die Anschuldigungen Stumpfls bei einer Überprüfung der Kasse zu bestätigen scheinen, wird allgemein angenommen, dass Walling diesen Diebstahl wohl begangen hat, um die Schulden seines umtriebigen Sohnes Wilhelm zu begleichen. Sein zweiter Sohn Eduard, bis dato untadelhafter Amts-Adjunkt und vorgesehener Nachfolger seines Vaters, droht nun im Zuge dieses Skandals seine Anstellung zu verlieren.

Als Wilhelm auf der Flucht vor seinen Gläubigern reumütig nachhause zurückkehrt, um seinen Vater um Verzeihung zu bitten, wird ihm von seiner Familie durch einen Verweis auf das Grab im Garten der Tod des Vaters angezeigt.

Wilhelm, durch diesen Schock geläutert, versucht die Familienehre zu retten, indem er sich beim Militär, welches sich gerade auf Werbungsfahrt im Ort befindet, als Ersatzmann anbietet, um mit dem Geld den Schaden in der Kasse zu beheben.

Seine Schwester Rosi ist in ihrer Verzweiflung bereit für 1000 Gulden Stumpfl zu heiraten, obwohl sie in dessen Stiefsohn Carl, der vor Jahren von Stumpfl zum Militär geschickt wurde, verliebt ist.

Stumpfl versucht seinen unliebsam gewordenen Mitwisser Florian auf demselben Weg wie einst den Stiefsohn loszuwerden, indem er ihn beim Feldwebel als Rekrut empfiehlt. Als Florian von Stumpfls Verrat erfährt, deckt er den Betrug auf und stellt somit die Ehre der Familie Walling wieder her. Eduard erhält seine Amtmannstelle und Marie, die Tochter des Oberjägers Eichberg, zur Frau. Carl und Rosi feiern Verlobung, und Eichberg nimmt sich des gebesserten Wilhelm an, um ihn als Jäger auszubilden.

Den beiden Intriganten Stumpfl und Florian wird von der Familie Walling verziehen, sie werden nicht gerichtlich belangt, sondern stattdessen fortgejagt.

2.1.2. Polemik gegen das System oder harmlose Komödie? Zwei unterschiedliche Lesarten von „Wer wird Amtmann?“

„Wer wird Amtmann?“ ist das dreizehnte²¹⁶ Stück Kaisers, welches in Wien zur Aufführung gelangte, und das erste, das die Bezeichnung „Lebensbild“ führt.

In seinem Memoirenband „Unter 15 Theaterdirektoren“ gibt Kaiser einen ausführlichen Bericht zur Uraufführung desselben²¹⁷. Kaisers Angaben zufolge befand sich Carl zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Stücks in Paris, und ließ es nach seiner Rückkehr, nachdem es bereits die Aufführungsbewilligung erhalten hatte, auf Kaisers Wunsch, ohne es zu lesen, in Szene setzen.

Wenn man Kaisers Ausführungen Glauben schenken darf, so handelt es sich bei dem vorliegenden Lebensbild um das einzige, welches unter Carls Direktion entstanden, aber dennoch frei von dessen Eingriffen ist. Für W. E. Yates ist es aufgrund dieser besonderen Produktionsbedingungen ein Stück „of great interest“²¹⁸, weil es einen klaren Blick auf Kaisers Gestaltungsprinzipien und Intentionen in Bezug auf die Konzeption des Lebensbilds zulässt.

Tatsächlich kann „Wer wird Amtmann?“ als Programmstück dieses Genres betrachtet werden, da es in Reinform die von Kaiser intendierte Synthese von Scherz und Ernst darstellt.

²¹⁶ Benay: Gesamtprimärbibliographie, Chronologisches Stückeverzeichnis, S. 384 (s. Anm. 39).

²¹⁷ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 119-124 (s. Anm. 1).

²¹⁸ Yates: Kaiser and the Lebensbild, S. 49f.(s. Anm. 45).

Die Lebens- und Charakterbilder sind aufgrund dieser Kombination zwei völlig unterschiedlichen Traditionslinien verhaftet. Es lassen sich im konkreten Fall von „Wer wird Amtmann?“ sowohl Bezüge zum bürgerlichen Rührstück eines Iffland, Schröder oder Kotzebue herstellen, als auch klare Züge der Posse nach Nestroy'schem Vorbild nachweisen.

Die Fabel des Stücks lässt sich in zwei Stränge unterteilen: Die ernste Handlung, von Kaiser selbst als „beinahe tragische[]“²¹⁹ bezeichnet, beinhaltet die Darstellung des Schicksals einer biederen, bürgerlichen Familie, die aufgrund der Verfehlungen eines Sohnes zuerst den Vater verfrüht zu Grabe tragen muss, und dann durch Verleumdung in Gefahr gerät, gemeinsam mit der Existenzgrundlage auch noch das wichtigste bürgerliche Gut, die Ehre, zu verlieren.

Die ernste Handlung erreicht ihren Höhepunkt am Ende des ersten Aktes, als Wilhelm reumütig ins Elternhaus zurückkehrt. Er, der noch nichts vom Tod des Vaters weiß, fleht seine Mutter verzweifelt um Verzeihung an, und wird dabei wiederholt von immer heftigeren, anklagenden Moralpredigten des Oberjägers Eichberg unterbrochen. Die entstandene Dynamik zwischen den sich steigernden Tiraden Eichbergs und der immer stärkeren Abwehrhaltung Wilhelms gipfelt schließlich in dessen gequältem Ausruf: „Hören Sie auf – wenn ich nicht wahnsinnig werden soll! – Führt mich hin zu mein Vater, führt mich hin – ich will bekennen, ich will ihn kniefällig um Verzeihung bitten, und schwören ein anderer Mensch zu werden!“²²⁰ Diese Aussage zeigt, dass Wilhelm bereits einsichtig und zur Besserung bereit in das Haus seiner Familie zurückgekehrt ist. Der Tod des Vaters ist somit nicht ein notwendiges Schockerlebnis, das den verlorenen Sohn von seiner Lasterhaftigkeit kurieren soll, sondern ein Ereignis, welches der Fabel eine gewisse Tragik verleiht, das Stück emotional auflädt und dadurch dem Publikum ein starkes Einfühlungsmoment durch Rührung und Mitleid ermöglicht.

Eichberg willfährt Wilhelms Bitte, seinen Vater zu sehen, durch ein theatralisch höchst wirksames Zurückziehen des Vorhangs, welches den Blick auf das Grab des Vaters im Garten freigibt:

„Eichberg. Da – bitt ihm deine Sünden ab (zieht den Vorhang weg, man sieht in den Garten, wo im Mondenschein das Grab Wallings mit einem blumengeschmückten Kreuze unter Cypressen sichtbar ist; Rosi kniet bethend an demselben, Landleute in einem Halbkreise um sie).

Wilhelm. Gott im Himmel! Todt! Mein Vater todt! (stürzt auf das Grab hin.)

Feierlicher Chor (während dessen der Vorhang fällt).

²¹⁹ Kaiser: 15 Theaterdirektoren, S. 122 (s. Anm. 1).

²²⁰ Kaiser, Friedrich: Wer wird Amtmann? oder: Des Vaters Grab. Karl Freiherrn von Wasseige gewidmet. Wien: A. Pichler's sel. Witwe 1842, S. 53.

Sinkt der Leib in Staub hienieden,
Gib der Seele ihren Frieden,
Jenseits in der Ewigkeit!²²¹

Der Aktschluss bezieht seine melodramatische Wirkung aus der Kombination von mit Pathos aufgeladenen Reden, starken Bildern, theatralischen Gesten und dem Einsatz des die Stimmung verdichtenden Schlusschors.

Auch zu Beginn des zweiten Aktes bleibt der ernste Grundton erhalten. Wilhelm berichtet in einem pathetischen Monolog Eichberg und seiner Tochter von seinem frühmorgendlichen Ausflug auf den nahegelegenen Berg. Bei Sonnenaufgang hat der Blick ins Dorf und auf das Grab des Vaters sein „Herz in Thränen aufthaut“²²², und ihn dazu gebracht, Gott und seinem toten Vater Besserung zu schwören. Die Natur wird idealisiert, als Schöpfung Gottes gibt sie dem Verzweifelten neuen Mut und neuen Glauben. Das Erlebnis mit der Natur „[...] oben am Berg, hoch über der Erdenwelt“²²³ bringt in der Abkehr von Lasterhaftem und der Hinwendung zu Gott inneren Frieden.

Ab diesem Zeitpunkt gibt Eichberg seine strenge Haltung ihm gegenüber auf. Anstelle der harten Vorwürfe, die er Wilhelm am Vorabend gemacht hat, bietet er sich ihm nun als Ersatzvater an. Erst die vielen Tränen und reumütigen Reden Wilhelms qualifizieren ihn in den Augen des sentimentalsten Eichbergs zu jemandem, der es wert ist, dass man sich seiner annimmt: „Gott sei Dank, sein Herz ist noch weich – es wird sich lenken lassen, und das soll die letzte Aufgabe sein, die ich mir für die paar Jahr, die ich noch z’ leben hab, stell!“²²⁴

Dieser ernste Abschnitt, der das thematische Zentrum des Stücks bildet, wird durch das einzige Lied, welches nicht von den beiden komischen Figuren gesungen wird, abgeschlossen. Dabei handelt es sich um einen sentimentalsten Rückblick Eichbergs auf sein Leben mit dem Refrain „Hab vorwärts nur dacht, und nie zurück“, es thematisiert allgemein das Älterwerden, die Vergänglichkeit des eigenen Lebens und den mit dem Laufe der Jahre verbundenen Verlust geliebter Menschen.

Die ernste Handlung, die von moralischen Sentenzen und pathetischer Rührseligkeit geprägt ist, wird durch die komischen Episoden rund um die Intrige Stumpfls immer wieder unterbrochen und kontrastiert.

Die beiden komischen Rollen, der Amtschreiber Florian und der Ökonom Stumpfl, waren auf die beiden Schauspieler Nestroy und Scholz berechnet. Der Einsatz der beiden Komiker, die als unangefochtene Publikumsliebhaber die unentbehrliche Stütze von Carls

221 Ebd., S. 53f.

222 Ebd., S.59.

223 Ebd.

224 Ebd., S.60.

Ensemble bildeten, verlagert den Schwerpunkt in der schauspielerischen Darstellung im Gegensatz zur thematischen Gewichtung in den Bereich der komischen Nebenhandlung.

In der Figurenkonzeption wird der starke Einfluss Nestroys deutlich:

Florian betritt die Bühne nach dem Vorbild der Nestroy'schen Possen mit einem Entree- lied, welches ihn sogleich durch seine Devise „Nur raffinirt!“²²⁵ charakterisiert. Der daran anschließende Monolog vertieft das Thema des Couplets und ist, ebenfalls in Anlehnung an Nestroy, durch eine starke Verwendung der Metapher gekennzeichnet:

„Ja Raffinement! das ist der Blitzableiter in dem Gewittersturm des Lebens, Raffinement die Assecuranz gegen alle Elementarbeschädigungen, Raffinement der Streusand, welcher wohlberechnete Pläne vor dem Verwischen sichert, und zugleich anderen Leuten in die Augen gestreut wird. [...] jetzt quer feldeinwärts, auf dem Feldweg der Kniffe und Pfiffe, nur dort grünt der Waizen meiner Hoffnungen, und die Erdäpfelplantage einer nahrhaften Subsistenz.“²²⁶

Auch die Verwendung sprechender Namen, Stumpfl für den dummen Intriganten, und Florian Baumlang mit Bezug auf die Körpergröße Nestroys, ist ein typisches Element der Posse.

Die Tatsache, dass die beiden komischen Figuren auch die einzigen Träger der Intrige sind, nimmt ihren verbrecherischen Umtrieben das Bedrohliche und schwächt ihre Wirkung als Bösewichte. Als Rosi Stumpfl in höchster Verzweiflung um finanzielle Hilfe bittet, droht dieser, durch Rosis Reize betört, nach und nach seine Überlegenheit zu verlieren: „O Gott! o Gott! das G'sichtl – und die Augerln, und die nudelweichen Händ – Madl – Rosi – laß mei Hand aus, denn wenn du mich so haltst, das halt i nit aus [...] Saperlot, mein Tyrannen=Charakter verliert sei ganze Farb!“²²⁷

Stumpfl und Florian bilden zu Beginn des Stücks eine gemeinsame Front in der Planung der Intrige gegen die Familie Walling. Florian unterstützt Stumpfls Pläne allerdings nur aus Eigennutz, da ihm der beschränkte Viehzüchter ein optimaler Strohmann für die Amtmannstelle zu sein scheint, der obendrein durch die gemeinsame Machenschaft erpressbar ist.

Die hyperbolischen Formeln der Ehrerbietung, mit denen er der Eitelkeit Stumpfls schmeichelt: „Herr Amtmann in der Hoffnung – ich lege meine Bewunderung amalgamirt mit geziemender Hochachtung zu Dero Zehenspitzen!“²²⁸ und die Prahlerei beim Wirten Spund zeigen deutlich die bewusste Überlegenheit der gewitzten über die völlig beschränkte

²²⁵ Ebd., S. 21.

²²⁶ Ebd., S. 22.

²²⁷ Ebd., S. 74.

²²⁸ Ebd., S. 23.

Figur. Nur ein Zufall bringt Stumpfl Florians wahre Gesinnung zu Ohren, und führt dazu, dass er sich gegen seinen Komplizen wendet.

Die Florian drohende Zwangsrekrutierung ist ein beliebtes Motiv bei Kaiser und findet sich in einigen Variationen in etlichen seiner Stücke: entweder hat es die Funktion, durch die Trennung eines Liebespaars das Fundament dieser Beziehung zu prüfen (Franz in „Ein alter Handwerksbursche“, Franz in „Leute von der Bank“), oder es dient dazu, den Charakter eines jungen Mannes zu festigen, ökonomische Schwierigkeiten zu beseitigen bzw. eine Existenz zu begründen (Anton in „Der Soldat im Frieden“, Carl in „Wer wird Amtmann?“) oder es dient wie beim „Amtmann“ oder bei „Mönch und Soldat“ einzig zur Erzeugung von Komik dadurch, dass einem Feigling der Kriegsdienst droht. Genauso häufig wie die Zwangsrekrutierung wird der freiwillige Gang zum Militär erwogen, entweder aus ideologischen Gründen (Wilhelm bei „Mönch und Soldat“) oder um einer enttäuschten Liebe zu entfliehen (Toni im „Kirchweihfest zu St. Anna“ oder Fritz in „Der Krämer und sein Commis“).

Die Szene, in der Florian rekrutiert werden soll, gehört zu den komischsten im ganzen Stück und bringt schließlich durch das Geständnis Florians den Umschwung, der alles zum Guten wendet.

Im konventionellen Schluss-Tableau gruppieren sich die beiden Liebespaare Rosi und Carl und Marie und Eduard um Frau Walling und Eichberg, der nun auch bildlich den Platz des verstorbenen Vaters einnimmt. Der abtrünnige Wilhelm ist von seinem ausschweifenden Lebensstil kuriert, und durch die Ehrenrettung des verstorbenen Vaters wieder vollständig in den Familienverband integriert.

Anstatt sein Studium in der Stadt fortzusetzen, plant er sich unter Eichbergs Anleitung zum Jäger ausbilden zu lassen. Auch wenn der motivische Gegensatz von Stadt und Land in diesem Stück nicht direkt thematisiert wird, so drückt dieses Detail doch latent die gängige klischeehafte Wertung von der lasterhaften Stadt und dem idealisierten Landleben aus.

Die Tatsache, dass die Familie von einer gerichtlichen Verfolgung der Vergehen Stumpfls und Florians Abstand nimmt und die beiden lediglich davonjagen lässt, hat eine erboste Reaktion in einer Besprechung des Stücks im „Hans-Jörgel“²²⁹ hervorgerufen,

²²⁹ Siehe Abschnitt zur zeitgenössischen Rezeption von „Wer wird Amtmann?“.

und mag das illustrieren, was Otto Rommel dazu veranlasst hat, Kaiser „bedenkliche Laxheit in der Beurteilung von Schlechtigkeiten“²³⁰ zu unterstellen.

In der neueren Forschung haben sich Erich Joachim May und W.E. Yates ausführlich mit diesem Text Kaisers auseinander gesetzt, und kommen dabei zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen.

May unterlegt dem Genre der Lebensbilder grundsätzliche politische Bedeutung, da es seiner Meinung nach einen Versuch darstellt, den

„kompositorischen Widerspruch der älteren Volkskomödie zwischen dem Ernst der historischen Situation und seiner volkstümlich-kritischen Auflösung durch Mittel der Komik strukturell zu harmonisieren: im Sinne der gemeinsamen Aktion aller Kräfte und Schichten des Volkes gegen das System Metternichs.“²³¹

May bezeichnet „Wer wird Amtmann?“ als „dramatische[] Polemik gegen das System“²³², die Fabel des Stücks ist für ihn „[...] thematisch ein nicht zu verkennender scharfer Angriff auf den allergischen Punkt des österreichischen Staates, den Bürokratismus der Staatsmaschinerie.“²³³

May begründet seine Wertung in der dargestellten Korruptierbarkeit des bürokratischen Systems durch Stumpfl, der sich durch Bestechung des Kammerdieners Pfiff Protektion bei der Vergabe der Amtmannsstelle erhofft. Dass Stumpfl mit seinem Anliegen beim Kammerdiener Gehör findet, zeigt die Aussage Pfiffs, die Korruption als weitverbreitete Konvention im Verwaltungswesen erscheinen lässt. Mit Bezug auf den verstobenen Walling sagt er:

„Mich hat er immer ganz übersehen –wenn die Rechnungen gelegt werden, ist es sonst bei all’ unsern Herrschaftsbeamten üblich, daß mir ein kleines Präsent gemacht wird [...].“²³⁴

May interpretiert Stumpfls Vorgehensweise, sich vordergründig an die Vorschriften zu halten, indem das Gesuch um die Stelle beim Sekretär eingereicht wird, bei gleichzeitiger Bestechung eines Mannes aus dem näheren Umfeld des Grafen, als einen Hinweis auf „die größere Dimension der österreichischen Regierungsverhältnisse“²³⁵. In Stumpfls Ausruf: „(ihn [d. i. Sekretär Strenge] nachhöffend). „Der Herr Graf wird entscheiden.“ – Anpumpt – der Kammerdiener soll entscheiden!“²³⁶ sieht er eine ironische Aufhebung der Entscheidungs-

²³⁰ Kaiser, Friedrich: Ausgewählte Werke. I. Band: Die Schule des Armen. Der Schneider als Naturdichter. Hrsg. und engl. von Otto Rommel. Wien u.a.: Karl Prochaska 1914. (Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek, 45. Bd.), Friedrich Kaisers Leben und Werke, S. XIX.

²³¹ May, Erich Joachim: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1975, S. 265.

²³² Ebd., S.275.

²³³ Ebd., S. 266.

²³⁴ Kaiser: Amtmann, S. 8 (s. Anm. 220).

²³⁵ May: Volkskomödie, S.270 (s. Anm. 231).

²³⁶ Kaiser: Amtmann, S. 17 (s. Anm. 220).

fähigkeit des Grafen²³⁷, welchen er an anderer Stelle klar als Substitut des österreichischen Kaisers deklariert²³⁸. Folgt man Mays Lesart, könnte man diesen Ausruf als versteckte Anspielung auf die allgemein bekannte Regierungsschwäche Kaiser Ferdinands I. verstehen.

Solchen Auslegungen widerspricht W.E Yates in seinem Essay, indem er feststellt: „[...] while the emphasis of May’s interpretation falls heavily on the potential implications that may be read into the subject-matter of the work, in form and execution *Wer wird Amtmann?* is too trivial to bear a weighty political message.“²³⁹

Yates konstatiert, dass Kaisers Stücke auch dann, wenn sie als überwiegend ernst intendiert waren, immer über Motivwahl, Figurenkonzeption und Sprache der Tradition der Wiener Komödien verhaftet blieben²⁴⁰.

Yates unterzieht Kaisers Couplets, welche einen satirischen Blick auf allgemeine gesellschaftliche Torheiten werfen („da muss ich halt lachen [...] ich mag woll’n oder nicht“)²⁴¹ bzw. bestimmte individuelle Typen karikieren (Spielnarren, Schöngeister, „Simandln“, „Putzgret’ln“, Modenarren und Enthusiasten)²⁴², einer Vergleichsanalyse mit Nestroy, und zeigt so einerseits die Vorbildwirkung, andererseits die Unzulänglichkeiten in der Imitation durch Kaiser. Dadurch, dass Kaiser Nestroy nur äußerlich in Stil und Sprachspiel, nicht aber im Gehalt der Aussagen nachahmen kann, bleiben seine Pointen „random and superficial“²⁴³.

Diese Schwäche sieht Yates auch in der Konzeption der Figur Florians, dem zusätzlich zum fehlenden Tiefgang seiner Reflexionen auch noch durch seine starke Integration in den Handlungsgang die Distanz zum Geschehen fehlt, um selbiges als kritischer Räsonneur im Stile Nestroys kommentieren zu können: „[...] flippant cynicism is no substitute for the intelligent skepticism of the wise commentator.“²⁴⁴

Die subversive Sprengkraft, die May dem Stück durch die politische Auslegung des Inhaltes attestiert hat, wird von Yates neben dem bereits erwähnten Einwand der Trivialität in Form und Ausführung durch zwei weitere Argumente zurückgewiesen. Zum einen ist vor allem der Charakter Stumpfls, an dessen Umtrieben May die politischen Impli-

²³⁷ May: Volkskomödie, S. 270 (s. Anm. 231).

²³⁸ Ebd., S. 266.

²³⁹ Yates: Kaiser and the Lebensbild, S. 53f (s. Anm.45).

²⁴⁰ Yates verweist z.B. bei der Verwendung des Jägerchors zu Beginn des 2. Aktes auf Joachim Perinets „Kaspar der Fagottist“ und auf Ferdinand Raimunds „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, Ebd. S. 54.

²⁴¹ Kaiser: Amtmann, S. 49f (s. Anm. 220).

²⁴² Ebd., S.83f.

²⁴³ Ebd., S. 58.

²⁴⁴ Ebd.

kationen der Fabel festmacht, nach Yates Ansicht zu umfassend als „stupidus“ gezeichnet, um als Träger der von May konstatierten Systemkritik möglich zu sein.²⁴⁵

Zum anderen argumentiert Yates, dass der berühmte Seitenhieb Nestroys im „Talisman“ auf das Genre der Lebensbilder wohl nicht vom Zensor gestrichen worden wäre, wäre das Stück tatsächlich die „dramatische Polemik gegen das System“²⁴⁶ oder die „bittere[] Satire“²⁴⁷, als welche es von May interpretiert wird. Jürgen Hein vermutet in der Streichung des Angriffs durch den Zensor den Versuch, die neu entstandene Gattung zu schützen.²⁴⁸

Obwohl die Huldigung, die am Ende des Stückes dem Grafen durch die in Triumphbögen gruppierte und mit Girlanden ausgestattete Landbevölkerung zuteil wird, ein Zeichen der Affirmation feudaler Herrschaftsstrukturen ist und somit der Auslegung des Stückes als politischer Angriff auf das System zuwiderläuft, ist Yates nur teilweise gegen May recht zu geben. Die Dimension, die May der Gesellschaftskritik beimisst, wenn er von einer „dramatischen Polemik gegen das System“²⁴⁹ und von einem „nicht zu verkennende[n] scharfe[n] Angriff“²⁵⁰ spricht, mag etwas zu weit veranschlagt sein, aber es ist durchaus legitim, anhand der Fabel von Kaisers Lebensbild diesem grundsätzlich solche kritischen Implikationen zu attestieren.

2.1.3. Zeitgenössische Rezeption

Kaiser gibt in seinen Memoiren an, dass „Wer wird Amtmann?“ bei seiner Premiere „[...] in ununterbrochener Reihenfolge vierzig Vorstellungen bei ausverkauftem Hause erlebte“.²⁵¹ Tatsächlich wurde es 21 Mal in Folge gespielt, bis Jahresende weitere neun Mal.

Das Stück ist Kaisers erster Versuch, sich von der etablierten, an Carls Bühnen dominierenden Possenproduktion zu distanzieren. Wie bereits im Kapitel zur Terminologie und Theaterdebatte erläutert wurde, war zum Zeitpunkt, als Kaiser dieses Lebensbild verfasste, in der Publizistik bereits eine Debatte um den sogenannten „Verfall der Volksbühne“ ausgebrochen. Kaiser kam mit der Aufnahme ernsterer Elemente in seiner

²⁴⁵ Ebd., S. 59f.

²⁴⁶ May: Volkskomödie, S.275 (s. Anm. 231).

²⁴⁷ Ebd., S. 271.

²⁴⁸ Nestroy: HkA, 17/I, Anmerkungen, S.274. (s. Anm. 71).

²⁴⁹ May: Volkskomödie, S. 275 (s. Anm. 231).

²⁵⁰ Ebd., S. 266.

²⁵¹ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 124 (s. Anm. 1).

Stückkonzeption den Forderungen der Kritik nach einem moralischen, erbaulichen, erzieherisch wirkenden Ideal entgegen.

Die Rezeption des Stücks in den relevanten Journalen ist demzufolge eine überwiegend positive. Besonders in Bäuerles „Theaterzeitung“ wird Kaisers Lebensbild enthusiastisch aufgenommen, das Blatt widmet dem Stück innerhalb von neun Tagen drei Besprechungen.

In der ersten vom 24. September heißt es:

„Endlich ein Mal ein Stück mit einer wahrhaft sittlichen und moralischen Tendenz! Es hat außerordentlichen Beifall erhalten, und es ist also klar, daß das Publikum nicht immer Spaß und immer wieder Spaß wünsche, sondern auch im localen Gemälde für Gemüthlichkeit und Sentimentalität empfänglich sey. Wenn mehrere solcher Stücke zu Tage gefördert würden, Welch ein Gewinn für die Volksbühne! Wie sehr würden solche Gemälde das Volk veredeln, und auf eine moralische Richtung wohlthätigen Einfluß nehmen.“²⁵²

Der Rezensent betont weiters die Nähe des Stücks zu Ifflands Familiengemälden und verweist im Besondern auf Gustav Hagemanns Lustspiel „Leichtsinn und gutes Herz“²⁵³, welches die gleichen Motive enthält.

Die Grundidee von „Leichtsinn und gutes Herz“ ist dieselbe wie bei Kaisers „Amtmann“: Ein verschwenderischer Sohn, der zum Studieren in die Stadt geschickt wurde, bereitet seinem Vater durch seinen liederlichen Lebenswandel nur Kummer und Sorgen. Auch Sekretär Schulz, so heißt die Vaterfigur bei Hagemann, begleicht immer wieder, genauso wie der alte Walling bei Kaiser, die Schulden seines Sohnes.

In der weiteren Ausgestaltung des Konflikts und in der Charakterzeichnung unterscheidet sich Kaisers Stück aber deutlich von der möglichen Vorlage Hagemanns.

Während bei Kaiser Walling aus Gram über den umtriebigen Sohn verstirbt, fühlt sich Schulz schuldig, seinen Sohn nicht weiter unterstützen zu können, da er seine Anstellung bei einem selbst verarmten Grafen verloren hat. August, Schulz' Sohn, bereut seinen verschwenderischen Lebensstil, und versucht den Vater vor dem drohenden Schuldnerarrest zu bewahren, indem er sich, wie Wilhelm bei Kaiser, freiwillig zum Militärdienst meldet.

Der Hauptmann, an den er sich mit seiner Bitte wendet, ist von seiner Aufopferungsbereitschaft so beeindruckt, dass er August das Geld, das er ihm zur Rekrutierung gegeben hat, schenkt, und ihm die Freiheit läßt.

²⁵² Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 32. Jg. Nr. 230 (24. September 1840), S. 1062.

²⁵³ Hagemann, Gustav: Leichtsinn und gutes Herz. Lustspiel in einem Aufzuge. Wien: J.B. Wallishausser 1802.

Der Rezensent der „Theaterzeitung“ begründet seine Präferenz der Ausgestaltung dieser Motive bei Kaiser damit, dass nicht nur „[...] die rührenden Szenen das Publikum in der größten Spannung [erhalten], sondern auch die komischen [...] sehr gelungen [sind]“ und sich „so wohlthätig mit den ernsteren [abwechseln], daß der Zuschauer unaufhörlich bald ergriffen, bald ergezt wird“²⁵⁴.

Am selben Tag erscheinen in der „Wiener Zeitschrift“ und im „Humoristen“ ebenfalls Rezensionen zu Kaisers Stück. Die Besprechung in der „Wiener Zeitschrift“ ist ähnlich positiv wie die in der „Theaterzeitung“. Kaisers Lebensbild wird als Versuch „dem wahren Volksstücke eine neue Bahn zu brechen“²⁵⁵ bejubelt, sein neu eingeschlagener Weg als „das einzig=richtige Streben in dieser Gattung“²⁵⁶ bezeichnet.

Das besondere Verdienst von Kaisers Schaffen liegt für den Rezensenten in der neuartigen Kombination von ernstem, moralischem Grundton mit erheiternden Elementen:

„[...] indem er den Canevas seines Stückes aus dunkelfärbigen Fäden webte, die trefflichen Komiker dieser Bühne in eine neue Stellung brachte und so gleichsam ein Übergangsgenre durchsetzte, welches von dem Schlamm Boden der heutigen Localposse glücklich in die lachenden Gefilde des ächten, tendenzvollen, nachwirkenden, lehrend=erheiternden Volksstückes hinüberführt.“²⁵⁷

Gerade dieser Feststellung, dass Kaiser mit seinem Stück ein neues Genre etabliert habe, widerspricht der Rezensent der „Theaterzeitung“ in seiner zweiten Besprechung:

„Wenn aber ein hiesiges Journal behauptet, Hr. Kaiser habe mit diesem Stücke eine neue Bahn gebrochen, so ist das eine Unwahrheit. Gerade die Localstücke, welche auch rührende Szenen enthalten, sind die ältesten.“²⁵⁸

In der Rezension im „Humoristen“, welche durchwegs in etwas holprigen, freien Knittelversen verfasst ist, zeigt sich eine negativere Haltung als in den beiden bisher zitierten Journalen. Das Stück wird summarisch als Mischung aus „Etwas Iffland, etwas Schikanender“ bzw. als „Melange“ aus „Rührung und matte[m] Spaß“ bezeichnet.²⁵⁹ Die Verbindung von Moralischem und Possenspäßen wird missbilligt: „auf einer Hand wächst uns Enthusiasmus für Zoten, und auf der anderen wird hohe Moral uns geboten!“²⁶⁰

Der in der „Wiener Zeitschrift“ betonte innovative Charakter wird dem Stück durch einen Verweis auf die traditionelle, konventionelle Wahl der Motive abgesprochen:

²⁵⁴ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 32. Jg. Nr. 230 (24. September 1840), S. 1062.

²⁵⁵ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 25. Jg., Nr. 154 (26. September 1840), S. 1229.

²⁵⁶ Ebd., S. 1228.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 32. Jg. Nr. 236 (1. Oktober 1840), S. 1090.

²⁵⁹ Der Humorist, 4. Jg., Nr. 192 (24. September 1840), S. 775.

²⁶⁰ Ebd.

„Das Alles sehen wir heute wie vor Jahren, Neues gibt's gar nichts zu erfahren;“, die Couplets, ironisch als „vom höchsten Adel“ bezeichnet, enthalten, so der Kritiker, „wiederum de[n] uralte[n] Schnack“.²⁶¹

Eine vermeintlich positive Aussage zum Stück, der Bericht über die gute Publikumsaufnahme, wird durch den Einsatz von Ironie relativiert: „Im Ganzen hat das Stück gefallen, es ist geschickt in den Szenen allen; der zweite Akt ist trefflich gemacht, da wird halb geweint und halb gelacht; was braucht ein Publikum mehr, um glücklich zu sein?“²⁶²

Auch die Mitteilung über das mehrfache Hervorrufen Kaisers, welches eine deutliche Bezeugung der beifälligen Aufnahme durch das Publikum ist, erfährt hier eine Relativierung. Das Setzen von Anführungszeichen um das Wort „Dichter“ ist eine subtile Manipulation der an sich positiven Aussage, und drückt die Geringschätzung, zumindest des „dichterischen Werts“, des Stückes aus: „Sie riefen den „Dichter“ heraus ganz fein, der es auch nicht unverdient hat empfangen, daß sie ihn thaten drei Mal verlangen.“²⁶³

Ein weiterer Kritikpunkt trifft die nach Auffassung des Rezensenten unpassende Bezeichnung als „lokales“ Lebensbild, da es seiner Meinung zufolge überall auf der Welt spielen könnte: „[...] und wer mir sagt, warum das Stück heißt: „lokal“, der bekommt einen schönen, marinirten Aal!“²⁶⁴

Dieser Vorwurf ist ein für die Stoßrichtung der Kritik im „Humoristen“ zu dieser Zeit typischer, er zeigt besonders die Positionierung des Blattes innerhalb der sogenannten „Volksstückdebatte“ und richtet sich vor allem gegen die Bearbeitungspraxis fremder Vorlagen durch die Vorstadtdichter. Der Vorwurf an Kaiser ist dadurch, dass für sein Stück keine solche Vorlage nachgewiesen werden konnte, ein schwer zu präzisierender, allgemein gehaltener und prinzipieller. Eine Konkretisierung dieser Prämisse findet sich in einer Rezension zu Nestroys Posse „Der Färber und sein Zwillingbruder“, welche Anfang desselben Jahres im „Humoristen“ erschienen ist. Dort heißt es:

Eine lokale Posse muß in der Heimat geboren und großgezogen werden; ihre Situationen, Charaktere und Handlungen dürfen nicht den örtlichen Verhältnissen und Umständen angemessen werden, sondern sie müssen mit ihnen innig verschmolzen sein; eine lokale Posse darf nicht die heimatlichen Sitten- und Lebensschilderung der handelnden Personen, ihre Gefühls- und Empfindungsweise jenen der fremden nachbilden, sondern sie muß sie abspiegeln; sie darf nicht aus dem Buche, aus der Dichtung, sie muß aus der Wahrheit, dem Leben schildern; eine lokale Posse muß

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd.

in heimischen Boden festwurzeln. [...] der lokale Dialekt macht noch nicht den Charakter?!²⁶⁵

Am 2. Oktober 1840 meldet sich die „Theaterzeitung“ mit einer dritten Besprechung erneut zu Wort. Der Kritiker bekräftigt noch einmal ausführlich die Vorzüge von Kaisers Stück, und ruft, wohl mit Bezug zu der überwiegend negativ gehaltenen Bewertung im „Humoristen“, zu einer allgemein mildereren, ermutigenden Form der Kritik auf:

„Allein, will man billig, und nicht vernichtungsfroh, nachsichtig, und nicht hart, mild, und nicht bitter, aufmunternd, und nicht entmuthigend seyn, so muß man es dennoch einen Fortschritt des Autors, und zwar einen wesentlichen, ja entschiedenen nennen. Ein Jeremiasgeheul über den Verfall der Localposse anstimmen, ist gar leicht. Die Sache selbst bessern, bei weitem schwerer.“²⁶⁶

Die dritte Besprechung gesteht im Gegensatz zur enthusiastischen ersten auch Schwächen bei der Charakterzeichnung und eine gewissen Unvereinbarkeit in der „Zusammenmischung des Ernsten und Burlesken“²⁶⁷ ein, verteidigt das Stück aber vehement aufgrund der dargestellten Moral und Sittlichkeit.

Eine weitere Rezension erschien 1841 im „Hans-Jörgel“, welche wohl durch die Reprise des Stücks am 13. Februar 1841 im Theater an der Wien angeregt wurde.

Dort wird Kaisers Lebensbild konträr zu der Aufnahme in der „Theaterzeitung“ und in der „Wiener Zeitschrift“ als Beispiel für den Verfall der „Localpoesie“²⁶⁸ herangezogen. In seinem fiktiven Brief nimmt der „Hans-Jörgel“ Anstoß an den Betrugsversuchen der komischen Figuren, welche er als „Kriminalverbrecher“²⁶⁹ bezeichnet, und besonders daran, dass diese am Ende straffrei davonkommen. Dieser Stückschluss provoziert ihn zu folgender Prognose für die Vorstadtbühnen:

„Gib der Schwager Acht, es wird mit nächsten eine Lokalposse erscheinen, wo [...] das Stuck mit einer Rauferei anfangen [wird], wo glei etliche todt g'schlag'n wird. Dann tritt der Komiker auf und singt ein Lied über die Erschlagenen mitn Refrän:
Der macht schon kein Maunkezer mehr!
Weil man die Personen im ersten Akt braucht, so hilft man sich mit unschädlichen Lumperein, er bricht ein raubt die Kassa aus, wo er wieder ein lustiges Lied singen kann, mit dem Refrän: Da nützt ja kein Schloß und kein Riegel mehr was. Zum Aktschluß wegn meiner zündt er ein Haus an, dös gibt ein guten Chor mit obligater Begleitung von einer Feuerspritzen und 40 Löschamper.

²⁶⁵ Der Humorist. 35. Jg., Nr. 13 (17. Januar 1840), S.51f, zitiert nach: Hein, Jürgen et. al. (Hrsg.): Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 16/I : Der Färber und sein Zwillingbruder. Hrsg. v. Louise Adey Huish. Wien: Deuticke 1999, Anmerkungen, S. 113f.

²⁶⁶ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 32. Jg., Nr. 237 (2. Oktober 1840), S. 1094.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau, 1841, H.2, Februar, S.32f, zitiert nach: Nestroy: hKA., 17/I., S.111.

²⁶⁹ Ebd.

Im zweiten Akt fangt er dann zum Umbringen an, bis kein Mensch mehr lebt und zum Schluß singt er das Lied:
Ich steh nicht allein auf der Welt
Wenn nicht ihre Huld und Nachsicht mir fehlt.
Is ein großartiger Plan Herr Schwager!²⁷⁰

2.2. Der Schneider als Naturdichter, oder: Der Herr Vetter aus Steiermark

Posse mit Gesang in zwei Akten

Uraufführung am 17. Februar 1843 im Theater in der Leopoldstadt.

2.2.1. Inhalt

Der Dichter Friedrich Flor greift nach etlichen gescheiterten Publikationsversuchen zu der List, seine Werke heimlich unter dem Namen seines Mitbewohners, des Schneidergesellen Niklas Stich, herausgeben zu lassen.

Tatsächlich finden die „Poetischen Ergüsse des Naturdichters Niklas Stich“ ihrer Kuriosität wegen reißenden Absatz. Stich lässt sich erst durch das Erscheinen des Buchhändlers Wernfeld, der ihm sogleich 50 Gulden Honorar übergibt und ihm weitere Entlohnungen in Aussicht stellt, davon überzeugen, bei Flors Täuschung mitzuspielen.

Der Sensationserfolg des Gedichtbandes verschafft Stich gesellschaftliche Anerkennung und Ruhm, sowie Zutritt zum Salon der reichen Witwe Emilie von Rohrbach, die zugleich Flors Geliebte ist. Dort trifft er auf den humoristischen Schriftsteller Zwickerl, der im Auftrag von Flors Onkel, dem steirischen Stahlfabrikanten Schlackenthal, Nachforschungen über den Verbleib seines Neffen anstellt.

Schlackenthal, der sich mit Flor überworfen hat, da er dessen Wunsch Dichter zu werden nicht akzeptieren wollte, ist ihm nach Wien nachgereist, um sich auszusöhnen und ihn nach Steiermark zurückzuholen.

Flor, durch den Erfolg seiner Gedichte ermuntert, will sich als Verfasser bekennen, wogegen sich Stich, der mittlerweile nicht nur Gefallen an seiner Rolle als Naturdichter, sondern auch an Flors Geliebter gefunden hat, vehement sträubt.

Erst der Auftritt von Schlackenthal, dem Zwickerl fälschlicherweise Stich als seinen verlorenen Neffen präsentiert, löst den Konflikt zu Flors Gunsten. Der Onkel kann durch Vorweisen eines Original-Manuskripts die Autorschaft Flors belegen.

²⁷⁰ Ebd., S.111f.

Auch die drohende Arretierung Stichs, der zuvor den Kritiker Scharfspitz wegen eines Verrisses „seiner“ Gedichte auf offener Straße verprügelt hat, wird durch Schlackenthals Eingreifen, indem er den Kritiker besticht, abgewendet.

Stich kehrt in seinen alten Stand zurück, verlobt sich mit der Köchin Nani und erhält von Schlackenthal das Meisterrecht.

Flor verlobt sich mit Emilie und versöhnt sich mit seinem Onkel.

2.2.2. „Das ist so erlogen, als wann’s druckt wär’!“

Journalistik und Buchhandel im Visier von Kaisers Satire

Erich Joachim May bezeichnet den „Schneider als Naturdichter“ zu Recht als „historisch herausragende komödiantische Kritik am Publikationswesen des feudalabsolutistischen Systems in Österreich“²⁷¹. Tatsächlich weist Kaisers simple Possenfabel einen kritischen Gegenwartsbezug auf. Wenn der Buchhändler Wernfeld wiederholt von den „schlechten Zeiten“²⁷² für sein Gewerbe spricht, reflektiert das die historisch realen, miserablen Bedingungen des Buchhandels und des Verlagswesens in Österreich Mitte des 19. Jahrhunderts²⁷³.

Eine Petition der Wiener Buchhändler aus dem Jahr 1845²⁷⁴ bringt deutlich die Rückständigkeit des österreichischen Publikationswesens im Vergleich zu ausländischen Verlagsmöglichkeiten zum Ausdruck.

Vor allem die komplizierten Zensurvorschriften, aber auch deren „ängstliche“²⁷⁵ Auslegung durch die zuständigen Beamten, werden als Hauptgrund für die schwierige Lage genannt. Die Bittsteller sehen in der „Gleichstellung der österreichischen Zensur mit jener der übrigen deutschen Staaten“²⁷⁶ die einzige Möglichkeit, um konkurrenzfähig am internationalen Büchermarkt auftreten zu können.

²⁷¹ May: Volkskomödie, S. 193 (s. Anm. 231).

²⁷² Kaiser AW, S. 122 und S.128 (s. Anm. 230).

²⁷³ Vgl. Bachleitner, Norbert, Eybl, Franz M. und Ernst Fischer: Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000, besonders S. 158-174.

²⁷⁴ Zitiert nach: Glossy, Carl: Eine Denkschrift der Wiener Buchhändler aus dem Jahre 1845. In: Glossy, Carl (Hrsg.): Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 14. Jg. Wien: Verlag von Carl Konegen 1904, S. 224-248. (Die Petition ist mit einer Einleitung von Karl Glossy versehen und, unter Aussparung des Vorwortes, im vollen Wortlaut abgedruckt).

²⁷⁵ Glossy: Denkschrift, S. 228 und S. 242 (s. Anm. 274), Vgl. [Bauerfeld, Eduard von]: Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers. Leipzig: O. Wiegand 1842, S. 72f – auch Bauerfeld thematisierte bereits die „Ängstlichkeit“ bei der Auslegung der Zensurschriften und deren negative Auswirkungen.

²⁷⁶ Glossy: Denkschrift, S. 237 (s. Anm. 274).

Die zensurbedingten Nachteile, welche vor allem den deutschen Verlagshäusern gegenüber bestehen, die „Österreich nur als [...] Konsumtionsfeld ausbeute[n]“²⁷⁷ werden detailliert erörtert:

Die restriktiven Zensurvorschriften begünstigen ein Abwandern einheimischer Schriftsteller zu fremden Verlagen und illegale oder anonyme Drucklegungen im Ausland, provozieren den Bücherschmuggel, verlangsamen den Entstehungsprozess der von der Aktualität ihres Erscheinens abhängigen Übersetzungen und bedingen eine Vormachtstellung der ausländischen Verleger im Sortimentshandel, welche den österreichischen Handelspartnern drückende Bedingungen – Zoll, Versand-, Verpackungs- und etwaige Rücksendekosten wurden ihnen einseitig angelastet – diktieren konnten.

Auch die gesamtwirtschaftliche Relevanz der schlechten Lage des Buchhandels wird verdeutlicht, durch die negativen Folgen auf die von ihm abhängigen Branchen der Setzer, Drucker, Schriftgießer und Papierfabrikanten.

Vorbild für die Petition der Buchhändler dürfte Eduard von Bauernfelds Denkschrift „Pia desideria“ aus dem Jahr 1842 gewesen sein, aus der zum Teil ganze Passagen der Argumentation wörtlich übernommen wurden. Bauernfeld fasst die desolante Lage des österreichischen Buchhandels und Verlagswesens folgendermaßen zusammen:

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? Es bleibt ihm nichts übrig, als sich auf den Commissions=Handel zu verlegen, und die im Ausland gedruckten einheimischen Schriftsteller ihren Landsleuten als Mittelsmann zuzuführen. Dabei verliert er aber; [...]

Allein wichtiger, als dieser materielle Verlust ist der moralische Nachtheil: wenn der österr. Buchhändler als Selbstverleger nichts als Koch= und Gebet=Bücher zu Markte bringen kann, so macht er sich einen schlechten Namen in der gelehrten und überhaupt in der lesenden Welt; kein bedeutender ausländischer Autor, der überdieß die Verstümmelung von Seiten der Censur befürchtet, wird ihm ein Werk in Verlag überlassen.²⁷⁸

Weiteres kritisches Potential birgt Kaisers Posse in der satirischen Beleuchtung des zeitgenössischen Journalismus. Grundsätzlich wird der Wahrheitsgehalt alles Gedruckten angezweifelt, wenn Stich sich empört gegen die Unterstellung seines Schneidermeisters wehrt, die Gedichte verfasst zu haben: „Das ist so erlogen, als wann’s druckt wär“²⁷⁹, spezifiziert wird der Vorwurf gegen die Journalistik:

„Nadelberger. O leugne nicht – leugne nicht – da steht’s gedruckt, also muß’s wahr sein.

²⁷⁷ Ebd., S. 232.

²⁷⁸ [Bauernfeld]: Pia desideria, S.80f (s. Anm. 275).

²⁷⁹ Kaiser: AW, S. 111 (s. Anm. 230).

Flor (für sich). Der Mann muß nie ein Journal gelesen haben –²⁸⁰

Die Figur des Kritikers Scharfspitz ist mit großer Wahrscheinlichkeit dem Herausgeber und Redakteur des „Humoristen“, M. G. Saphir, nachempfunden.

Die Kritik im „Literarischen Beinstier“, welche Stichts Prügelattacke auf Scharfspitz provoziert, erinnert in der Diktion an die oftmals gehässigen Rezensionen Saphirs: die Gedichte werden als „Gedankenalltäglichkeit, keine Spur von Poesie, elendes wertloses Schellengeklingel“²⁸¹ bezeichnet. Auch der nachgestellte persönliche Angriff ist keine Seltenheit bei Saphirs Beiträgen: „Über die Plumpheit dieses Werkes würde sich übrigens niemand wundern, der, wie der Referent, den Verfasser persönlich kennen gelernt hätte – in seiner Natur ist so wenig etwas Dichterisches als in seinen Dichtungen Natur“²⁸².

Auch die Tatsache, dass Schlackenthal den geprügelten Rezensenten durch die Zahlung von Schmiergeld sofort zur Aufgabe seiner Ansprüche bewegen kann, mag eine weitere deutliche Anspielung auf Saphir sein, der seinen Standpunkt als Kritiker des Öfteren opportunistisch geändert hat und zudem im Ruf stand bestechlich zu sein.

„Scharfspitz: Um keinen Preis – meine literarische Ehre –
Schlackenthal (seine Briefftasche ziehend): „ich hätt Ihnen halt a kleine Entschädigung geb’n, was meinens denn? – so a 25 fl. (zieht eine Banknote heraus).
Scharfspitz (lüstern darnach blickend).
Hm – aus Rücksicht für Sie – könnte ich allenfalls –
Schlackenthal. Na also –so schiebens es ein – und drahns Ihnen.
Scharfspitz. (steckt die Banknote ein). Ich danke, und werde sogleich unter einer anderen Chiffre annonciren, daß Herr von Flor, der preiswürdige Verfasser dieser Gedichte sei, welche ein schöner Blüthenschmuck im pieridischen Haine seien.
Empfehl mich bestens! (ab).“²⁸³

Kaisers Posse ist nicht der erste satirische Angriff dieser Art auf M.G. Saphir. Eduard von Bauernfeld hatte bereits einige Jahre zuvor Saphir und dessen berüchtigte journalistische Praxis in seinen Lustspielen „Bürgerlich und Romantisch“²⁸⁴ (1835) und „Der literarische Salon“²⁸⁵ (1836) karikiert. „Der literarische Salon“ wurde auf Betreiben von Adolf Bäuerle, dem Redakteur der „Theaterzeitung“, und von Saphir, der damals noch für Bäuerles Blatt schrieb, nach nur einer Vorstellung eingestellt und verboten.²⁸⁶

²⁸⁰ Ebd., S. 113.

²⁸¹ Ebd., S. 190.

²⁸² Ebd., S. 190f.

²⁸³ Kaiser: AW, S. 129 (s. Anm. 230).

²⁸⁴ Bauernfeld, Eduard von: Bürgerlich und Romantisch. Lustspiel in vier Acten. Wien: Wilhelm Braumüller 1871.

²⁸⁵ Bauernfeld, Eduard von: Der literarische Salon. Lustspiel in drei Acten. Wien: Wilhelm Braumüller 1871.

²⁸⁶ Vgl.: Yates, W.E: Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995. Cambridge: University Press 1996, 64f.

In Form und Gestaltung der Posse ist das Vorbild Nestroy deutlich erkennbar. Die Hauptfigur des Stücks, der Schneidergeselle Niklas Stich, ist eine für den Komiker Wenzel Scholz konzipierte, und klar am Rollentypus, welchen Nestroy in seinen Stücken für Scholz kreierte –z.B. die des Hausknechts Melchior in „Einen Jux will er sich machen“ (1842) – orientiert.

Komik wird vor allem über sprachliche Missverständnisse generiert, die dadurch entstehen, dass Stich in seiner Einfalt alles wörtlich nimmt. Seine Sprache ist geprägt durch die Verwendung von Metaphern und Vergleichen, die zahlreichen Wortwitze ergeben sich zumeist aus dem Spiel mit wörtlicher und übertragener Bedeutung.

Stich steht mit seinem unbeholfenen, derben, aber authentischen Benehmen im starken Kontrast zu der gekünstelten, in Höflichkeitsfloskeln und Phrasen kommunizierenden Salonklientel bei Emilie.

Stichs Ess- und Trinkgewohnheiten und sein Hang zu Prügeleien – neben Scharfspitz, der tatsächlich welche bezieht, werden sowohl dem Buchhändler Wernfeld als auch dem Dichter Rosenhain Prügel angedroht²⁸⁷ – deklarieren ihn als späten Nachkommen der Hanswurst-Figur, und zeigen somit auf Figurenebene die Traditionsverbundenheit der Kaiser'schen Posse mit älteren Wiener Komödien:

„Niklas. Sie ich rat' Ihnen's! (Droht ihm mit der Faust, bemerkt aber plötzlich die Diener, welche Erfrischungen herumreichen.) Aber halt! Was sind das für tröstende Erscheinungen? – Das riecht wie Kaffee! (Winkt einem Diener.) Sie! Kommens S' her ein bißl!

Der Diener (kommt). Befehlen?

Niklas. Haben Sie die Güte, was kost' so ein Schaler! [...]

Diener. Nehmen S' Ihnen, was Ihnen beliebt – es kostet nichts – es ist ja für die geladenen Gäste.

Niklas. Ah so! – Ah – dann ist's noch besser! Geben S' her (nimmt eine Tasse) und einen Guglhupf! Nur viel Guglhupf (nimmt Backwerk), Piskoten sein a da!- I dank indes, aber Sie, sein S' so gut, bleiben S' hübsch in meiner Näh! [...](Ißt fortwährend hastig und läßt den die Tasse haltenden Diener gar nicht von sich, indem er immer sooft dieser fort will, ihn am Rockschoß hält und neuen Vorrat nimmt.)“²⁸⁸

Die zweite komische Figur, der Literat Zwickerl, ist ganz dem Typus der kritischen Räsoneure der Nestroy'schen Possen nachgebildet. Er tritt mit einem Couplet auf, welches die allgemeine Vorliebe der Gesellschaft für das Heitere gegenüber dem Ernsten beleuchtet.

²⁸⁷ Kaiser: AW, S. 123 und S. 160 (s. Anm. 230).

²⁸⁸ Ebd., S. 160f.

Der darauf folgende Monolog spezifiziert das Thema zu einem Seitenhieb auf den herrschenden Geschmack des Theaterpublikums:

„Ja – es ist und bleibt einmal wahr, das Lächerliche ist zum Bedürfnis der Zeit geworden! Herz, Gefühl und Gemüt sein lauter aus der Mode gekommene, pensionierte Götzen, man erweist ihnen keine Honneurs mehr, man hat einen neuen Gott – das Zwerchfell! [...] Es soll einmal einer im sanftesten rührendsten Ton die Torheiten der Welt rügen, und man wird dem faden Sentimentalitäts-krämer meilenweit ausweichen, man kann aber selbst verzeihliche Schwächen mit der Knute züchtigen, wenn nur ihre Spitzen bis an das Zwerchfell dringen und es kitzeln, so drängt sich alles heran und läßt sich mit Entzücken durchkabatschen!“²⁸⁹

Diese Polemik Kaisers gegen die Posse erscheint als beleidigte Reaktion auf die Unmöglichkeit der Durchsetzung seines eigenen Volksstück-Ideals, dessen dramatische Ausgestaltung – die Lebens- und Charakterbilder – 1843 bereits deutlich an Beliebtheit eingebüßt haben.

W.E. Yates empfindet die Tatsache, dass Kaiser diese Reflexionen der von Nestroy verkörperten Figur in den Mund legt, als besondere Gewitztheit, da diese Spitze sich gerade gegen die von Nestroy etablierte Form der Posse, welche sich jeder didaktischen und moralischen Komponente verschließt, richtet.²⁹⁰

Die weiteren drei Couplets beleuchten in konventioneller Weise Modeerscheinungen (z. B. unnatürliche Effekte in der zeitgenössischen Malerei, die Tendenz zu übertriebenen Schauspielstilen²⁹¹) und individuelle Torheiten (z. B. Vornehmtuerei, übertriebene Mutterliebe²⁹²).

Zwickerl ist, im Gegensatz zu Florian im „Amtmann“, bereits so weit an den Rand des Handlungsgeschehens gerückt, dass er aus seiner distanzierten Position heraus die Funktion des kritischen Kommentators und Räsoneurs besser erfüllt.

Neben der bereits zitierten Anspielung auf die Posse finden sich zwei weitere Bemerkungen im Text, die im Zusammenhang mit der eigenen Tätigkeit Kaisers als Vorstadtdichter stehen: Zwickerl räsoniert über die Schwierigkeiten eines vertraglich fest gebundenen Dichters:

„[...] es ist nie schwerer, einen guten Einfall z' haben, als wann grad einer sagt: Jetzt muß g'spaßig sein! Wenn das die kritische Welt und die Welt der Kritiker einsehen wollt', so würden s' nachsichtiger mit denen sein, die ihr Hirn als ein

²⁸⁹ Ebd., S.134f.

²⁹⁰ Yates: Kaiser and the Lebensbild, S. 51f (s. Anm. 45), Yates verweist außerdem auf ein weiteres Beispiel dieser Vorgehenspraxis in „Junker und Knecht“.

²⁹¹ Kaiser: AW, S. 192f (s. Anm. 230).

²⁹² Ebd., S. 146f.

Feld, wo alle Jahr ein paar Metzen gute Einfäll' blühen sollen, an irgend ein dramatisches Institut verpachtet haben.“²⁹³

Eine ähnliche Klage über den Produktionsdruck, unter dem die bei Carl engagierten Dichter standen, findet sich noch im selben Jahr in der Posse „Der Rastelbinder, oder: Zehntausend Gulden“. Dort heißt es in einem Couplet des Lohnbedienten Lorenz:

„Doch, hat man sein'n Pegasus einmal verpacht't,
Muß sechs Stück schreib'n alle Jahr, oder gar acht,
Kaum daß man sich mit dem Sujet noch kennt aus,
Kommt schon vom Direktor g'schickt Einer in's Haus:
„Er laßt frag'n, ob Sie denn nicht bald fertig sein?“
Ja, da wird Ein'm das Dichten zur Qual und zur Pein.“²⁹⁴

Auch die Bemerkung Wernfelds über den Zweck der Gewährung eines Vorschusses als „beste[n] Vogelleim, mit dem man die Dichter, diese Singvögel, festhalten kann“²⁹⁵, kann als Anspielung auf Carls kluge Vertragspolitik²⁹⁶ verstanden werden.

In der Verdichtung solcher Beschwerden in Kaisers Stücken im Jahr 1843 zeichnet sich bereits das zunehmend gespanntere Verhältnis zu Carl ab, welches ein Jahr später zum Vertragsbruch führte.

In der Figur Schlackenthals wirkt die stoffgeschichtliche Tradition älterer Wiener Lokalstücke in der Thematisierung des Stadt-Land-Gegensatzes, konkretisiert durch das Auftreten eines hilfreichen Verwandten vom Land, deutlich nach. Allerdings ist Schlackenthal im Gegensatz zu seinen Vorgängern kein Bauer mehr wie bei Schikaneder und auch kein einfacher Zwirnhändler wie bei Kringsteiner, sondern Industrieller. Außerdem wird der Stoffkomplex in dieser Posse nur oberflächlich, motivisch verwertet, und bildet nicht die stoffliche Basis wie bei der ein Jahr später entstandenen Posse „Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich“. Schlackenthal reist Fritz nicht nach, um ihn den lasterhaften Verlockungen der Stadt zu entreißen oder ihn von einer Verblendung zu heilen, sondern, weil er ihn vermisst und wieder bei sich haben will:

²⁹³ Ebd., S. 154.

²⁹⁴ Kaiser, Friedrich: Der Rastelbinder, oder: Zehntausend Gulden. Posse mit Gesang in drei Akten. Wien Wallishausser 1850, S. 84.

²⁹⁵ Kaiser: AW, S. 128 (s. Anm. 230).

²⁹⁶ Kaiser berichtet, dass er selbst vor Ablauf seines Vertrags diesen bereits aufgrund einer von Carl in Aussicht gestellten sofortigen Gehaltserhöhung verlängert hat, Vgl.: Kaiser: Theater-Director Carl, S. 67f (s. Anm.2). Auch in seiner Biographie über Wenzel Scholz berichtet er darüber, dass Carl Scholz wiederholt durch die Gewährung von Vorschüssen weiter an sein Institut band. Vgl.: Kaiser: Wenzel Scholz. Morgen-Post, 8. Jg. Nr. 78 (21.März 1858), o. S. (s. Anm. 19).

„[...] aber schau S'- es hat mir halt doch ang'tan, wenn ich so am Abend z'Haus kommen bin aus'n Hüttenwerk oder vom Eisenhammer und ich hab mich vor mein Haus mit meiner Pfeifen aufs Bankel g'setzt, da hat sich halt niemand zu mir g'setzt, mit dem ich so recht vertraulich hätt plauschen und diskutieren können von früheren Zeiten und von meiner seligen Schwester – und mit einem Wort- ich hab's völlig nicht ausg'halten!“²⁹⁷

Beim gutmütigen, sentimentalen Schlackenthal korrespondiert die materielle Besserstellung nicht mit der sonst gängigen drückenden moralischen Überlegenheit der ländlichen Figuren.

Der Stückschluss bringt zwar Flors Rückkehr zu seinem Onkel nach Steiermark, bedeutet aber durch die Heirat mit Emilie keine endgültige Abkehr von der Stadt.

Die drei beschließen, künftig gemeinsam den Sommer am Land, dagegen einige Wintermonate in der Stadt zu verbringen.

2.2.3. Zeitgenössische Rezeption

Alle zeitgenössischen Rezensionen bestätigen eine überaus positive Aufnahme der Posse durch das Publikum. Das Stück wurde von 17. bis zum 26. Februar zehn Mal hintereinander gespielt, in den Folgejahren wurde es nur noch sporadisch wiederholt und brachte es bis zu Kaisers Tod 1874 auf insgesamt 16 Aufführungen.

Setzt man die auf den ersten Blick gering scheinende Aufführungszahl in Relation zum restlichen Spielplan des Leopoldstädter Theaters von 1843, der durch einen beinahe täglichen Wechsel von Reprisen alter Kassastücke und äußerst kurzlebigen Novitäten geprägt ist, so lässt sich Kaisers Posse mit Recht als Erfolg bezeichnen.²⁹⁸

In der Aufnahme durch die zeitgenössischen Journale zeigen sich unterschiedliche Tendenzen:

In der „Wiener Zeitschrift“ wird die Abgenutztheit des Stoffes sowie ein Defizit in der Handlungsführung bemängelt, in Bezug auf Kaisers satirische Darstellung des Kritikerstands heißt es:

„Dichter, Künstler und Recensenten sind in der neuesten Zeit ein Lieblingsvorwurf der dramatischen Autoren geworden, welche sich an dem Hochgenusse nicht sättigen können, die Schattenseiten ihres Berufes schonungslos aufzudecken [...] – Es war vorauszusehen, daß Hr. Kaiser, der sich allen Chancen von Tendenz (?) eifrig anschmiegt, die wohlfeilgewordene Lust nicht an sich vorübergehen lassen

²⁹⁷ Kaiser: AW, S. 142 (s. Anm. 230).

²⁹⁸ Hadamowsky: Theater in der Wiener Leopoldstadt, Spielplanaufstellung, S. 375ff (s. Anm. 86).

werde, sich seinerseits auch ein bisschen an den „Hinausgestoßenen“ der Gegenwart zu reiben.“²⁹⁹

Der Rezensent konstatiert das Fehlen einer „höhere[n] Durchgeistigung des Stoffes“, welches er mit der nicht wertneutralen Feststellung, dass Kaiser „ja nur eine Posse schreiben wollte“, begründet.³⁰⁰ Ansonsten gesteht er dem Stück einen „fließende[n] Dialog“ und „gelungene[] Couplets“ zu, und bezeichnet das mehrmalige Hervorrufen Kaisers durch das Publikum als „nicht unverdient“.³⁰¹

Ähnlich gelagert sind auch die beiden Besprechungen in den „Sonntagsblättern“ und in der „Wiener allgemeinen Musikzeitung“. Beide attestieren dem Stück dieselben Vorzüge, wie der Rezensent der „Wiener Zeitschrift“, der Angriff auf die Kritik wird aber besonders in den „Sonntagsblättern“ schärfer beanstandet, dort heißt es: „Zart, würdig sind die sogenannten literarischen Angelegenheiten keineswegs verhandelt, die hier dem Publikum preisgegeben werden: ja sie sind so übelanrühiger Natur, daß wir uns darüber in keine nähere Erörterung einlassen wollen.“³⁰²

Der Kritiker der „Musikzeitung“ begnügt sich mit dem Hinweis darauf „daß auf solche ähnliche Weise weder ein ganzer Stand lächerlich gemacht noch die Auswüchse desselben gebessert werden.“³⁰³

Die „Theaterzeitung“ unterstützt das Stück mit einer durchwegs positiven Rezension, in der die Kritik an der Journalistik komplett ignoriert wird:

„Auch an diesem Abende hat Hr. Kaiser keinen Fehlschuß gethan, und das sehr zahlreich besuchte Haus ließ seiner Geschicklichkeit durch ein öfteres Hervorrufen volle Gerechtigkeit angedeihen. Das Stück ist zur Conception einer Posse ziemlich gut ersonnen, das komische Element entspringt jedoch aus dem Contraste, und das literarische Treiben eröffnet einen hübschen Tummelplatz für Witz=Raketten, und beflügelte Pfeile der Satyre.“³⁰⁴

Der Rezensent nennt Nestroy klar als Vorbild für den „gewandte[n] witzbelebte[n] Dialog“, lobt die sehr gelungene schauspielerische Darstellung und prophezeit dem Stück noch „manche Wiederholungen“.

Wenig überraschend ist die komplett konträre, durchgehend negative Reaktion auf das Stück im „Humoristen“. Die Rezension ist eine einzige beleidigte Reaktion auf die satirischen Spitzen Kaisers, der restliche Inhalt oder auch formale Aspekte bleiben gänzlich unberücksichtigt. Es ist von der „Unwürdigkeit der Sache“, von „kleinlichen, übel-

²⁹⁹ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, 28. Jg., Nr. 36 (20. Februar 1843), S. 284f.

³⁰⁰ Ebd., S. 285.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Sonntagsblätter, 2. Jg., Nr. 8 (19. Februar 1843), Beilage, S. 188.

³⁰³ Wiener Allgemeine Musik Zeitung, 3. Jg., Nr. 22 (21. Februar 1843), S. 90.

³⁰⁴ Theaterzeitung, 35. Jg., Nr. 43 (20. Februar 1843), S. 185.

anreihigen Stänkereien und Zänkereien“ die Rede, die als Privatangelegenheiten in der Öffentlichkeit fehl am Platz seien.³⁰⁵ Neben einem persönlichen Angriff auf Kaiser – „Von Jahr zu Jahr, von Stück zu Stück geht die noch so junge Possenmuse des Hrn. Kaiser zurück; sein Talent verflacht und zersplittert sich“³⁰⁶ – finden sich zahlreiche, für die Zeit der „Volksstückdebatte“ typische Belehrungen darüber, welchen Anforderungen ein Lokalstück zu genügen habe. Zuletzt wird auch noch der unbestreitbare Erfolg der Premiere einzig auf die Anwesenheit von Kaisers „literarischen – Cliques und Freunde“³⁰⁷ zurückgeführt, und dem Stück eine rasche Absetzung prophezeit.

Eine Notiz von Ludwig Anzengruber ist erhalten, in der er sich positiv auf Kaisers Posse bezieht, indem er das Stück ein gutes unter den älteren Stücken nennt.³⁰⁸

2.3. Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich

Posse mit Gesang in zwei Akten

Uraufführung am 10. August 1844 im Theater in der Leopoldstadt

2.3.1. Inhalt

Der reiche Großhändler Hochfeld lebt mit seiner Frau und seiner Nichte in der Stadt auf großem Fuß. Er ist bemüht, seine einfache Herkunft, sein Vater war Fleischhacker, durch Zurschaustellung eines noblen Lebensstils zu verdecken.

Während die Vorbereitungen zu seinem pompösen Geburtstagsfest auf Hochtouren laufen, erhält er plötzlich Besuch von seinem Bruder, dem Viehhändler Sebastian, und dessen Familie.

Hochfeld, der durch die Anwesenheit seiner Verwandten eine gesellschaftliche Bloßstellung befürchtet, unternimmt sein Möglichstes, um diese von den geplanten Feierlichkeiten in seinem Haus fernzuhalten. Sebastian gelangt durch Zufall dennoch in den Ballsaal, und brüskiert die gerade ankommende feine Gesellschaft, indem er ungewollt mit seiner Frau einen „Ländler“ tanzt, jauchzt und singt.

Durch den Auftritt seines Bruders sieht Hochfeld sein soziales Prestige und seine weiteren Pläne gefährdet, und versucht deshalb, Sebastian so schnell als möglich zur Abreise zu bewegen. Die Bitte Sebastians um ein kurzfristiges Darlehen von 5000 Gul-

³⁰⁵ Der Humorist, 7.Jg., Nr. 36 (20. Februar 1843), S. 150.

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Anzengruber, Ludwig: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Unter Mitwirkung von K. Anzengruber hrsg. v. R. Latzke und O. Rommel. 15. Bd., Teil III: Schriften zum Theater. Wien: Schroll 1922, S. 258.

den weist Hochfeld mit der Begründung zurück, durch den Konkurs eines Schuldners selbst in finanzieller Verlegenheit zu sein. Als Sebastian kurz darauf von Hochfelds Diener Faustin erfährt, dass der Bruder sich seiner schämt und außerdem ein kostspieliges Diner vorbereitet, hält er das zuvor gemachte Geständnis über die prekären wirtschaftlichen Verhältnisse für eine Lüge, und verlässt gekränkt das Haus.

Hochfeld will das Bankett dazu nützen, den bornierten Bankier Wellenschlag zur Zustimmung zur Hochzeit von dessen Sohn Robert mit seiner Tochter Clotilde zu bewegen. Vom ebenfalls anwesenden Börsenspekulanten Glatt erhofft er sich durch Vorspiegelung stabiler Finanzen einen Kredit zu erwirken, um seine eigenen, mittlerweile drängenden Gläubiger bezahlen zu können. Sebastian platzt in angetrunkenem Zustand in das Zusammentreffen hinein und verrät durch die Vorwürfe, die er seinem Bruder macht, dessen missliche Lage. Sebastian, der erkennt, dass sein Bruder ihm die Wahrheit gesagt hat, gelingt es, durch Einsatz seines eigenen Vermögens und durch einen schlaun Bluff alles zum Guten zu wenden. Hochfelds Finanzen sind gesichert, Clotilde und Robert verloben sich und die beiden Brüder sind wieder versöhnt.

2.3.2. Exkurs: Wichtige Stationen der Gestaltung des Stadt-Land-Gegensatzes in der Wiener Vorstadtkomödie³⁰⁹

Die Thematisierung des Gegensatzes Stadt und Land gehört schon weit vor Kaiser zu den beliebtesten Stoffen der Wiener Vorstadtkomödie. Franz von Heufeld wirkte 1767 mit seinem Lustspiel „Der Bauer aus dem Gebirge“ beispielgebend in seiner Verwertung dieses Kontrastes für die ihm nachfolgenden Autoren. In Heufelds Lustspiel begleitet der Salzburger Bauer Hanns seinen Herrn auf einer Reise nach Wien, wo er mit großem Erstaunen die Sitten und Gebräuche der Stadt registriert. Der Bauer wird aufgrund seiner Naivität in eine Reihe von Missverständnissen verwickelt, landet in der Folge beinahe unschuldig am Galgen, versucht sich kurzfristig erfolglos anzupassen, und kehrt schließlich am Ende der Stadt angewidert den Rücken.

³⁰⁹ Vgl.: Brunner, Elisabeth: Die Darstellung der Provinz und des Provinzlers auf dem Wiener Volkstheater. Diplomarbeit. Wien: 1997, Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 57-79 und Schmidt-Dengler, Wendelin: Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater. In: Jahrbuch der Grillparzer – Gesellschaft. Wien: Bergland 1973 (10), S. 41-65.

Bei Heufeld erscheint die Stadt als Ort der Sittenverderbnis und Oberflächlichkeit „wo einem alle Tritte und Schritte Fallstricke gelegt werden, wo man unschuldiger weise an Galgen kommen kan, wo alles falsch und betrügerisch ist“.³¹⁰

Das Benehmen der Städter ist unaufrichtig, ihre Sprache phrasenhaft und heuchlerisch. Demgegenüber steht das konstruierte, utopische Bild vom zivilisatorisch rückständigen Land, wo die Menschen in archaischen Zuständen zwanglos, natürlich und glücklich zusammenleben. Die Rustikalität der Bauern wird mit Ehrlichkeit und Natürlichkeit assoziiert, ihre direkte Sprache der gehaltlosen der Städter entgegengesetzt. Der unveröhnliche Schluss, wo Hanns eine von ihm selbst kurzzeitig angestrebte Heirat ausschlägt und aufs Land zurückkehrt, zeigt die Unvereinbarkeit der beiden Gegensätze bei Heufeld.

Dreißig Jahre später schließt Ferdinand Eberl, angeregt durch die „Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kagran“ von Josef Richter, an Heufelds Stück an. Bei Eberls Eipeldauer-Stücken, drei Lustspiele³¹¹, die 1794 im Josefstädter Theater zur Auf-führung gelangten³¹², steht der reiche Bauer Lorenz im Mittelpunkt. Im Gegensatz zu seinem unbeholfenen Vorgänger bei Heufeld ist Lorenz bestens mit den Gepflogenheiten der Stadt vertraut. Sein souveränes Auftreten, sein umsichtiges und kluges Handeln und seine Integrität erheben ihn zur moralischen Richtinstanz über die sittlich wie ökonomisch stark herabgekommene städtische Bevölkerung. Durch seinen vor-trefflichen Charakter und seinen materiellen Wohlstand ist ihm einzig ein Fürst eben-bürtig, dem er im dritten Teil als tatkräftiger Berater zur Seite steht.

Mit Lorenz erscheint erstmals der später in zahlreichen Wiener Vorstadtkomödien auf-tretende Typ des redlichen Landmanns, der seinen in Not geratenen oder verblendeten Verwandten in der Stadt hilfreich beispringt und durch sein Eingreifen alles zum Guten wendet: „Jedes ist wieder auf sein Plätzl – und also alles in Ordnung. Der alte Eipeldauer braucht nun auch ein Bissel Erholung; die Bauern sind nicht für die Stadt!“³¹³

Die herben Schlusstöne von Heufelds Lustspiel sind einem konventionellen „happy-end“ gewichen. Die Sozialkritik Heufelds an der ungerechten Verteilung von Kapital und Arbeit ist bei Eberl zu einer oberflächlicheren Kritik an den unmoralischen Ver-haltensweisen des herabgewirtschafteten Adels und allgemein der städtischen

³¹⁰ Heufeld, Franz: Der Bauer aus dem Gebirge in Wien. Ein Lustspiel von drey Aufzügen. Wien 1767, S. 47.

³¹¹ Eberl, Ferdinand: Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien. Wien: Rehm 1796, Ders.: Die Hausnudel oder die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau. Wien: Rehm 1797 und Ders: Der Eipeldauer am Hofe. Wien: Rehm 1797.

³¹² Brunner: Provinz, S.28 (s. Anm. 309).

³¹³ Eberl: Der Eipeldauer am Hofe, S. 122 (s. Anm. 311).

Bevölkerung geworden. Etwa zur selben Zeit wie Eberl thematisiert auch Emanuel Schikaneder in seinem Lustspiel „Der redliche Landmann“ (1792) und in seiner komischen Oper „Der Tiroler Wastl“ (1796) den Stadt-Land-Gegensatz. Schikaneders Bauernfiguren sind ebenfalls reich, allerdings bodenständiger und rustikaler als der edle Lorenz bei Eberl. Der Bauer, dem „alles frisch von Maul weggeht“³¹⁴, erfüllt durch seine Ehrlichkeit und Integrität dieselbe Funktion des Problemlösers, der durch sein Eingreifen Sitte und Ordnung wieder herstellt.

Bereits 1801 variiert Ferdinand Kringsteiner die Konstellation des Stadt-Land-Gegensatzes in seinem Debüt, dem Lustspiel „Der Zwirnhändler aus Oberösterreich“, dahingehend, dass anstelle des Bauern ein wohlhabender Zwirnhändler vom Land seinem Bruder, einem durch Lotteriegewinn in der Stadt plötzlich reich gewordenen Schuster, vor einer habgierigen Hochstaplerin bewahrt und ihn von seiner Verschwendungssucht kuriert.

Ein knappes Jahrzehnt später knüpft Kringsteiner in seinen Possen „Hanns in Wien (1809)“ und „Hanns in der Heimath“ (1810) direkt an Eberls Eipeldauer-Stücke an. Wendelin Schmidt-Dengler sieht in den „in jeder Hinsicht bedeutenderen Eipeldauer-Stücke[n]“ Kringsteiners, der die naive Kontrastierung des Stadt-Land-Gegensatzes von der Handlungsebene auf die sprachliche überträgt, Ansätze der später von Nestroy geübten Sprachkritik.³¹⁵

Nestroy selbst hat den Stadt-Land-Gegensatz in seiner nur wenige Monate nach Kaisers „Stadt und Land“ uraufgeführten Posse „Die beiden Herrn Söhne“ behandelt. Nestroys Verarbeitung dieses Kontrastschemas ist denkbar weit entfernt von der bisher skizzierten Gestaltung bei seinen Vorgängern. Anstelle des bodenständigen und redlichen Bauern schickt Nestroy mit Vinzenz einen jungen, von seiner gut bemittelten Mutter zu einem „Voneigenmittleberer“³¹⁶ verzogenen, sorg- und treuelosen aber gutherzigen Verschwender in die Stadt.

In der Einschätzung, die Vinzenz vor seiner Abreise in die Stadt über dieselbe abgibt, wird das bis dato in den Vorgängerstücken etablierte Klischee über den Stadt-Land-Gegensatz als solches deutlich gemacht und gleichzeitig ironisiert³¹⁷:

³¹⁴ Schikaneder, Emanuel: Der redliche Landmann. Ein ländliches Familiengemälde in fünf Aufzügen. Wien: o. V. 1792, S. 17.

³¹⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: Stadt und Land, S. 63ff (s. Anm. 309).

³¹⁶ Hein, Jürgen et. al. (Hrsg.): Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 22: Die beiden Herrn Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt. Hrsg. v. W.E. Yates. Wien: Deuticke 1996, S. 44.

³¹⁷ Schmidt - Dengler, Wendelin: Stadt und Land, S. 64ff (s. Anm. 309).

„In der Stadt sind’s wenigstens so dumm und glauben, was vom Land kommt, is unverdorbene Natur; das hat mir ein Milchmädel g’sagt.“³¹⁸

Die Figur des Vinzenz wird durch seinen als Inbegriff aller bürgerlichen Tugenden gezeichneten Vetter Moritz kontrastiert. Vinzenz steht dem bürgerlichen Lebenskonzept skeptisch gegenüber, da er an dessen zugrunde liegenden Mechanismus – auf Verdienst folgt Belohnung – zweifelt, und weil das unerbittliche und unberechenbare Schicksal ohnehin das „Tintenfaß über die Calculationen schüttet“³¹⁹, jegliche Lebensplanung überflüssig macht.

Hinter der vordergründigen bornierten Dummheit Vinzenz’ verbirgt sich zynische Skepsis mit der vor allem die Allgemeingültigkeit³²⁰ sowie die soziale Verbindlichkeit³²¹ des durch das bürgerliche Erziehungssystem propagierten kausalen Zusammenhangs von Bildung und Fleiß und gesellschaftlichem Erfolg hinterfragt wird.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern kann Vinzenz allein schon durch seine Charakterzeichnung unmöglich zur moralischen Richtinstanz über die städtischen Unsitten werden. Anstatt als positives Korrektiv zu wirken, verfällt er ihnen selber. Er macht etliche Schulden, bringt dadurch seine Mutter um ihren Besitz, sich selbst in den Schuldenarrest und landet schließlich mit seinem Vetter, den er ungewollt um seine Stelle gebracht hat, in einer ärmlichen Dachkammer.

In der Szene, in welcher Vinzenz in die Salongesellschaft hineinplatzt, um dem unglücklich verliebten Moritz zur Hand von Sternheims Tochter zu verhelfen, erscheint Vinzenz kurzfristig in derselben Funktion, die traditionell von der ländlichen Figur in der Stadt übernommen wird – er versucht durch sein Eingreifen eine Situation zum Guten zu wenden – scheitert aber und verschlimmert die Lage noch.³²²

Neben der kritischen und differenzierten Aus- und Umgestaltung des Stadt-Land-Gegensatzes hebt sich Nestroys Posse durch die ausgeprägt gesellschaftskritische Dimension sowie durch ihr relativ unmotiviert anmutendes, fragwürdiges „happy-end“ von sämtlichen Vorgängerstücken ab.

³¹⁸ Nestroy: h.k.A., Bnd. 22, S. 13 (s. Anm. 316).

³¹⁹ Ebd., S. 34.

³²⁰ Vgl. hierzu vor allem Vinzenz’ Auftrittslied und der anschließende Monolog, beide deuten an, dass Geld für den gesellschaftlichen Erfolg wichtiger ist als Bildung, Ebd., S. 9ff. Der Zusammenhang von persönlichem Verdienst und tatsächlicher Belohnung wird auch bei Kringsteiner thematisiert, wo Franz, der tugendhafte Neffe des Zwirnhändlers, einsehen muss, dass sein „gerechter Anspruch“ auf eine Stelle nur über die Wege der Korruption und Protektion einlösbar ist. Vgl.: Kringsteiner, Ferdinand: Der Zwirnhändler aus Oberösterreich. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Wien: Wallishausser 1807, S. 33ff.

³²¹ Vgl. hierzu Vinzenz Auftrittsmonolog: „Ich weiß, daß der Mensch was werden soll in der Welt; ich weiß aber auch, daß das eine Sottis’ auf die Menschenwürde ist, denn es spricht sich deutlich aus, daß der Mensch viel zu wenig is, wenn er nix is, als ein Mensch.“ In: Nestroy: h.k.A., Bnd. 22, S. 10 (s. Anm. 316).

³²² Vgl. Schmidt-Dengler: Stadt und Land, S. 65 (s. Anm. 309).

Wendelin Schmidt-Dengler sieht in „Die beiden Herrn Söhne“ „den Endpunkt einer Entwicklung, [...] nachdem das Gegensatzpaar [d. i. Stadt und Land] nicht mehr naiv angewendet werden kann, ohne sich als Klischee zu entlarven und unglaublich zu machen.“³²³

2.3.3. Stadt und Land bei Kaiser

Kaisers Posse muss im Zusammenhang mit der hier skizzierten Traditionslinie betrachtet werden. „Stadt und Land“ erinnert nicht nur wegen der im Untertitel ausgewiesenen Lokalisierung der ländlichen Figur in Oberösterreich an Kringsteiners Lustspiel, welches sich bis 1824³²⁴ auf dem Repertoire des Leopoldstädter Theaters erhalten konnte. Obgleich Kaiser den Handlungsgang variiert und die Personen anders gruppiert, so basiert sein Stück doch auf derselben Grundidee wie Kringsteiners „Zwirnhändler“: Der reiche Verwandte vom Land kuriert seinen Bruder von dessen Eitelkeit und Aufstiegsambitionen und rettet ihn vor dem drohenden finanziellen Ruin. Im Gegensatz zu Kringsteiners Schuster verdankt der Großhändler Hochfeld seinen Wohlstand nicht dem Zufall, sondern seiner eigenen Erwerbstätigkeit. Hochfeld, der ein beträchtliches Vermögen erwirtschaftet hat – ein Wechsel von 80000 Gulden steht zur Einkassierung an – gefährdet durch seinen den Adel imitierenden Lebensstil seine gut fundierten bürgerlichen Verhältnisse, aber er ist nicht wie Kringsteiners Schuster Mathies, der seinen Lottogewinn von 30000 Gulden in drei Jahren angebracht hat, tief verschuldet. Erst der plötzliche Konkurs seines eigenen Schuldners bringt Hochfeld an den Rand des Bankrotts. In der Figur des skrupellosen Börsenmaklers von Glatt verdeutlicht Kaiser die solchen Spekulationsgeschäften inhärente finanzielle Unsicherheit und deren brutale, existenzbedrohende Auswirkungen:

„Börsenwitz, Theuerster! Börsenwitz! Es gibt jetzt auf der Börse sehr viele witzige Leute. Wie andere, wenn eine Leiche vorbeigetragen wird, ein Parfum=Fläschen an die Nase setzten, so macht der echte Börsianer, wenn ein anderer Speculant durch seinen Sturz zur kommerziellen Leiche wird, ein Bonmot [...].“³²⁵

³²³ Ebd., S. 66.

³²⁴ Hadamowsky: Das Theater in der Leopoldstadt, S. 296 (s. Anm. 86), zitiert nach: Brunner: Provinz, S. 44 (s. Anm. 309).

³²⁵ Kaiser, Friedrich: Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich. Wien: A. Pichler's sel. Witwe 1845, S. 17.

Ein Beitrag aus Ignaz Kurandas' 1849 in Österreich verbotener Zeitschrift „Die Grenzboten“ belegt, dass Kaisers Darstellung tatsächlich die realen Verhältnisse an der Wiener Börse im Jahr 1844 widerspiegelt:

„Unsere Börse hat sich von dem Schrecken, in welchen sie der Tod eines ihrer ersten Häuptlinge versetzte, wieder erholt. Allein, daß die Krankheit eines einzigen Spekulanten eine so große Schwankung hervorbringen konnte, läßt in einen tiefen Abgrund blicken; es zeigt, auf welchen tönernen Füßen das Vermögen so vieler Geld- und Privatmänner steht und wie der leiseste konträre Wind, der sich in der politischen Welt erhebt, einen plötzlichen unheilvollen Umsturz so vieler Vermögensverhältnisse nach sich ziehen wird.“³²⁶

Abgesehen von diesem kritischen Gegenwartsbezug bleibt Kaiser mit seiner Ausgestaltung der begrifflichen Antithetik von Stadt und Land ganz der Tradition der schablonenhaften Verwendung dieses Kontrastpaars verhaftet.

Wendelin Schmidt-Dengler hat die These aufgestellt, dass sämtliche Texte, die dem Bereich der Wiener Vorstadtkomödien zugeordnet werden können, ein einheitsstiftendes Moment auf struktureller Ebene besitzen, welches er „zumindest als Tendenz zur Polarisierung als Gestaltungsprinzip“³²⁷ bezeichnet. Unter Polarisierung versteht er ein indirektes Vermitteln von Totalität durch die gemeinsame Nennung antithetischer Begriffspaare, zwischen denen ein Spannungsfeld entsteht, „innerhalb dessen sich infolge schroffer Polarisierung die dramatische Aktion zur Gänze bewegt.“³²⁸

Polarisierung manifestiert sich in der „Feststellung gegenstrebigter Bewegungen“³²⁹ sowohl auf sprachlicher, thematischer als auch auf Gehalts-Ebene. Das Strukturprinzip der Polarisierung legt, so Schmidt-Dengler, durch die starke Hervorhebung der Gegensätze den Grundstein für die Mechanik der Besserungsstücke.³³⁰

Wendet man Schmidt-Denglers Überlegungen auf Kaisers Posse an, so lassen sich folgende Beobachtungen feststellen:

Der Titel „Stadt und Land“ präfiguriert auf sprachlicher Ebene durch die Gegenüberstellung der beiden Gegensätze die das Stück auch auf inhaltlicher und thematischer Ebene durchziehende Polarisierung.

Kaiser stellt, wie schon sämtliche seiner Vorgänger das durch stereotype Vorurteile gekennzeichnete Bild von der Stadt dem idealisierten Landlandleben plakativ gegenüber.

³²⁶ Die Grenzboten, 1844, 2. Semester, Bd. 2, S. 552, zitiert nach: May: Volkskomödie, Anhang „Anmerkungen zur Posse“, Anm. Nr. 393, S. 394 (s. Anm. 231).

³²⁷ Schmidt-Dengler: Polarisierung als Gestaltungsprinzip, S. 42 (s. Anm. 309).

³²⁸ Schmidt-Dengler: Polarisierung als Gestaltungsprinzip S. 44f (s. Anm. 309).

³²⁹ Ebd., S. 44.

³³⁰ Ebd., S.56.

In traditioneller Manier nehmen der Viehhändler Sebastian und seine Familie die Sprache, die Kleidung und die Verhaltensweisen bzw. die Gesinnung der Städter kritisch ins Visier: Der Dialekt der Viehhändlerfamilie wird als Ausdruck von Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit, als „liebe herzige österreichische Sprache“³³¹, die allein fähig ist „zum Herzen“³³² zu sprechen, der phrasenhaften, unaufrichtigen und von französischen Brocken durchsetzten Sprache der Stadtbewohner entgegengesetzt. Kaiser exemplifiziert diesen Gegensatz in der Kontrastierung des städtischen und des ländlichen Liebesdiskurses: Der Salongast Herr von Hupfer trägt Regine seine Zuneigung mit folgender hyperbolischer und gleichzeitig sinnentleerter Phrase an: „Ich würde mirs zum größten Vergnügen rechnen, zu Ihren Füßen sterben zu können!“³³³

Demgegenüber steht Roberts im Dialekt gesprochener, in seiner direkten Bedeutung gültiger Heiratsantrag an Clotilde:

„Mein Herz und mei Hand und a grundsichers Haus
Das Alles sollst haben – sag mei Dirn! Schlagst es aus?“³³⁴

Die Figur mit dem affektiertesten Sprachgebrauch, der Bankier Wellschlag, der von sich nur im Pluralis Majestatis spricht, entpuppt sich als Betrüger und Vaterlandsverräter. Den thematischen Gegensatz hierzu bildet die überaus patriotische Gesinnung des Viehhändlers, die sich entweder in direkten Bekundungen („Gott g’segn mir den Frieden, die Freud und mein Österreich!“³³⁵) oder indirekt, auf sprachlicher Ebene in der auffällig häufigen Verwendung der Begriffe „österreichisch“ oder „Österreich“³³⁶ zeigt. Der Gegensatz zwischen dem Bankier Wellenschlag und Sebastian wird zum Gegensatz Verbrecher und Richter ausgebaut, indem sich der Viehhändler zufällig als ehemals zuständiger Dorfrichter und somit Zeuge von Wellenschlags Verbrechen herausstellt.

Bei der Klassifizierung der Äußerlichkeiten wird, analog zur Sprache, die ländliche Tracht mit Natürlichkeit gleichgesetzt. Den Kontrast dazu bildet die aufwändige städtische Mode, der Putz, vor allem die Schminke steht für Künstlichkeit.

Auf der Ebene der Charakterzeichnung wird dieselbe Polarisierung weitergeführt: Mit Ausnahme des Bankier-Sohnes Robert und des nur am Rande an der Handlung be-

³³¹ Kaiser: Stadt und Land, S. 35 (s. Anm. 325).

³³² Ebd., S. 34.

³³³ Ebd., S. 14.

³³⁴ Ebd., S. 37.

³³⁵ Ebd., S. 27.

³³⁶ z.B.: Ebd., S.23: bezeichnet Sebastian die Kleidung Clotildes als „d’ächt österreichische Tracht!“; S. 40: stellt Sebastian fest: „wann ein echter Österreicher no so müd ist, und er hört a Fidel, so geht’s ihm in d’Füß, und er muß tanzen“ und bestellt sich kurz darauf beim Kapellmeister „echten Österreicher Landler“.

teiligten Kassiers Haller werden alle Figuren der urbanen Sphäre mit durchwegs negativen, die des ländlichen Bereichs mit ausschließlich positiven Eigenschaften ausgestattet: Heuchelei, Oberflächlichkeit, Arroganz, Borniertheit, Verstellung, Gefühlskälte, Berechnung und Hochstapelei der Städter stehen Natürlichkeit, Authentizität, Ehrlichkeit, Bodenständigkeit und Warmherzigkeit der Landbewohner gegenüber.

Diese Verallgemeinerung in der Zuschreibung von Eigenschaften, schlechte für die Städter, gute für die Landbevölkerung, suggeriert einen dominanten Einfluss des Milieus auf die Charakterbildung. Selbst der positiv gezeichnete Städter Robert bildet von dieser Regel keine Ausnahme, da er seine Resistenz gegen den städtischen Sittenverfall wohl einzig der Tatsache zu danken hat, dass er „bisher jeden Sommer in den Gebirgsgegenden Oberösterreichs zugebracht“³³⁷ hat.

Da sich die Handlung zur Gänze in der Stadt abspielt, wird ihr negatives Bild durch die Darstellung des lasterhaften Benehmens ihrer Bewohner geformt. Die Utopie vom Landleben erstet in der sehnsüchtigen Reflexion Clotildes:

„In aller Fruh bin i nauf auf'n Berg –oh s'ist a schöne Gegend durt! Wie da d'Lauber tröpfelt hab'n, und der Thau blitzt hat, und der Tanawald so frisch und kräfti g'schmeckt hat –da hab i a Lieblingsplatzl g'habt, wo i d'Sunn gar oft hab aufgeh'n g'sehn. [...] o Herr! Herr! ma kann in keiner Kirchen so frumm bethen, als dort auf'n Berg, so nah dem blauen Himmel, und mitten unter die grean Tannabam!“

Robert. (hingerissen ihre Hand fassend).
Glückliche Einfalt!“³³⁸

Die Szene erinnert stark an die in „Wer wird Amtmann?“³³⁹, als Wilhelm in seiner Verzweiflung über den Tod seines Vaters Trost in der Natur sucht. Auch dort wird die idealisierte Natur als religiöser Raum zum Ort vollkommenen Glücks verklärt.

Die von Schmidt-Dengler so bezeichnete „Tendenz zur Polarisierung“ wird in Kaisers Posse tatsächlich zum greifbaren Strukturelement. Tendenziell bezieht die Posse ihre dramatischen Energien eher aus den Spannungen, die sich aus der plakativen Darstellung des Stadt-Land-Gegensatzes und den demselben zugeordneten Kontrastpaaren ergeben, als aus einem Konflikt auf der Handlungsebene.

Die subtilere Zeichnung der Figuren entfällt durch das Hervorheben von Extremen.

In Kaisers Posse kommt es zu keiner Neubewertung, Ausdifferenzierung oder Umgestaltung des Stoffes, sondern zu einer naiven Anwendung verbürgter Klischees und Stereotypen.

³³⁷ Ebd., S. 35.

³³⁸ Ebd., S. 35f.

³³⁹ Kaiser: Amtmann, S. 59 (s. Anm. 220).

Kaiser hat den Stadt-Land-Komplex noch einmal 1848 in dem Charakterbild „Städtische Krankheit, ländliche Kur“ und 1849 in der Posse „Eine Posse als Medizin“ thematisiert.³⁴⁰

Ersteres ist die einzige Novität Kaisers, die in der kurzen zensurfreien Phase nach der Revolution zur Aufführung kam.

Inhaltlich erinnert das Stück noch stärker als „Stadt und Land“ an Kringsteiners „Zwirnhändler“: Hans Ehrenfest, der Besitzer eines Eisenwerks in der Steiermark kommt in die Stadt, um seinen Neffen Ferdinand aus seiner unheilvollen Liaison mit der berechnenden und habgierigen Opernsängerin Schminkheim – eine direkte Nachfahrin von Kringsteiners Madame Bergheim – zu befreien und ihn von seiner Verschwendungssucht zu kurieren. Durch eine Komödie, die ihm der Onkel vorspielt, wird Ferdinand gebessert und kehrt zurück aufs Land.

Im Gegensatz zu „Stadt und Land“ liegt der Fokus, wie die Zuordnung zum Genre Charakterbild schon nahelegt, mehr auf der Darstellung des Besserungsweges des abtrünnigen Neffen als auf der Kontrastierung des Stadt-Land-Gegensatzes. Dass dieses Stück ohne den Druck der Zensur entstand, zeigt sich einzig an etlichen im Text verstreuten, aber recht allgemein gehaltenen politischen Anspielungen. So heißt es beispielsweise als Ferdinand beim Ausreiten von seinem Pferd abgeworfen wird: „Das Pferd scheint von den Freiheitsideen unserer Zeit durchdrungen zu sein“.³⁴¹

Im Gegensatz zu Nestroys herausragender Revolutions-Satire „Freiheit in Krähwinkel“ hat Kaiser sich in seinem Charakterbild den Möglichkeiten einer kritischen Bewertung der Zeitgeschehnisse enthalten.

In dem ein Jahr später entstandenen Stück „Eine Posse als Medizin“ tritt der Stadt-Land-Gegensatz weiter hinter das Schema des Besserungsstücks zurück.

³⁴⁰ Kaiser hat auch in anderen Stücken den Stadt-Land-Gegensatz thematisiert, (z.B. „Naturmensch und Lebemann“ (1851), „Ein Bauernkind“ (1856) „Ein alter Handwerksbursche (1858)). Die Bewertung bleibt dieselbe, das Land bildet den positiven Kontrast zur Stadt. Tendenziell lässt sich beobachten, dass Kaiser ab Ende der vierziger Jahre zunehmend die Handlungen seiner Stücke gänzlich in den ländlichen Bereich verlegt (z.B. „Das Kirchweihfest zu St. Anna im Böhmerwalde“ (1849), „Die Frau Wirthin“ (1856), „Der bairische Hiesel“ (1867), „Schlechtes Papier“ (1871)).

³⁴¹ Kaiser, Friedrich: Städtische Krankheit und ländliche Kur. Charakterbild mit Gesang in drei Akten. Wien: Max Lell (A. Prix) o. J, S. 8. Weitere Anspielungen dieser Art: „Wir leben in einer Zeit in der es am Klügsten ist zu nichts etwas zu sagen und zu allem zu schweigen“ S. 32, „Das ist eine recht dumme Einrichtung mit den zwei Kammern!“ S. 43., „Erst dann, wenn es keinen Menschen mehr gibt, der seine eigene Würde so verleugnet, dass er eine solche Zwangsjacke [gemeint ist die Livree eines Dieners] anzieht und in dem Rock der Sklaverei herumstolzert, ist das ganze Volk reif für die Freiheit geworden“, S: 44.

Julie, die Frau des Mehlhändlers Weißmann, führt in der Stadt ein „zu nobles Haus“³⁴² und wird durch eine Posse, in der sie sich satirisch getroffen fühlt, von ihrer Verschwendungs- und Repräsentationssucht geheilt. Julie, die mit allen für ihre Ambitionen typischen Eigenschaften ausgestattet ist – sie ist süchtig nach ausländischen Waren, schämt sich für ihre einfache Verwandtschaft vom Land und hält es für unter ihrer Würde, sich selbst um das Geschäft zu kümmern – steht in diesem Stück allerdings nicht repräsentativ für die gesamten Stadtbewohner. Den negativ typisierten Städtern Schleicher und Dunst stehen der positiv gezeichnete Advokat Lindenheim, der sich auch als Verfasser der Posse entpuppt, sowie Julies Ehemann und ihre Stieftochter gegenüber.

Eine Wirtshauszene, die einzige, die am Land angesiedelt ist, illustriert bei der Geburtstagsfeier des Schwiegervaters das Klischee von der sorglosen, immer fröhlichen und ständig tanzenden und singenden Landbevölkerung.

Der traditionelle Besuch des redlichen Verwandten vom Land, hier in der Form des biederen Schwiegervaters, trägt nur marginal dazu bei, den schon von der Posse in Gang gesetzten Besserungsprozess zu unterstützen.

Erich Joachim May interpretiert „Stadt und Land“ als „Vormärz-Posse“, die die ersten Klassenkämpfe in Prag reflektiert sowie mit Resignation die sich verschärfenden Spannungen innerhalb der unterschiedlichen Schichten der Oppositionsbewegungen ausdrückt.³⁴³

May bleibt eine durch den Text fundamentierte, überzeugende Begründung seiner Argumentation schuldig, tatsächlich finden sich in Kaisers Posse keine Belegstellen, die das Herstellen solcher politischer und gesellschaftskritischer Bezüge rechtfertigen. Die einzigen Textstellen, auf die sich May direkt bezieht, sind zwei Äußerungen des Börsenspekulanten Glatt. Die in diesem Abschnitt bereits zitierte über die Situation an der Börse kann zulässig als „Ausdruck der Härte des kapitalistischen Konkurrenzkampfes“³⁴⁴ betrachtet werden. Eine weitere Äußerung von Glatt – er kommentiert ein mögliches Börsengeschäft des Viehhändlers: „Ah, dann thut sein Stand gar nichts – vor dem Gesetz – im Grabe – und auf der Börse kennt man keinen Standes=Unterschied – der innere Gehalt entscheidet“³⁴⁵ – wird von May außerhalb des Kontexts zitiert und als Beleg für die in den

³⁴² Kaiser, Friedrich: Eine Posse als Medizin. Original-Posse mit Gesang in drei Akten. Wien: Wallishausser 1850, S: S. 7.

³⁴³ May: Volkskomödie, S. 193 und 210-213 (s. Anm. 231).

³⁴⁴ Ebd., S. 211.

³⁴⁵ Kaiser: Stadt und Land, S. 29 (s. Anm. 325).

Text hineininterpretierte Resignation darüber, „daß sich die Standesunterschiede trotz der liberalen Grundsätze in der Oppositionsbewegung verschärft haben“³⁴⁶, präsentiert.

Eine weitere revisionsbedürftige Einschätzung Mays bezieht sich auf die Tonlage des Textes: „Wenn sich Kaiser auch bemüht, das Stück in heiterem Lachen aufzulösen, so ist doch unverkennbar, daß das optimistische und freche Lachen der Posse nur einen wehmütigen und resignierenden Charakter aufweist.“³⁴⁷

Auch diese Feststellung ist anhand des Textes, der so gut wie keine ernsten oder reflexiven Momente enthält, absolut nicht nachvollziehbar.

Das Einzige, was in dem Stück als „wehmütig“ bezeichnet werden kann, ist auf die rührseligen Züge des Viehhändlers beschränkt, die nur in der Enttäuschung über die Verleumdung seines Bruder stark zum Ausdruck kommen, die aber keinesfalls der gesamten Posse einen resignativen oder pessimistischen Grundton verleihen.

May konstatiert weiters „erste[] Verfallserscheinungen der Posse“³⁴⁸ bei Kaiser aufgrund des Fehlens einer komischen Figur, die im dialektischen Verhältnis zur Handlungsfiktion Träger einer kritischen Tendenz ist.³⁴⁹ An ihre Stelle tritt, so May, der Bauer als „Ideal-Volksgestalt“³⁵⁰, der aufgrund dieser Idealisierung keine Tendenzen, die über kleinbürgerliche Standpunkte hinaus gehen, vermitteln kann. Diese Funktion geht nach Mays Einschätzung auf die Handlungsfiktion über.

Führt man Mays Überlegungen weiter, so lässt sich seine eigene Argumentation gegen ihn wenden: Kaisers Handlungsfiktion stellt zu sehr eine konventionelle, an seine Vorgänger anknüpfende triviale Ausbeutung der begrifflichen Antithetik von Stadt und Land dar, als dass sie überzeugend zum Träger der von May konstatierten politisch bedeutsamen, klassenkämpferischen Implikationen werden kann.

Mays gesamte Interpretation ist darauf ausgerichtet, Kaisers Posse politische und sozialkritische Tendenzen zu unterstellen, sie erweist sich aber durch das Fehlen einer plausiblen, textnahen Argumentation sowie durch teilweise vage, beliebig anmutende Feststellungen als haltlos.

346 May: Volkskomödie, S. 211 (s. Anm. 231).

347 Ebd.

348 Ebd., S. 213.

349 Das Fehlen einer typischen Nestroy Rolle in diesem Stück lässt sich dadurch erklären, dass Nestroy zum Zeitpunkt der Premiere (10.8.1844) auf Gastspielreise in Berlin (1.8.-27.8.1844) war.

350 May: Volkskomödie, S. 213 (s. Anm. 231).

2.3.4. Zeitgenössische Rezeption

„Stadt und Land“ wurde bei seiner Premiere im August 1844 14 Mal hintereinander gespielt, bis zum Jahresende brachte es die Posse auf 33 Wiederholungen. Sie konnte sich bis in die siebziger Jahre auf dem Repertoire halten, und ist mit 106 Aufführungen zu Kaisers Lebzeiten dessen erfolgreichstes Stück.

Die Aufnahme durch die Journale war eine überwiegend positive. Der Rezensent der „Theaterzeitung“ stellt fest, dass der „Stoff[] zwar nicht ganz originell[]“ ist, die Verarbeitung desselben allerdings mit „vielm Geschicke“, „mit bühenkundiger Hand, mit Witz, Laune und lebendiger Charakteristik“ erfolgt ist.³⁵¹ Der Vorzug des Stücks wird im „Vorherrschen des Volksthümlichen“ gesehen, welches demselben „jene Jovialität verleiht, die der Posse im besseren Sinne eigen sein soll[]“³⁵². Der Kritiker berichtet von einer sehr günstigen Aufnahme durch das Publikum, vom mehrfachen Hervorrufen Kaisers und prophezeit dem Stück etliche Wiederholungen. Auch der „Humorist“ fällt ein äußerst positives Urteil über Kaisers Posse: „[...] wir [haben] seit Langem keine Posse kennen gelernt, in welcher das österreichische Volkselement mit so viel Frische, Gemüthlichkeit und guter Laune behandelt wäre, als in dieser.“³⁵³ Wie für den gesamten Zeitraum der frühen vierziger Jahre typisch, steht auch diese Rezension im Zeichen der Theaterdebatte. Dadurch, dass „Stadt und Land“ ziemlich genau den im „Humoristen“ vertretenen konservativen Forderungen entspricht, äußert der Rezensent die Hoffnung, dass Kaisers Stück beispielgebend wirken wird: „Vielleicht wird das heimatliche Volkselement, welches das bedingte Lebenslement unserer lokalen Muse ist, nach so vielen Misshandlungen, nach so vielen Irrfahrten auf fremdem Boden, nun endlich einmal festen Sitz in unseren Possen gewinnen [...]“³⁵⁴ Die Besprechung in den „Sonntagsblättern“ ist ebenso positiv wie die bisher besprochenen, sie attestiert der Posse dieselben Vorzüge (Gemüthlichkeit, natürliche Sprache und Frische) und verteidigt sie gegen einen anscheinend an anderer Stelle erhobenen Vorwurf der zu starken Rührseligkeit. Auch hier wird das Urteil in den Zusammenhang mit der Theaterdebatte gestellt: „Eine unterhaltende Posse, unterhaltend, ohne Praterspässe und Zweideutigkeiten unterhaltend, ohne daß selbst der Gedanke, die Empfindung dabei leer ausgingen; was will man mehr in unserer traurigen Possenzeit?“³⁵⁵

³⁵¹ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 36. Jg., Nr. 193 (12. August 1844), S. 798.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Der Humorist, 8. Jg., Nr. 193 (12. August 1844), S. 770.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Sonntagsblätter, Beilage, 3. Jg. Nr. 33 (18. August 1844), S.781.

Obwohl das gute Spiel des Ensembles gelobt und die allgemein beifällige Aufnahme bestätigt wird, erfährt Kaisers Posse eine negative Bewertung in der „Wiener Musik-Zeitung“. Dort wird das Stück als „Machwerk“, als „Zusammenstoppelung schon längst bekannter Situationen“, welche auf „die gewöhnlichste Art motivirt“ sind, bezeichnet, die Charaktere wären kaum in der Lage, auch nur „lauwarmes Interesse zu erregen“.³⁵⁶

Zur späteren Rezeption der Posse außerhalb Wiens sind zwei Rezensionen in der Zeitschrift „Bohemia“ erhalten. Diese beziehen sich auf zwei Aufführungen in Prag, die im Rahmen einer Gastspielreise der Schauspieler Wenzel Scholz und Louis Grois in den Jahren 1845 und 1847 stattfanden. In der Besprechung von 1845 bemängelt der Rezensent die von ihm als unpassend empfundene Bezeichnung des Stücks als Posse aufgrund des nach seinem Ermessen überwiegend ernsten Inhalts. Er äußert seine Verwunderung darüber, dass Kaiser, „der sich sonst in der Bezeichnung „Gemälde“, „Bild“ ec. so sehr gefällt“ ausgerechnet dieses Werk eine Posse nennt: „Diese einzige Rolle [die des Dieners Faustin, J. K.] und diese einzige nur so gespielt [von Scholz, J. K.], kann den Titel Posse einigermaßen entschuldigen.“³⁵⁷ Eine positive Aufnahme durch das Publikum wird berichtet.

In der Besprechung von 1847 wird das Repertoire des Gastspiels, darunter befand sich auch Kaisers Lebensbild „Der Zigeuner“, als zu abgespielt bezeichnet. Es ist von einer sehr schwachen Teilnahme durch das Publikum die Rede, was auf das „Ableiern altbekannter Rollen“ zurückgeführt wird.³⁵⁸ Zu „Stadt und Land“ wird aber dennoch berichtet, dass Grois’ Darstellung des Viehhändlers Sebastian, besonders der Vortrag der beiden Lieder, die mit ihrer „gekünstelten Empfindsamkeit“ im auffälligen Kontrast zur „schlichten, derben Treuherzigkeit“ der Rolle stehen, „stürmischen Beifall“ errang.³⁵⁹

Der Erfolg von Kaisers Stück steht im starken Gegensatz zum Misserfolg von Nestroys nur wenige Monate später uraufgeführten, sowohl bei Kritik als auch beim Publikum durchgefallenen Posse „Die beiden Herrn Söhne“.

Diese Diskrepanz lässt sich aus heutiger Sicht wohl dadurch erklären, dass Kaisers Stück mit seinen „volkstümlichen“ Elementen und der moralischen Tendenz einerseits den Ansprüchen der reaktionären Theaterkritik genügte, andererseits entsprach seine idealisierte Darstellung des Landlebens wohl den Vorstellungen und Sehnsüchten des städtischen Publikums nach einem verklärten, problemlosen Dasein in der Provinz.

³⁵⁶ Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4.Jg., Nr. 99 (17. August 1844), S. 395.

³⁵⁷ Bohemia, 18. Jg., Nr. 113 (19. September 1845), o. S.

³⁵⁸ Bohemia, 20. Jg., Nr. 122 (1. August 1847), o. S.

³⁵⁹ Ebd.

Wendelin Schmidt-Dengler³⁶⁰ teilt Otto Rommels³⁶¹ Einschätzung, dass der Erfolg von Kaisers Posse wesentlich durch den Einsatz der Gesangs- und Tanzeinlagen der ländlichen Bevölkerung begründet wird, die das Klischee der permanenten, sorglosen Heiterkeit des Landlebens verfestigen.

Dagegen zeugen die zeitgenössischen Kritiken zu Nestroys Posse davon, dass die Ablehnung derselben ebenfalls nur vor dem Hintergrund der hitzig geführten Theaterdebatte zu verstehen ist. Roger Bauer argumentiert überzeugend, dass der durch Vinzenz zum Ausdruck gebrachte Zynismus, der sich als unvereinbar mit den Forderungen an das Theater als erbauliche Moralanstalt erweist, wohl ein Hauptgrund für das Durchfallen des Stücks war.³⁶²

Auch stellt das vor allem in Bezug auf das Besserungsschema mehr als fragwürdige „happy-end“ – Vinzenz erweist sich als unverbesserlich – , die oberflächlich vermittelte Moral in Frage, und hat so mit Sicherheit zur negativen Bewertung der Posse beigetragen.

2.4. Mönch und Soldat

Charakterbild mit Gesang in drei Akten

Uraufführung am 6. Oktober 1849 im Carltheater

2.4.1. Inhalt

Wilhelm, Sohn des reichen Pächters Frohberger, ist fest entschlossen, Soldat zu werden, und Nani, die Tochter des Försters Wehrhold, zu heiraten. Am Tag, als er freiwillig in ein Kürassier-Regiment eintreten will und seine Hochzeitspläne seinen Eltern mitteilt, erfährt er von seiner Mutter Leonore, dass er zu einem „höheren“ Stand bestimmt ist, der sowohl seine Berufswahl als auch seine Heirat unmöglich macht. Sie eröffnet ihm, dass sie, als er vor Jahren schwer an einem Nervenfieber erkrankt war und die Ärzte ihn bereits aufgegeben hatten, auf Anraten eines Priesters Gott ein Gelübde abgelegt hat, welches sie verpflichtete, ihn im Falle seiner Genesung dem Priesterstand zu weihen.

Egidius, der Taufpate von Leonores Neffe Hieronymus, ist der vermeintliche Priester, der Leonore zu dem Gelübde beredet hat. Er gibt sich ihr gegenüber als vertriebener

³⁶⁰ Schmidt-Dengler: Stadt und Land, S. 62 (s. Anm. 309).

³⁶¹ Kaiser: AW, Friedrich Kaisers Leben und Werke, S. XV (s. Anm. 230).

³⁶² Bauer, Roger: 1964, S. S. 226, zitiert nach: Nestroy: hkA., Bd. 22, S. 198 (s. Anm. 316).

Priester aus und bestärkt sie in ihrem religiösen Wahn, um auf diesem Weg Wilhelm ins Kloster zu bringen, und dadurch Hieronymus dessen Erbe zu sichern.

Sowohl der Prior des Klosters im Ort, Pater Augustin, Wilhelms Vater als auch der Förster Wehrhold versuchen vergeblich, Leonore von ihrem Willen abzubringen.

Wilhelm fügt sich schweren Herzens dem Wunsch seiner Mutter und geht ins Kloster.

Wenige Tage später wird das Dorf von feindlichen Truppen bedroht. Pater Augustin bewaffnet seine Mönche, um neben dem Militär in die Schlacht zu ziehen. Der feige Hieronymus, der aufgrund einer Verwechslung zwangsrekrutiert wurde, versucht sich im Kloster vor den Truppen zu verstecken. Wilhelm tauscht mit ihm die Kleider und zieht an seiner Stelle in den Kampf. Dort rettet er dem General seines Regiments, dem Grafen Falkenstein, das Leben, wird dabei aber selbst verwundet und ins Haus seiner Eltern zurückgebracht. Pater Augustin, dem es gelingt, Egidius als Hochstapler zu entlarven, spricht Leonore von ihrem Gelübde frei. Egidius wird davongejagt, Hieronymus folgt ihm freiwillig nach. Wilhelm wird offiziell ins Regiment aufgenommen, mit der goldenen Ehrenmedaille ausgezeichnet und verlobt sich mit Nani.

2.4.2. Antiklerikalismus: Kaiser als Vorläufer von Anzengruber

Kaisers Charakterbild nimmt in der darin formulierten Kritik an Frömmerei, Aberglauben und Bigotterie die gut zwei Jahrzehnte später entstandenen antiklerikalen Volksstücke und Bauernkomödien Ludwig Anzengrubers vorweg. Jeanne Benay bemerkt zu Recht, dass Kaisers Werk eine Schlüsselrolle zukommt, um zwischen dem Schaffen Nestroys und Anzengrubers zu vermitteln.³⁶³ So sehr vor allem Kaisers Possenproduktion, aber in nicht unbedeutender Weise auch die Gestaltung komischer Elemente in seinen Lebens- und Charakterbildern durch Nestroy beeinflusst sind, so sehr verraten Kaisers ästhetische Ansichten zum Volkstheater und sein Versuch, ein ernsteres Genre mit moralisch-didaktischen Implikationen durchzusetzen eine Nähe zu den erzieherisch und aufklärend wirkenden Produktionen Anzengrubers.

Kaiser hat in einigen seiner Stücke Themen und Motive verwertet, die später von Anzengruber wieder aufgegriffen werden:

In den beiden Lebensbildern „Der Mensch denkt“ (1864) und „Alte Schulden“ (1866) werden die männlichen Protagonisten, im ersten Fall Baron Leuchtstein, im zweiten Fall

³⁶³ Benay: Gesamtprimärbibliographie, Vorwort, S. VIII (s. Anm. 39).

Berthold, mit den Folgen einer lang zurückliegenden, unehelichen Liaison konfrontiert. Beiden wird von der ehemaligen Geliebten eine Vaterschaft entdeckt, beide legitimieren rückwirkend das Verhältnis durch eine Eheschließung. Kaiser nützt die Ausgangslage allerdings nicht wie Anzengruber im „G'wissenswurm“ (1874), um daraus den dramatischen Konflikt zu motivieren, stattdessen bleibt diese Thematik in beiden Lebensbildern als Nebenmotiv dem Besserungsschema („Alte Schulden“) und dem Prinzip der „göttlichen Fügung“ („Der Mensch denkt“) untergeordnet.

In den Charakterbildern „Eine neue Welt“ (1860) und „Die Frau Wirthin“ (1856) erinnern der Postmeister Altmann und der Bauer Hartkopf in ihrem Widerstand gegen den Eisenbahnbau und in ihrem sturen Festhalten an allem Alten an den Grundldorfer Großbauern aus Anzengrubers „Die Kreuzelschreiber“ (1872), wobei bei Kaiser am Ende sowohl für Altmann als auch für Hartkopf die Einsicht in die Notwendigkeit des Fortschritts steht.

Im Charakterbild „Flüchtig in der Heimat“ (1866) wird der Holzhändler Sepp von einer alten Schuld – er ist vor Jahren verantwortlich gewesen für den Tod des Jägers Gotthard – eingeholt, und versucht nun durch Lügen, Verleumdung und sogar einen Mordversuch seiner Bestrafung zu entgehen. Auf seiner Flucht gerät er zufällig zwischen die Fronten eines Kampfes und wird von einer Kugel tödlich getroffen. Dieses für Kaiser ganz untypische Ende, wo Sepp von „Gott [...] gerichtet“³⁶⁴ für seine Verbrechen mit dem Leben bezahlt, erinnert an Matthias Ferner im „Meineidbauern“ (1871).

Im Charakterbild „Unrecht Gut“ (1855) gründet sich der Reichtum des Kaufmanns Faltner ebenso wie der des Meineidbauern Ferner auf ein jahrelang zurückliegendes Unrecht. Faltner hat einst einem Kind einen Taler gestohlen, und damit ein gewinnbringendes Lotterie-Los gekauft. Nach einer Reihe persönlicher Unglücksfälle sieht Faltner ein, dass ihm sein auf Basis eines Unrechts erworbener Besitz kein Glück bringt. Er gesteht den Diebstahl und befreit sich dadurch von seiner Schuld, dass er sein Vermögen dem einst Bestohlenen überschreibt.

Im Volksstück „Schlechtes Papier“ (1871) wird, wenn auch nicht so dominant wie in „Mönch und Soldat“, Kritik am Aberglauben der Landbevölkerung geübt, der es erst dem betrügerischen Lithographen Spitzer ermöglicht, unbehelligt seine Geldfälscherei zu betreiben.

Wie aus dem hier Skizzierten hervorgeht, finden sich einige gemeinsame Motive bei Kaiser und Anzengruber, die in unterschiedlicher Gewichtung auf verschiedene Art und

³⁶⁴ Kaiser, Friedrich: Flüchtig in der Heimat. Wien: Wallishausser 1867, S. 45.

Weise verwertet wurden. Ein Brief Anzengrubers an Julius Duboc aus dem Jahr 1876 bestätigt, dass Anzengruber mit Kaisers Werk nicht nur vertraut war, sondern dem auch positiv gegenüberstand:

„Nur von einem einzigen Volksschriftsteller kannte ich einiges und schätze es des echt dramatischen Lebens wegen, das in seinen Stücken zu Hause ist, dieser Dichter war der nunmehr verstorbene Friedrich Kaiser.“³⁶⁵

Wie bereits erwähnt erinnert „Mönch und Soldat“ in der Kritik an Frömmerei und Aberglauben an Anzengrubers antiklerikale Stücke, im Besonderen an die Bauernkomödie „Der G’wissenswurm“. Durch eine Vergleichsanalyse der beiden Texte soll versucht werden, die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in der Verarbeitung desselben Motivs (ein Erbschleicher verbirgt seine Absichten hinter Heuchelei und Scheinheiligkeit) zu beleuchten.

In Kaisers Charakterbild kommt Wilhelm unverschuldet in die Lage, die Folgen des religiösen Wahns seiner Mutter tragen zu müssen. Leonore lässt sich durch Bigotterie und Aberglauben von Egidius dazu drängen, ein Gelübde abzulegen, dessen Erfüllung von der Opferbereitschaft eines Dritten abhängt. Wilhelm wird, als er sich weigert, von seiner Mutter emotional erpresst, indem sie ihm ihre Seelenqualen drastisch ausmalt und schließlich mit dem Mutterfluch droht:

„Wilhelm! [...] wenn ich mein Gelöbniß nicht erfüllen kann [...] dann werden die letzten paar Jahre, die ich noch zu leben habe, mir qualvoll unter Reue und Gewissensbissen vergehen, und in meiner Todesstunde wird der Racheengel an meinem Bette stehen, und mich keinen Blick zum Himmel thun lassen, den ich betrogen habe [...] und wenn dann in Angst und Verzweiflung die blassen Lippen Deiner sterbenden Mutter – über Dich – den Fluch –“³⁶⁶

Egidius instrumentalisiert Leonore, um durch ihre Gottesfürchtigkeit an das Erbe Wilhelms zu kommen.

Pater Augustin gelingt es, Leonore in ihrem Entschluss ins Wanken zu bringen, indem er ihr Gelübde als keines „wie der Herr es will“³⁶⁷ bezeichnet, da es ein „Unrecht, einen Raub [am] eigenen Kinde“³⁶⁸ darstellt, da Wilhelm durch sie seiner Willensfreiheit, dem

³⁶⁵ Castle, Eduard (Hrsg.): Ludwig Anzengrubers Werke, Auswahl in zehn Teilen. Erster Teil: Ludwig Anzengrubers Leben – Vom Lebensweg. Leipzig: Hesse & Becker Verlag o.J. [1921], Brief an Julius Duboc vom 30. Oktober 1876, S. 194.

³⁶⁶ Kaiser, Friedrich: Mönch und Soldat. Wien: Wallishausser 1850, S. 55.

³⁶⁷ Ebd., S. 51.

³⁶⁸ Ebd., S. 50.

„höchsten Gut[], das Gott den Menschen gegeben hat“³⁶⁹ enthoben würde. Als Pater Augustin sie bereits von der Erfüllung ihres Gelöbnisses losgesprochen hat, besteht Egidius auf seiner Autorität als Priester, und setzt sie mit Drohungen gegen ihr eigenes Selenheil und das ihres Sohnes unter Druck:

„[...] ich bin ein Priester wie er sein soll [...] Ich enthebe Euch desselben nicht – und beschwöre des Himmels Zorn auf Euch herab, wenn Ihr Eurem Wort untreu werdet. [...] Es steht geschrieben: „Es werden falsche Propheten kommen. – Ihr sollt sie erkennen an ihren Werken!“ [...] Schwester! Schwester! Du stehst an einem fürchterlichen Abgrunde.
Wehe Dir, wenn Du schwankst! [...] Er [d. i. Wilhelm] ist verloren für die Ewigkeit!“³⁷⁰

Leonore lässt sich durch keine weiteren Einwände des Paters oder ihres Mannes umstimmen, sie zwingt Wilhelm ihren Willen auf. Erst als sie erfährt, dass Egidius ein Hochstapler ist, bekennt sie ihren Irrtum.

Bei Anzengruber bietet der reiche Bauer Grillhofer selbst durch die lang zurückliegende Verführung der Magd Magdalen eine Angriffsfläche für den scheinheiligen Erbschleicher Dusterer. Die Tatsache, dass Grillhofer „vor ein halb'n Jahrl der Schlag g'streift hat“³⁷¹, was er als „Deuter vom lieben Gott“³⁷² versteht, erleichtert es Dusterer bedeutend, seinen Plan umzusetzen. Indem er seinem Schwager immer wieder die Sündhaftigkeit seines Verhältnisses mit Magdalen vorwirft und ihn permanent zur „Bußhaftigkeit“, zur „Frummheit“ und „Reuhaftigkeit“³⁷³ mahnt, übt er Zwang auf Grillhofers Gewissen aus. Dusterers stärkste Waffe ist seine von Metaphern stark durchsetzte Sprache, durch welche er Grillhofer gewaltige Schreckbilder von Hölle und Fegefeuer vorstellt. Trotz der wirksamen Bildhaftigkeit seiner Sprache erkennt Grillhofer sowohl direkt Widersprüchliches in Dusterers Aussagen³⁷⁴ als auch stellenweise die Diskrepanz zwischen dessen frommen Reden und tatsächlichem Handeln³⁷⁵.

³⁶⁹ Ebd., im Widerspruch dazu bezeichnet Pater Augustin an anderer Stelle den Glauben als höchstes Gut des Menschen, Ebd., S. 129.

³⁷⁰ Ebd., S. 52f.

³⁷¹ Castle, Eduard (Hrsg.): Anzengrubers Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen. Vierter Teil: Dramen III: Der G'wissenswurm. – Doppelselbstmord. – Der ledige Hof. Leipzig: Hesse & Becker Verlag o. J., S. 18.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 24.

³⁷⁴ z. B. als Dusterer Grillhofer rät sein Gut ins Meer zu werfen und es mit den Armen zu teilen, antwortet Grillhofer: „Wann ich's ins Meer wirf, krieg'n's ja die Fisch' und net dö Armen.“ Ebd., S. 25.

³⁷⁵ z. B. Grillhofer reagiert befremdet als Dusterer vom Verzeihen spricht und im nächsten Moment rachsüchtige Äußerungen macht, Ebd. S. 22 oder als Dusterer Schadenfreude zeigt, wird er von Grillhofer auf das Fehlen christlicher Nächstenliebe aufmerksam gemacht. Ebd., S. 23.

Direkte Versprecher wie „Glaub’ mir, wann ich dir sag’: – der Wurm [d. i. der „G’wissenswurm] fliegt in Himmel, und die Magdalen’ verstirbt dir elendig ...“³⁷⁶, misslungene Vergleiche wie „Beispielmäßig war der Saul im alten Testament a schlechter Sucher gegen meiner, hat ein Esel g’sucht und a Kron gfunden, mir aber war kein Kron’ so lieb, als daß ich das Gesuchte a find’ – (umarmt Grillhofer) mein lieben Schwager. [Hervorhebungen J. K.]“³⁷⁷ oder unüberlegte Äußerungen – als Liesel meint, sie wäre zum Erbschleichen zu aufrichtig, entgegnet Dusterer „Dafür bin i a no da“³⁷⁸ – entlarven Dusterers Scheinheiligkeit und verraten klar seine wahren Absichten.

Grillhofer durchschaut den Eigennutz seines Schwagers („Dusterer, du bist ja hitzt eh am Ziel, was bringst denn solchene Sachen führ?“)³⁷⁹, zweifelt phasenweise an der Schwere seiner eigenen Schuld und fragt sich, ob aufgrund der ihm von Dusterer auferlegten Bußpflichten sein „Himmel z’teuer war“.³⁸⁰

Schließlich kann er aber aus seiner Skepsis nichts machen, da er sich zu sehr von Dusterers Predigten einschüchtern lässt, die durch ständiges, dogmatisches Wiederholen der Phrase „es steht geschrieben“ und des seine Vergleiche einleitenden „beispielmäßig“ einen Wahrheitsanspruch und allgemeine Verbindlichkeit suggerieren, und sich selbst für zu dumm hält, aus der heiligen Schrift die rechte „Nutzanwendung“³⁸¹ zu ziehen.

Wie Leonore wird auch Grillhofer erst von seinem Bußwahn kuriert, als er durch Zufall vom Fuhrknecht Leonhard erfährt, dass Magdalen nicht, wie Dusterer behauptet, in der Hölle schmort, sondern in nächster Umgebung auf einem Hof lebt. Im Gegensatz zu Egidius, der, als er von Pater Augustin entlarvt wird, selbst in einem Anfall von Gottesfurchtigkeit „plötzlich, von innerem Schreck ergriffen“ wird, „beide Augen mit den Händen [bedeckt]“, dem Pater zu Füßen stürzt und um Schonung und Barmherzigkeit fleht³⁸², bleibt Dusterer bis zum Stückschluss unverbesserlich seinem Plan treu, und zeigt absolut keine Reue.

Kaiser rückt Egidius als Negativbeispiel für Frömmerei und Aberglauben in die Nähe des in Österreich kurz nach der Revolution von 1848 verbotenen³⁸³ Jesuiten-Ordens. Obwohl Egidius kein Jesuit ist, sondern sich nur der mittlerweile verstorbenen Guts-

³⁷⁶ Ebd., S. 39.

³⁷⁷ Ebd., S. 28.

³⁷⁸ Ebd., S. 42.

³⁷⁹ Ebd., S. 48.

³⁸⁰ Ebd., S. 26.

³⁸¹ Ebd., S. 25.

³⁸² Kaiser: Mönch und Soldat, S. 128 (s. Anm. 366).

³⁸³ Rachinger, Maria Johanna: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber. Dissertation. Wien: 1986., S.141.

besitzerin gegenüber als solcher ausgibt³⁸⁴, verkörpert er alle Eigenschaften, die den Jesuiten zur damaligen Zeit weitgehend klischeehaft zugeschrieben und unterstellt wurden.³⁸⁵ Auch für Pater Augustin, der aufdeckt, dass Egidius kein Priester ist, weil er nach einem Probejahr im Kloster aufgrund seines „unsittliche[n] Lebenswandel[s]“ und der „Bosheit [s]eines Herzens“³⁸⁶ vom Klosterleben ausgeschlossen wurde, macht es offenbar keinen Unterschied, ob Egidius tatsächlich dem Jesuiten-Orden angehört oder das nur vorgibt, denn die Worte, mit denen er Egidius, den „Priester der Hölle“³⁸⁷, davonjagt, sind klar nicht nur an ihn, sondern an alle „seine Gesinnungsbrüder, deren Werk es ist, des Menschen höchstes Gut, den Glauben zu benützen, um sein Herz in Finsterniß zu hüllen und in Aberglauben zu verstricken [...]“³⁸⁸ adressiert.

Durch das positive Gegenstück zu Egidius, verkörpert durch den Prior des Klosters, wird deutlich, dass Kaisers Kritik eine spezielle am Jesuiten-Orden bzw. an den mit diesem Orden assoziierten Praktiken ist, jedoch in keiner Form eine Kritik an der Institution Kirche im Allgemeinen, an deren Verfahren, Grundsätzen und Vorschriften wie sie sich später bei Anzengruber, vor allem im „Pfarrer von Kirchfeld“, findet.

Bei Anzengruber opponiert der Scheinheiligkeit Dusterers und dem furchtsamen Aberglauben Grillhofers keine positive Priesterfigur, sondern die in erster Linie durch ihre Natürlichkeit und Lebensfreude charakterisierte Horlacherlies, die in einzelnen Zügen an Kaisers „Blumen-Nettel“ aus dem gleichnamigen Lebensbild von 1865 erinnert.

Die Kritik Anzengrubers ist allgemeiner, aber auch tiefgreifender als die bei Kaiser formulierte, sie geht weit hinaus über das Anprangern von Frömmerei, Aberglauben und Scheinheiligkeit.

Der lebensbejahende Optimismus der Horlacherlies kontrastiert mit Grillhofers Pessimismus und Dusteres Schreckbildern, das Aufeinanderprallen dieser beiden Mentalitäten wird von Anzengruber in einem geschickten musikalischen Effekt zum Schluss des ersten Aktes verdeutlicht: Während die Horlacherlies in ihrem Lied fröhlich die Existenz von Himmel und Höllenreich als für das diesseitige Lebensglück irrelevant erklärt:

³⁸⁴ Kaiser: Mönch und Soldat, S. 22 (s. Anm. 366).

³⁸⁵ Vgl. Jordan, Sylvester.: Die Jesuiten und der Jesuitismus. (Ein besonderer, mit Zusätzen vermehrter Abdruck aus dem „Staatslexikon, herausgegeben von C. Rottek und C. Welcker“). Altona und Leipzig: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1839, Jordan führt unter anderem „Frömmerei“ und „Scheinheiligkeit“ als Kennzeichen der Jesuiten an, er bezichtigt den Orden Aberglauben zu verbreiten und Unwissenheit und Bigottismus beim Volk zu schüren.

³⁸⁶ Kaiser: Mönch und Soldat, S. 127 (s. Anm. 366).

³⁸⁷ Ebd., S. 125.

³⁸⁸ Ebd., S. 129.

„Und Zithern und Derndeln
Na, dö kann i net lon
Und so steht mer der Himmel
Und 's Höllreich net an.
O schön grüne Welt,
Laß sag'n, wie d' mer g'fallst,
Solang Zithern klingen
Und mei Dirndl mich halst“³⁸⁹

singen Dusterer und Grillhofer im Hintergrund leise hörbar folgendes Bußlied:

„Erlös' uns von des Lebens Pein,
O Herr, in deinen Gnaden,
Und führ' uns in den Himmel ein,
Das kann uns gar nicht schaden!“³⁹⁰

Der Konflikt, der hier deutlich wird, ist die Unvereinbarkeit zwischen einer strenggläubigen, auf das Jenseits ausgerichteten Lebensweise und einer zufriedenen, gegenwärtigen Existenz im Diesseits.

Anzengruber wirft in der Thematisierung von Grillhofers Ehebruch und seiner Affäre mit Magdalen die generelle Frage nach der Sündhaftigkeit menschlichen Handelns auf. Die obskuren Bilder Dusterers, der sogar vorgibt, Magdalen im Traum im „ewig'n Feuer“³⁹¹ der Hölle gesehen zu haben, werden durch die reale Begegnung mit der resoluten, vom Leben zwar gezeichneten, aber nicht gebrochenen, Bäuerin kontrastiert. Die Feststellung der Horlacherlies, dass Grillhofer nicht alleine verantwortlich ist für das Geschehene, da „ja doch zwei dabei g'west“³⁹² sind, relativiert bereits die Schuld des Bauern, die durch die Reaktion der Horlacherlies auf die Entdeckung, dass Grillhofer ihr Vater ist, völlig aufgehoben wird:

„Liesel. „Also du, du hast mer's Leb'n geb'n, no vergelt dir's Gott, es g'fällt mer recht gut af der Welt.
Grillhofer. Es reut mich a neamer, - es reut mich a neamer.“³⁹³

Grillhofer selbst erkennt am Ende, dass „unser Herrgott [...] a ein g'farbten Schimmel [kennt]“, der ihm in der glücklichen Zusammenführung mit seiner Tochter „[s]ein Buß' und [s]ein Sorg' und [s]ein Freudigkeit“³⁹⁴ geschickt hat.

³⁸⁹ Anzengruber: Der G'wissenswurm, S. 37 (s. Anm. 371).

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 27.

³⁹² Ebd., S. 46.

³⁹³ Ebd., S. 68.

³⁹⁴ Ebd., S. 70.

Nach der Überwindung von Aberglauben, übertriebenem Schuldbewusstsein und Pessimismus erfolgt im Schlusslied das endgültige Bekenntnis zur optimistischen, diesseitig orientierten Lebensführung:

„Der Herrgott hat’s Leb’n
Zum Freudigsein geb’n,
Und was wir oft schlecht,
Er macht’s do no recht.“³⁹⁵

Bei Kaisers „Mönch und Soldat“ verbleibt, wie bereits erwähnt, die Kritik an Aberglauben und Frömmerei in eingeschränktem Rahmen. Während Dusterer Grillhofer das gesamte Stück hindurch kontinuierlich mit seinen scheinheiligen Reden bearbeitet, tritt Egidius nur in einer einzigen Szene bei Leonore auf diese Weise in Erscheinung. Das Motiv des scheinheiligen Erbschleichers setzt zwar durch Leonores unbeugsamen Willen den Handlungskonflikt in Gang, es tritt aber im weiteren Verlauf, besonders im zweiten Akt, in den Hintergrund.

Kaiser verwertet Egidius’ Intrige, um die Besserung Leonores von ihrem religiösen Wahn zu illustrieren, um die Emanzipation ihres Mannes Simon aus seiner Durchsetzungsschwäche zu motivieren und um Wilhelms Selbstaufopferungsbereitschaft darzustellen.

Der religiöse Wahn der Mutter wird zum zentralen Problem in der auf freiem Willen basierenden Verwirklichung des kleinbürgerlichen Lebensglückes des Sohnes. Wilhelm unterwirft sich mit innigem Pathos dem mütterlichen Willen und entsagt schweren Herzens seiner Berufswahl und seiner Geliebten:

„Mutter! Mutter! Haltet ein! – Seh’ ich auch nicht ein, daß Euer Wahn gerecht ist, Eins seh’ ich ein, und fühl’s – es ist meine Pflicht, dem einzigen wahren Glück, dem Seelenfrieden meiner Mutter – mein eigenes Glück, ja – mein Leben zu opfern! Seid glücklich Mutter! Für Euch rei ich mein Herz aus der Brust – und meine Liebe und alle Hoffnung! Lebt wohl! Ich gehorche!“³⁹⁶

Die Bereitschaft zur Aufgabe des eigenen Glücks für einen moralisch „höheren“ Zweck – in diesem Fall für das Seelenheil der Mutter – wird in vielen Stücken Kaisers den Figuren als Teil einer Charakterprüfung abverlangt. Wird diese positiv bestanden, löst sich für den Geprüften alles in Wohlgefallen auf. So steht auch für Wilhelm, nachdem er sich durch Gehorsam, Aufopferungsbereitschaft, Mut und Tapferkeit ausgezeichnet

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Kaiser: Mönch und Soldat, S. 55 (s. Anm. 366).

hat, am Ende die obligatorische Glückshäufung in Form von Muttersegen, Karriereaufstieg, Anerkennung und Liebesglück.³⁹⁷

Die Heroisierung des Soldatenstandes mag durch die politische Lage nach Niederschlagung der Revolution erklärbar sein. Die Kriegsbegeisterung des Pater Augustin, der seine Mönche bewaffnet und anschließend „in der einen Hand das Kreuz – in der anderen das Schwert“³⁹⁸ selbst in die Schlacht führt, mutet aus heutiger Sicht zumindest befremdlich an. Anhand des Textes lässt sie sich noch am ehesten als Verstärkung der an anderer Stelle ebenfalls durch den Pater proklamierten völligen Gleichwertigkeit der beiden „edlen“³⁹⁹ Stände verstehen, dort heißt es: Der Soldat, der „für das Recht kämpft, kämpft für Gott und ist auch sein Priester!“⁴⁰⁰

„Mönch und Soldat“ weist neben dem zur Schau gestellten Patriotismus, der Verherrlichung des Priester- und Soldatenstandes auch vereinzelt zeit- und gesellschaftskritische Töne auf. Zum einen wird durch den Förster Wehrhold das vor allem im Vormärz weit verbreitete Denunziantentum verurteilt: „[...] noch verächtlicher aber als solch ein schlechter Hund ist ein Mensch, der, ohne dazu aufgefordert zu sein, sich selbst zum Spürhunde herabwürdigt“⁴⁰¹ zum anderen reflektiert Hieronymus in seinem Auftrittslied die drückenden politischen Verhältnisse nach Einsetzen der Reaktion:

„Da denk ich: So – so!
Und zieh’ draus die Lehr’, um zu b’steh’n in dem Druck
Des Lebens ists nöthig, daß man sich hübsch duck!
duck! – duck!“⁴⁰²

In seinem anschließenden Monolog verdeutlicht Hieronymus diese Feststellung, indem er die Einsicht ausspricht, „daß man nur durch fortwährendes Krümmen des Rückens zu einer nahrhaften Subsistenz gelangen kann [...]“.⁴⁰³

Zieht man abschließend einen wirkungsästhetischen Vergleich zwischen Kaisers und Anzengrubers Stücken, lässt sich Folgendes feststellen:

„Mönch und Soldat“ ist wie alle Kaiser’schen Lebens- und Charakterbilder als Verbindung von possenhaften und rührseligen Elementen konzipiert. Szenen weinerlicher

³⁹⁷ Anzengruber hat in seinem Volksstück „Das vierte Gebot“ (1877) anhand des Schicksals der Familien Hutter, Schalanter und Schön das Problematische des Zwanges zum unbedingten Gehorsam der Kinder gegen den Willen ihrer Eltern thematisiert. Anstelle von Kaisers Belohnungsmodell steht bei Anzengruber die Katastrophe: Die Folgen des Gehorsams sind eine unglückliche Ehe, ein totes Kind und eine Scheidung für Hedwig, Prostitution für Pepi und die Todeszelle für Martin.

³⁹⁸ Kaiser: Mönch und Soldat, S. 102 (s. Anm. 366).

³⁹⁹ Ebd., S. 50.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 51.

⁴⁰¹ Ebd., S. 42.

⁴⁰² Ebd., S. 17.

⁴⁰³ Ebd., S. 18.

Ergriffenheit, rührseliger Innigkeit und inbrünstigen Pathos' wechseln sich mit komischen Episoden ab.

Anzengrubers Komödie enthält ebenfalls Heiteres und Ernstes, an die Stelle der tränenreichen Rührseligkeit bei Kaiser tritt bei ihm allerdings eine schlichtere Melancholie.

Generell gründet die Wirkungsästhetik der ernsten Stücke Kaisers hauptsächlich auf dem Prinzip der Rührung, wogegen Anzengruber tendenziell eher durch Erschütterung bewegt.

Anzengruber setzt gezielt Musik (die melodramatische Melodie des Bußliedes begleitet Grillhofers resignativen Monolog, in dem er über das unbekanntes Schicksal seiner Tochter sinniert⁴⁰⁴) und andere audio-visuelle Effekte (Donnergrollen und fernes Aufleuchten als Grillhofer sich Magdalen zu erkennen gibt⁴⁰⁵) ein, um die Stimmung einzelner Szenen zu verdichten. Seine Figuren sind nicht wie bei Kaiser idealisiert, sie wirken in ihrer differenzierteren Zeichnung realistischer und natürlicher.

In der bildreichen Sprache Anzengrubers zeigt sich wie schon bei Kaiser der Einfluss Nestroys, besonders wenn durch den metaphorischen Vergleich Komik erzeugt wird: Zum Beispiel bekümmert Grillhofer „nimmer 's irdische“, sondern „nur mehr 's himmlische Heu“, da er festgestellt hat, dass der Mensch sowieso „dahin [welkt] wie Heu“, weshalb ihm nur noch „die Einfuhr in den himmlischen Heuschober“ wichtig ist⁴⁰⁶, und Dusterer warnt vor dem „höllischen Erbfeind, was ein'm zum Übermaß verlockt, wo 'n ein'm drauf net gut wird und ma nachhert in der Höll' sein Kamillentee kriegt [...]“⁴⁰⁷.

2.4.3. Zeitgenössische Rezeption

„Mönch und Soldat“ wurde im Jahre seiner Premiere im Oktober 1849 bis Jahresende mit kleinen Unterbrechungen 29 Mal gespielt.

Der Rezensent der „Theaterzeitung“ berichtet von einem überfüllten Haus und einer sehr beifälligen Aufnahme durch das Publikum, was im Angesicht der „im Allgemeinen durch mancherlei unliebsame Ereignisse fast gänzlich untergrabenen Theaterlust“⁴⁰⁸ ein umso bedeutenderer Erfolg sei.

⁴⁰⁴ Anzengruber: Der G'wissenswurm, S. 65. (s. Anm. 371).

⁴⁰⁵ Ebd., S.58.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 18.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 47.

⁴⁰⁸ Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 41. Jg., Nr. 241 (9. Oktober 1849), S. 964.

Er hält es Kaiser zugute, dass er sich von „der unseligen Manie, Tendenzstücke aufzutischen“ fernhält, und attestiert dem Stück „manchen pikanten Witz“ und „manche komische Situation“, welche ausreichend entschädigen, um über „alle größeren und kleineren Vergehen gegen die Gesetze der Logik, der Wahrscheinlichkeit und der dramatischen Gerechtigkeit“ hinwegzusehen.“⁴⁰⁹ Kaiser wird außerdem geraten, einige Längen zu beseitigen und einige Couplets hinzuzufügen.⁴¹⁰

Die Besprechung im „Humoristen“ fällt dagegen negativer aus. Der Kritiker stellt fest, dass das Stück zwar gefallen hat, dass „von einem bedeutenden Succesß [...] aber keinesfalls die Rede sein kann.“⁴¹¹ Er kritisiert die Couplets als „höchst matt und ohne den mindesten Witzfunken“, fragt sich, „[w]ie eine dialogisirte Erzählung zu der Benennung eines Original-Charakterbildes gelangt“, und schreibt den Erfolg des Stückes hauptsächlich der gelungenen Inszenierung und der „splendid[en]“ Ausstattung zu.⁴¹²

Anlässlich der am 11. November 1849 stattgefundenen Premiere von „Mönch und Soldat“ in Prag erschien eine ausführliche, sehr positive Rezension in der „Bohemia“. Ein Hauptvorzug der „auf den Bühnen von Wien und von Prag und auf anderen Provinzialbühnen Epoche machenden dramatischen Arbeit“⁴¹³ Kaisers wäre, wie das schon in der „Theaterzeitung“ betont wurde, dass das aktuelle Zeitgeschehen, die erst knapp zurückliegenden Ereignisse der Märzrevolution unberührt blieben, dass Kaiser keinen „dramatisirten Zeitungsartikel“, kein „Armeebulletin“ und keinen „versificirten Krawall“⁴¹⁴ geschrieben habe.

Positiv hervorgehoben werden die „nach ihrer allgemeinen Grundlage dem Leben entlehnt[en] und nach der idealen Seite hin zu Individualitäten verarbeitet[en]“⁴¹⁵ Charaktere und die natürliche Handlungsfolge. Die Geißelung der „Kummerei, Scheinheiligkeit und Jesuitenkabale“ durch Pater Augustin erziele eine wirksame „Auseinanderhaltung des Standes von seinen Gebrechen“.⁴¹⁶

Die wertvolle Grundidee des Stückes erblickt der Rezensent in der Darstellung eines gemeinsamen, alle gesellschaftlichen Gruppen verbindenden Zieles, idealisiert dargestellt als den „Kampf für das gute Recht, für Gott, Vaterland und den Kaiser“⁴¹⁷, besonders

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Der Humorist, 13. Jg., Nr. 241 (9. Oktober 1849), S. 972.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Bohemia, 22. Jg., Nr. 233 (13. November 1849), o. S.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Bohemia, 22. Jg., Nr. 234 (15. November 1849), o. S.

⁴¹⁷ Ebd.

eindringlich verbildlicht in der Verbrüderung der Stände im gemeinsamen Kampf der bewaffneten Mönche und der Soldaten.

Bemängelt wird die dem Genre des Charakterbildes inhärente Mischung von Scherz und Ernst, vom Kritiker bezeichnet als ein unverträgliches Nebeneinander von „Lilien und [...] Rüben“ und „Erdäpfel“ und „Rosen“.⁴¹⁸

2.4.4. „Ein merkwürdiges Aktenstück“: Das Aufführungsverbot von „Mönch und Soldat“

Bis zum Jahr 1856 konnte sich „Mönch und Soldat“ auf dem Repertoire halten und wurde jedes Jahr mindestens einmal wiederholt.

Als das Stück nach dreijähriger Pause am 21. Juni 1859 im Carltheater eine Neuinszenierung erlebte, wurde es nach der ersten Vorstellung von der Zensur verboten⁴¹⁹. Eine Besprechung dieser Aufführung, die das mehrere Jahre andauernde, gänzliche Verbot von „Mönch und Soldat“ zur Folge hatte, wird ausführlicher zitiert, da sie einen anschaulichen Eindruck der Publikumsstimmung dieses Abends vermittelt. In den „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Kunst“ heißt es:

„Die neu in Scene gesetzte Aufführung von Kaiser's „Mönch und Soldat“ war eine der interessantesten, welche uns das Carl=Theater seit langer Zeit geboten. Interessant in mehrfacher Beziehung, sowohl auf der Bühne als im Zuschauerraume. Wir haben uns schon zu wiederholten Malen gegen die leidige Gewohnheit ausgesprochen, jedem Worte, das auf der Bühne gesprochen wird, eine „zeitgemäße“ tendenziöse Bedeutung unterzuschieben, um dann eine bei den Haaren herbeigezogene Demonstration anzubringen. [...] Einen ganz anderen Charakter hatten aber die Kundgebungen des Publikums in „Mönch und Soldat“. Das war nicht der pflichtschuldige Applaus einer Minorität, sondern die unumwundene Meinungsäußerung des gesamten Publikums. Parterre, Logen und Gallerien zeigten sich hier einstimmig, um die Partei, deren Vertreter sie in der Rolle des Hrn. Knaack erkannten, zu brandmarken und ihre Abscheu gegen dieselbe in eklatanter Weise kundzugeben. Erfreulich war dabei die Wahrnehmung, wie alle auf die Religion und auf die Pflichten und Verdienste der echten Priester bezüglichen Stellen mit warmem und lautem Beifall aufgenommen wurden. [...] Das Haus war gefüllt, der Beifall allgemein und vielbedeutend. Das Stück zählt zu den besten Arbeiten des

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ In einer Rezension aus dem Jahr 1867 wird angedeutet, dass das Stück bereits 1856 verboten wurde, da es sich angeblich bereits zum zweiten Mal „aus hartnäckigen Censurbanden“ befreien musste: „Dießmal [d.i. 1867] dürfte sich der Befreiungsact einer größeren Lebensdauer als das erste Mal [d.i. 1859] erfreuen, wo es nach einer einmaligen Aufführung vom Schauplatz verschwinden mußte.“ [Hervorhebungen J. K.], In: Blätter für Musik, Theater und Kunst, 13. Jg., Nr. 81 (8. Oktober 1867), S. 322. Kaiser selbst erwähnt in seiner „Autobiographischen Skizze“, dass das Stück 1856 verboten wurde, von der Aufführung 1859 und dem neuerlichen Verbot ist keine Rede, Vgl. Transkription 33r (s. Anhang 1). Tatsächlich wurde „Mönch und Soldat“ nach bis dahin jährlichen Reprisen plötzlich zwischen 1856 und 1859 nicht mehr gegeben wurde.

Hrn Kaiser, und nach dem zahlreichen Zuspruch und dem überaus günstigen Erfolg der Wiederaufnahme, wurde eine Wiederholung allgemein erwartet und gewünscht. Daß dieselbe unterblieb, mag wohl nicht die Schuld der Direktion sein.“⁴²⁰

Wie aus der Rezension hervorgeht, erregte die Vorstellung von „Mönch und Soldat“ einiges an Interesse. Der Kritiker spricht von demonstrativem, das gesamte Publikum umfassendem „vielbedeutend[em]“ Beifall, und deutet in seiner Schlussbemerkung das Verbot des Stückes an.

Da kein Theaterzettel zu dieser Aufführung greifbar ist, können über die Besetzung an diesem Abend nur anhand der Angaben aus der Kritik Spekulationen angestellt werden. Der Rezensent gibt an, dass vor allem die Rolle, die der Schauspieler Knaack verkörpert hat, Anlass zu demonstrativen Meinungsäußerungen des Publikums gegeben hat. Er gibt an, dass vor allem „Knaacks=Mienespiel während der langen Szenen, wo er stumm der Entwicklung seiner Intrigen zusieht [unübertrefflich]“ war, was prinzipiell die Vermutung nahelegt, dass er die Figur des Egidius darstellte. Diese Annahme wird aber an anderer Stelle durch die Information widerlegt, dass Nestroy diese Rolle innehatte. Die einzige andere Figur, die als Intrigant bezeichnet werden kann, ist Hieronymus. Daraus lässt sich schließen, dass das Publikum sein feiges, denunzierendes und duckmäuserisches Verhalten „mit Abscheu“ bedachte. Der Rezensent berichtet auch, dass Nestroys treffliche Darstellung des Egidius „der bekannten Partei [d. i. den Jesuiten] durch das drastische Hervorheben einiger Pointen vernichtende Hiebe [versetzte].“

Ein Artikel in der „Morgen-Post“ beschäftigt sich eineinhalb Jahre nach der Absetzung des Stückes mit den Gründen der Suspendierung. Der Artikel, betitelt „Ein merkwürdiges Aktenstück“, erinnert am 18.2.1861 an die Aufführung aus dem Jahr 1859 und berichtet, dass bereits am Folgetag dem Kardinal Erzbischof Rauscher durch eine Delegation eine das Stück betreffende Adresse übergeben wurde. Darin heißt es:

„In dem genannten Charakterbilde wird der Kriegstand einseitig auf Kosten des Priesterstandes erhoben und verherrlicht. Unsere heilige, römische katholische Kirche wird der Verachtung und dem Spott preisgegeben, der geistliche Stand gelästert, indem nicht nur ganze Ordensgesellschaften verdächtigt und verleumdet werden, sondern selbst solche Priester, welche der Verfasser zum Gegensatz als achtbar und verehrungswürdig darzustellen wenigstens die Absicht zeigt, welche den Lehren und Dogmen der heil. römisch-katholischen Kirche schnurstraks widerstreiten. Im genannten Stücke wird ferner etwa nicht nur die Scheinheiligkeit und falsche Frömmerei gegeißelt, sondern es wird die wahre Frömmigkeit, das re-

⁴²⁰ Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik. (Der „Monatsschrift für Theater und Musik“ V. Jahrgang), Erstes Halbjahr (Jänner-Juni 1859). Wien: Wallishausser'sche Buchhandlung (Josef Klemm) 1859, S. 421f.

ligiöse Gefühl durch Wort und That, wozu noch die Geberdensprache, das Mienenspiel der Darsteller hinzukommen, verhöhnt und lächerlich gemacht.“⁴²¹

Aufgrund dieses Schriftstückes wurde auf Betreiben des Kardinals Erzbischof Rauscher das Verbot des Stückes erwirkt.

Dass eine Intervention gegen Kaisers Charakterbild aufgrund dieses Dokumentes, welches am Text nicht haltbare Anschuldigungen erhebt, erfolgreich war, ist ein Beleg für das enorme Ausmaß der Macht, welche die katholischen Kirche nach dem Abschluss des Konkordates 1855 auszuüben im Stande war.

Das Aufführungsverbot von „Mönch und Soldat“ zeigt exemplarisch die innerhalb eines Jahrzehntes durch den zunehmenden Einfluss der katholischen Kirche völlig gewandelten Zensurbedingungen. Als 1849 dem Stück die Aufführungsbewilligung erteilt wurde, nahm der Zensor keinerlei Anstoß an der Kritik am Jesuiten-Orden, er beschränkte sich einzig auf den Vermerk, dass die Egidius-Figur „weder ein Priester noch ein [Kloster] Bruder sein sollte“⁴²²

Nach acht Jahren gelang es der Direktion des Carltheaters eine Aufhebung des Verbots zu erwirken. Die am 3. Oktober 1867 erfolgte Neuinszenierung wurde sowohl von der Kritik als auch vom Publikum enthusiastisch aufgenommen. Die „Blätter für Musik, Theater und Kunst“ berichten nach der vierten Vorstellung von einem „eclatanten Erfolg“ des Stückes vor durchgehend ausverkauftem Haus.⁴²³ „Mönch und Soldat“ wirke nach einem „Befreiungsact“ aus „achtjähriger Haft“ wie eine Novität.⁴²⁴ Die Beifallsbekundungen des Publikums kämen einer „Petition zur Aufhebung des Concordats [gleich]“, und der Rezensent fragt sich angesichts der ungebrochenen Wirkkraft des Charakterbildes, „weshalb die Theatencensur dieses Stück mit solch hispanischer Angst verbot“.⁴²⁵ Er prophezeit dem Stück, welches er „zu den vorzüglichsten der Kaiser’schen Feder“ rechnet, aufgrund der „Frische“, des „warme[n] Leben[s]“, der „gelungen gezeichnete[n] Charaktere“ und der „gediegene[n] Sprache“ dauerhaften Erfolg.⁴²⁶

Der Rezensent der „Presse“ erblickt in der Aufführung ein „schriftstellerisches Auferstehungsfest“⁴²⁷ Kaisers, dessen Produktionen im Laufe der sechziger Jahre deutlich hinter den Erfolgen der vorausgehenden beiden Jahrzehnte zurückgeblieben waren.

⁴²¹ Die Morgen Post, 11. Jg., Nr. 48 (18. Februar 1861), o. S., zitiert nach: Pöll: Friedrich Kaiser, S. 151 (s. Anm.32).

⁴²² Eingeklebter Zensurvermerk im Manuskript, ÖNB/Ths., Sig.: Cth M 50, zitiert nach Benay: Gesamtprimärbibliographie, S. 142 (s. Anm. 39).

⁴²³ Blätter für Musik, Theater und Kunst, 13. Jg., Nr. 81 (8. Oktober 1867), S. 322.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Die Presse, Local-Anzeiger, 20. Jg., Beilage zu Nr. 274 (6. Oktober 1867), o. S.

„Mönch und Soldat“ wäre durch „die Todtengräber der Reaction bei lebendigem Leibe ein[ge]schartt [worden]“ und würde nun „zu neuem Leben erweckt“⁴²⁸. Der Kritiker bescheinigt Kaisers Stück eine ausgesprochene Aktualität und stellt es in den Kontext des Ende der sechziger Jahre bereits sehr heftig geführten Kulturkampfes des liberalen Bürgertums gegen die Vormachtstellung des Klerus. Der Erfolg des Charakterbildes liege hauptsächlich darin begründet, dass „die Ideen, die es repräsentirt, gewitterschwanger in den Lüften h[ä]ngen wie vor einem gewaltsamen Ausbruche der zürnenden Natur.“⁴²⁹

Wie sehr die Wirkung von „Mönch und Soldat“ der einer Neuigkeit gleichkam, zeigt die Platzierung der Rezension der „Wiener Sonn- und Montags-Zeitung“ unter der Rubrik „Theater Novitäten“. Diese Vorgehensweise wird dadurch gerechtfertigt, dass die Wiederaufführung des Stückes ein „Ereigniß“ von „eminente[r] Bedeutung“⁴³⁰ sei:

„Das Carl-Theater muß uns jetzt als das einzige Local dienen, in welchem sich die Bevölkerung auch ohne Versammlungsrecht über die brennendste Tagesfrage, über das Concordat aussprechen kann und das Verdict ist ein so deutliches, so lautes, daß es wol auch weiter schallen wird, als bis in die Suffiten und in den Vorsaal der Hofloge.“⁴³¹

Im Gegensatz zu den Rezensionen von 1849 und der von 1859 wird die Egidius-Figur nicht mehr klar als Vertreter des Jesuiten-Ordens wahrgenommen. Der Kritik, die in Kaisers Text klar auf die Praktiken eines Einzelnen, mit dem unbeliebten Orden Assoziierten, abzielt, wird von dem Rezensenten eine größere Dimension beigemessen:

„Der falsche Priester in dem Kaiserschen Volksstück muß nolens volens zum Träger der ultramontanen Bestrebungen werden und minutenlang Applaus erdöhnte im Hause, als der edle Prior seine Heuchelei brandmarkte und Jene verurtheilte, die den Glauben als Waffe nützen, um Dummheit und Niedertracht auf Erden zu verbreiten.“⁴³²

Wie aus den Kritiken hervorgeht, ist der enorme Erfolg, den „Mönch und Soldat“ bei seiner Wiederaufnahme fast zwanzig Jahre nach der Uraufführung feiert, extrem zeitbedingt. Das Stück wurde von 3. bis 22. Oktober 1867 20 Mal in Folge, bis Jahresende weitere sechs Mal gegeben.

Der Kampf gegen das Konkordat wurde 1868 durch den Erlass der „Mai-Gesetze“, welche die Wirksamkeit desselben enorm einschränkten, zugunsten der Liberalen ent-

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, Morgenblatt, 5. Jg., Nr. 62 (7. Oktober 1867), o. S.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

schieden, obwohl es erst 1870 aufgrund des Unfehlbarkeits-Dogmas des Papstes von Österreich gekündigt und 1874 formell aufgehoben wurde.

Die Aufführungszahlen zu „Mönch und Soldat“ spiegeln diese Entwicklungen wider.

Mit dem Ende des Kampfes gegen das Konkordat büßt das Stück seine aktuelle Sprengkraft ein. Von 1868 bis zu Kaisers Tod 1874 pendeln sich die Aufführungszahlen auf dasselbe Niveau wie vor dem Verbot ein, es wird durchschnittlich ein bis fünf Mal pro Jahr wiederholt.

III. Forschungsdesiderata:

Von den 162 Stücken, die Kaiser nach heutigem Forschungsstand zugeordnet werden, wurden ca. 80 bei den Verlagshäusern Pichler und Wallishauser „den Bühnen gegenüber als Manuskript“ gedruckt. Diese Drucklegungen, welche allesamt in den 1840er bis 1870er Jahren erfolgten, stellen, bis auf zwei Editionen von 1905⁴³³ und 1914⁴³⁴, bis heute die einzigen Ausgaben Kaiser'scher Werke dar.

Allein daraus ist klar ersichtlich, dass eine kritische Neuedition einiger ausgewählter Stücke wünschenswert wäre, um die Texte wieder auf dem Buchmarkt verfügbar zu machen.

Im Niederösterreichischen Landesarchiv, in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek und in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich einige wertvolle Manuskripte zu zum Teil unveröffentlichten Stücken Kaisers sowie etliche Zensurexemplare.⁴³⁵ Aus diesem relativ großen handschriftlichen Fundus, aus dem bereits die Briefe Kaisers sowie seine Revolutionserinnerungen im Druck herausgegeben wurden, wären weitere Veröffentlichungen von großem Interesse. Einzelstudien zum Einfluss von Kaisers Lebens- und Charakterbildern auf direkte Zeitgenossen, wie Karl Elmar oder Karl Haffner, die sich zu Beginn der vierziger Jahre ebenfalls auf das Verfassen von Lebensbildern verlegten, oder umfassendere Analysen zur Nachwirkung von Kaisers Schaffen in Ludwig Anzengrubers Werk wären aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive aufschlussreich.

⁴³³ Kaiser, Friedrich: Stadt und Land, oder: der Viehhändler aus Oberösterreich, hrsg. v. E. Weiland. Leipzig: Reclam 1905.

⁴³⁴ Kaiser: AW (s. Anm. 230).

⁴³⁵ Zum genauen Standort der einzelnen Manuskripte siehe: Benay: Gesamtprimärbibliographie (s. Anm. 39).

Weitere spannende Felder zur Erforschung von Kaisers dramatischem Werk wären chronologische Untersuchungen, die die Entwicklungslinien von seinen ersten Versuchen über die Phase seiner größten Erfolge bis zu seinem Spätwerk nachzeichnen; die spezifischen Eigenheiten der jeweiligen Produktionsstufen ließen unter Einbeziehen der zeitgenössischen Rezeption interessante Beobachtungen sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Natur zu.

Auch eine Monographie zu Kaiser steht noch aus.

IV. Schlussbemerkung

Ziel dieser Arbeit war es, auf das beinahe vollständig vergessene Werk Friedrich Kaisers aufmerksam zu machen.

Es wurde versucht, seinen Platz als Autor des Wiener Vorstadttheaters zwischen seinem vielbeachteten Zeitgenossen Nestroy und seinem ebenfalls populäreren Nachfolger Anzengruber zu verorten.

Über die Gründe, warum Kaisers Werk sich nicht auf dem Repertoire erhalten konnte, lassen sich nur Spekulationen anstellen. Franz Hadamowsky⁴³⁶ vermutet, dass Kaisers Produktionen „zu zeitbedingt“ waren. Ein weiterer Grund mag im Warencharakter liegen, den viele seiner Stücke aufgrund der vertragsbedingten Schnellproduktion aufweisen. Gemessen an der Schärfe und der Durchschlagskraft von Nestroys Satiren, an seiner virtuoson Handhabung des Sprachwitzes und der Treffsicherheit seiner Kritik – alles Qualitäten, die Nestroys Werk zeitlos erscheinen lassen – kann ein Vergleich nur zu Ungunsten Kaisers ausfallen.

Aber, es erscheint nicht gerechtfertigt, die ganze Produktion einer Ära nur an dem Werk einer genialen Ausnahmeerscheinung zu messen.

Kaisers Lebens- und Charakterbilder und Nestroys Possen sind zwei unterschiedliche Realisierungen der Wiener Vorstadtkomödie, sie spiegeln verschiedene Zugänge zur Institution „Volkstheater“ und divergierende Weltanschauungen wider.

Sie wurden vom zeitgenössischen Publikum und der Kritik gleichberechtigt nebeneinander gestellt, und dominierten gemeinsam über zwei Jahrzehnte die Spielpläne der Wiener Vorstadttheater.

⁴³⁶ Kaiser: 1848, S. 12 (s. Anm. 8).

Allein der enorme zeitgenössische Erfolg verweist auf den hohen mentalitäts- und kulturgeschichtlichen Wert von Kaisers Produktionen. Dasselbe gilt auch für die (auto-)biographischen Schriften, sie sind wertvolle Zeitzeugen politischer Ereignisse und sozialen und wirtschaftlichen Wandels.

Die Auseinandersetzung mit Kaisers umfangreichem Werk eröffnet einen Zugang zum Forschungsfeld „Wiener Volkstheater“, der der Diversität in den Produktionen, die diesem Komplex zugeordnet werden, Rechnung trägt.

Mit dieser Arbeit ist es hoffentlich gelungen, auf die Bedeutung von Kaisers Schaffen aufmerksam zu machen, und einen kleinen Beitrag zur Wiederentdeckung dieses Autors zu leisten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

ANZENGRUBER, Ludwig: Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Unter Mitwirkung von K. Anzengruber hrsg. v. R. Latzke und O. Rommel. 15. Bd., Teil III: Schriften zum Theater. Wien: Schroll 1922.

ANZENGRUBER, Ludwig: Werke Auswahl in zehn Teilen, hrsg. v. Eduard Castle. Erster Teil: Ludwig Anzengrubers Leben – Vom Lebensweg. Leipzig: Hesse & Becker Verlag o.J. [1921].

ANZENGRUBER, Ludwig: Werke. Gesamtausgabe nach den Handschriften in zwanzig Teilen, hrsg. von Eduard Castle. Vierter Teil: Dramen III: Der G'wissenswurm. – Doppelselbstmord. – Der ledige Hof. Leipzig: Hesse & Becker Verlag o. J.

BAUERNFELD, Eduard von: Bürgerlich und Romantisch. Lustspiel in vier Acten. Wien: Wilhelm Braumüller 1871.

BAUERNFELD, Eduard von: Der literarische Salon. Lustspiel in drei Acten. Wien: Wilhelm Braumüller 1871.

[BAUERNFELD, Eduard von]: Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers. Leipzig: O. Wiegand 1842.

EBERL, Ferdinand: Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien. Wien: Rehm 1796.

EBERL, Ferdinand: Die Hausnudel oder die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau. Wien: Rehm 1797.

EBERL, Ferdinand : Der Eipeldauer am Hofe. Wien: Rehm 1797.

HAGEMANN, Gustav: Leichtsinn und gutes Herz. Lustspiel in einem Aufzuge. Wien: J.B. Wallishausser 1802.

HEUFELD, Franz: Der Bauer aus dem Gebirge in Wien. Ein Lustspiel von drey Aufzügen. Wien 1767.

KAISER, Friedrich: Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt. Wien: Waldheim 1870.

KAISER, Friedrich : Theaterdirector-Carl. Sein Leben und Wirken in München und Wien nebst einer entwickelten Schilderung seines Charakters und seiner Stellung zur Volksbühne. Wien: Sallmeyer und Comp. 1854.

KAISER, Friedrich: 1848: Ein Wiener Volksdichter erlebt die Revolution. Die Memoiren Friedrich Kaisers eingel. und hrsg. v. Franz Hadamowsky . Wien: Bellaria 1948.

KAISER, Friedrich: Friedrich Beckmann. Heiteres – Ernstes – Trauriges aus seinem Leben. Erinnerungen von Friedrich Kaiser. Klemm: Wien 1866.

KAISER, Friedrich: Wenzel Scholz. Ereignisse und Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, nach seinen hinterlassenen Schriften und den Mittheilungen seiner Witwe, zusammengestellt von Friedrich Kaiser. (In: Morgen-Post, 8. Jg. Nr. 71-83, 85-91, 93-94, 96-99, 101, 106, (14.März-19.April 1858).

KAISER, Friedrich: 1848. Autographes Manuskript. o.O.: o.D., 42 Bl. - WSLB Signatur H.I.N.-131183.

KAISER, Friedrich: Autobiographische Skizze. Autographes Manuskript. o.O.: 1863, 43 Bl. – WSLB Signatur: Ib 59036.

KAISER, Friedrich: Unter dem alten Fritz und Kaiser Josef. Geschichtlicher Roman. 2 Bde. Wien: Waldheim 1874.

KAISER, Friedrich: Ein Pfaffenleben (Abraham a Sancta Clara), Historischer Volksroman 2 Bde. Wien: Waldheim 1871.

KAISER, Friedrich (Red.): Der Kobold: herausgerissene Blätter aus seinem Album; hrsg. v. Jeanne Benay. Heft 1 und 2 (1846 – 1847) Hildesheim [u.a.]: Olms 1995.

KAISER, Friedrich: Wer wird Amtmann? oder: Des Vaters Grab. Wien: A. Pichler's sel. Witwe 1842.

KAISER, Friedrich: Ausgewählte Werke. I. Band: Die Schule des Armen. Der Schneider als Naturdichter. Hrsg. und eingl. von Otto Rommel. Wien u.a.: Karl Prochaska 1914. (Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek, 45. Bd.).

KAISER, Friedrich: Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Oberösterreich. Wien: A. Pichler's sel. Witwe 1845.

KAISER, Friedrich: Der Rastelbinder, oder: Zehntausend Gulden. Wien: Wallishausser 1850.

KAISER, Friedrich: Eine Posse als Medizin. Original-Posse mit Gesang in drei Akten. Wien: Wallishausser 1850.

KAISER, Friedrich: Mönch und Soldat. Wien: Wallishausser 1850.

KAISER, Friedrich: Flüchtig in der Heimat. Wien: Wallishausser 1867.

KAISER, Friedrich: Städtische Krankheit und ländliche Kur. Wien: Max Lell (A. Prix) o. J.

KRINGSTEINER, Ferdinand: Der Zwirnhändler aus Oberösterreich. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Wien: Wallishausser 1807.

NESTROY, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 16/I: Der Färber und sein Zwillingsbruder. Hrsg. v. Louise Adey Huish. Wien: Deuticke 1999.

NESTROY, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 17/I: Der Talisman. Hrsg. v. Jürgen Hein und Peter Haida. Wien: Jugend und Volk Verlag 1993.

NESTROY, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 22: Die beiden Herrn Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt. Hrsg. v. W.E. Yates. Wien: Deuticke 1996.

NESTROY, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 23/II: Der Unbedeutende. Hrsg. v. Jürgen Hein. Wien: Jugend und Volk Verlag 1995.

NESTROY, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 26/1: Freiheit in Krähwinkel. Hrsg. v. John R. P. McKenzie. Wien: Jugend und Volk Verlag 1995.

SCHIKANEDER, Emanuel: Der redliche Landmann. Ein ländliches Familiengemälde in fünf Aufzügen. Wien: o. V. 1792.

Sekundärliteratur:

ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 15 (1882).

BACHLEITNER, Norbert, EYBL Franz M und Ernst FISCHER: Geschichte des Buchhandels in Österreich. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2000.

BAUER, Anton: 150 Jahre Theater an der Wien. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea Verlag 1952.

BAUER, Anton und Gustav KROPATSCHEK: 200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988. Wien, München: Verlag Anton Schroll & Co 1988.

BAUER, Roger: Laßt sie koaxen, Die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich. Wien: Europa Verlag 1977.

BENAY, Jeanne (Hrsg.): Briefe von und an Friedrich Kaiser (1814-1874). Mitgeteilt, eingeleitet und kommentiert von Jeanne Benay, mit einem Geleitwort von Jürgen Hein. Bern u.a.: Lang 1989.

BENAY, Jeanne: Friedrich Kaiser. Gesamtprimärbibliographie seiner dramatischen Produktion zwischen 1835-1874 (Nachlaß 1875). Bern u.a.: Lang 1991.

BENAY, Jeanne: Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle 1. Bern u.a.: Lang 1993. (Contacts : Série 1, Theatrica ; 14).

BENAY, Jeanne: Friedrich Kaiser et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle 2. Bern u.a.: Lang 1993. (Contacts : Série 1, Theatrica ; 14).

BENAY, Jeanne: Das Wiener Volkstheater als Intention und Strategiedramaturgie: Ein Beispiel: Friedrich Kaiser und seine französischen Vorlagen. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang, 1830-1880. Peter Lang: Frankfurt am Main 1988, S.107-132.

BENAY, Jeanne: George Sand et Friedrich Kaiser: 'Le compagnon du Tour de France' et 'Künstler und Handwerker'. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Volk -Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Peter Lang: Bern 1986, S.79-102.

BENAY, Jeanne: Bearbeitungskonventionen des Vaudevilles im Wiener Volkstheater: Friedrich Kaisers 'Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris' (1843). In: Turk, Horst und Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik 17.-20. Jahrhundert. Bern u.a.: Peter Lang 1992, S. 80-116.

BENAY, Jeanne: Vom Domestiken zu den kleinen Leuten: Dienerrollen im 'Lebens- und Charakterbild' Friedrich Kaisers. In: Nestroyana 14 1994, H.3/4, S.67-80.

BENAY, Jeanne: Volksästhetischer Historismus in der Spätdramatik Friedrich Kaisers. In: Nestoyana 16 1996, H.1/2, S. 52-65.

BENAY, Jeanne: Friedrich Kaiser et Johann Nestroy: tableau de caractère (Charakterbild) et farce locale (Posse). In: Stieg, Gerald / Groupe de Recherches Autrichiennes (Paris III): Johann Nestroy : 1801 - 1862 ; vision du monde et écriture dramatique; actes du colloque international Paris 31 janvier - 2 février 1991. Asnières: Publ. de l'Institut d'Allemand d'Asnières 1991, S.35-48.

BRUNNER, Elisabeth: Die Darstellung der Provinz und des Provinzlers auf dem Wiener Volkstheater. Diplomarbeit. Wien: 1997.

GÄMMERLER, Franz: Theater-Director Carl, sein Leben und Wirken. Wien: Wallishausser 1854.

GLOSSY, Carl: Eine Denkschrift der Wiener Buchhändler aus dem Jahre 1845. In: Glossy, Carl (Hrsg.): Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 14. Jg. Wien: Verlag von Carl Konegen 1904, S. 224-248.

HADAMOWSKY, Franz (Hrsg.): Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien. Wien 1934.

HEIN, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., neuberab. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997.

HEIN, Jürgen (Hrsg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein. München: Beck 1989.

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, 1.Bnd. Wien: 1982.

HÜTTNER, Johann: Volk sucht sein Theater, Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880. Bern: Lang 1988.

JORDAN, Sylvester.: Die Jesuiten und der Jesuitismus. (Ein besonderer, mit Zusätzen vermehrter Abdruck aus dem „Staatslexikon, hrsg. v. C. Rottek und C. Welcker“). Altona und Leipzig: Verlag von Johann Friedrich Hammerich 1839.

MAY, Erich Joachim: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1975.

POELL, Walter: Der Wiener Theaterdichter Friedrich Kaiser. Dissertation. Universität Wien: 1947.

RACHINGER, Maria Johanna: Das Wiener Volkstheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Dramatikers Ludwig Anzengruber. Dissertation. Wien: 1986.

REUTNER, Richard: Dialekt und Sprachspiel bei Nestroys Vorgängern und Zeitgenossen : am Beispiel von Franz Xaver Gewey (1764-1819) und Friedrich Kaiser (1814-1874). In: Deutsche Sprache in Raum und Zeit 1998, S.105-124.

REUTNER, Richard: Ein kleines Dialektwörterbuch: zusammengestellt aus Belegen in den gedruckten Volksstücken Friedrich Kaisers. In: Beharrsamkeit und Wandel 1998, S. 179-204.

REUTNER, Richard: Idiolektal bedingte Dialektwörter bei Friedrich Kaiser: eine literarisch-dialektologische Quisquilie. In: Nestroyana 17 1997, H.3/4, S.134-140.

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

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 57-79.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Polarisierung als Gestaltungsprinzip auf dem Alt-Wiener Volkstheater. In: Jahrbuch der Grillparzer – Gesellschaft, 10. Jg. Wien: Bergland 1973, S. 41-65.

SEYFRIED, Ferdinand Ritter von: Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren. Wien: Selbstverlag des Verfassers 1864.

SONNLEITNER, Johann (Hrsg.): Joseph Anton Stranitzky [u.a.]: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996.

SONNLEITNER, Johann: Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik. In: Danielczyk, Julia (Hrsg.): Nestroy - Weder Lorbeerbaum Noch Bettelstab. (Ausstellungskatalog). Wien: Oesterr. Theatermuseum 2000, S. 41-55.

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

WLADIKA, Otto : Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Prater-theaters. Dissertation. Wien: 1961.

WOLF, Franz: Friedrich Kaiser: sein Leben und dramatisches Wirken . Dissertation, Universität Wien: 1913.

YATES, W. E.: An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the ‚Lebensbild‘. In: Renaissance and Modern Studies, Vol XXII, 1978. (Special Number Popular Theatre),S. 45-62.

YATES, W.E: Theatre in Vienna: A Critical History, 1776-1995. Cambridge: University Press 1996.

Zeitungen/ Zeitschriften:

Blätter für Musik, Theater und Kunst, hrsg. v. Leopold Alexander Zellner. Wien: 1855-1874.

Bohemia, hrsg. v. Gottlieb Haase, Prag: 1828-1850.

Deutsche Zeitung, Wien 1871-1907.

Die Grenzboten, hrsg. v. Ignaz Kuranda, Leipzig, Berlin: 1841-1922.

Der Humorist, hrsg. v. Moritz Gottlieb Saphir, Wien: 1837-1862.

Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau, hrsg. v. Johann Baptist Weis, Wien 1832-1936.

Die Morgen-Post, hrsg. v. Leopold Landsteiner, Wien 1854-1862.

Die Presse, Wien 1848-1896.

Die neue Freie Presse, Wien :1864-1939.

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik (ab 1859, vorher: Monatschrift für Theater und Musik), hrsg. v. J. Löwenthal, Wien 1855-1864.

Die Sonntagsblätter. Hrsg. v. Ludwig August Frankl. Wien: 1842-1848.

Wiener Allgemeine Musik Zeitung, hrsg. v. August Schmidt, Wien: 1841-1846.

Wiener Allgemeine Theaterzeitung, hrsg. v. Adolf Bäuerle, Wien: 1806-1860.

Wiener Sonn- und Montagszeitung, hrsg. von Alexander Scharf, Wien: 1863-1867.

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, hrsg. v. Friedrich Witthauer, Wien: 1817-1848.

Wiener Zeitung, Wien: 1780-heute.

ANHANG 1

1. Transkription der Autobiographischen Skizze (1863)

1.1. Formales

Orthographie und Zeichensetzung sind direkt von Kaiser übernommen, um die Authentizität des Dokuments zu gewährleisten.

Von der heutigen Orthographie oder Grammatik abweichende Stellen werden nicht mit (Sic!) gekennzeichnet.

Hervorhebungen und Unterstreichungen werden aus der Handschrift übernommen, jedoch konnten Formatierungen (Zeilenlänge, Wortabteilungen usw.) aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden.

Folierung: Die Blattnummerierung folgt den Nummern in der Handschrift; es wird zwischen Vorderseite (recto) und Rückseite (verso) der einzelnen Blätter unterschieden, indem an die jeweilige Blattnummer ein „r“ oder ein „v“ angehängt wird.

1.2. Diakritische Zeichen

{?}: unlesbare Stellen in der Handschrift werden mit geschwungenen Klammern und einem dazwischen stehenden Fragezeichen angezeigt; hochgestellt neben der Klammer steht als Ziffer die Anzahl der unlesbaren Worte, z.B. für ein unlesbares Wort: {?} ¹, für zwei unlesbare Worte: {?} ² usw.

{Text}: ein Wort kann nicht zweifelsfrei identifiziert werden, es liegt aber eine starke Vermutung vor, welche zwischen „{ }“ steht.

[-]: Streichungen, die nicht zu entziffern sind, werden mit doppelten eckigen Klammern angezeigt; die Anzahl der Bindestriche zwischen den Klammern gibt die Zahl der gestrichenen Worte an.

[[Text]]: Textstellen im Manuskript die von Kaiser gestrichen wurden, aber lesbar sind, werden in doppelte eckige Klammern gesetzt.

Kursivsetzung: Einschübe und Ergänzungen, die Kaiser oberhalb der Zeile oder am Ende einer Zeile über den Seitenrand hinaus hinzugefügt hat, werden durch Kursivsetzung gekennzeichnet.

FF Ks: diese in Fußnoten verwendete Abkürzung verweist auf offenbare Flüchtigkeitsfehler Kaisers, z.B. vergessene Satzzeichen bzw. unvollständige Jahreszahlen;

1.3. Transkription: Autobiographische Skizze (1863)⁴³⁷

[1r] Ich bin am 3. April des Jahres 1814 zu Biberach, im Königreiche Würthemburg geboren, aber als der Sohn des k.k österreichischen Officieres, Josef Kaiser, von Geburt an österreichischer Unterthan. Übrigens blieb ich auch nicht lange im Auslande, sondern kam mit meinen Eltern und Geschwistern in den nächsten Jahren meiner Kindheit schon nach Wien, wo ich die {Anfangsgründe} des Unterrichts zuerst in der Haupt- und Normalschule bei St. Anna erhielt; später kam ich in das academische Gimnasium, und absolvierte an der hiesigen Universität die filosofischen Studien.

In meinen Jünglingsjahren hatte ich entschiedene Neigung zum geistlichen Stande, ich darf aber wol bekennen, daß weniger ein frommer innerer Beruf mich dazu drängte, als mich vielmehr die poetisch-idillische Seite dieses Standes- z.b. einer Pfarrer=Stelle auf dem Lande anlockte. _ Durch Verwendung des damaligen Domherrn Sependon, welcher ein Oheim eines mei- [1v] ner liebsten Studiencollegen war, wurde ich auch schon während des letzten Jahrganges der filosofischen Studien zur Aufnahme in das Augustiner = Chorherrn Stift zu Klosterneuburg vorgemerkt.

Allein besser als ich mich selbst, hatte mein um fünf Jahre älterer Bruder Franz Xaver Kaiser, mich und mein Naturell erkannt. ./

Derselbe war damals Doktorand [[--]] der Medicin* im Josefinum, [[-]] wo er auch zum Doctor der Medizin und Chirurgie graduiert, und auf seinen Wunsch der kaiserlichen Marine als Oberschiffsarzt zugetheilt wurde.

Er starb in seinem 26. Lebensjahre an Borde der Corvette Carolina im Hafen von Smyrna plötzlich an Blutschlage. Ein astronomisch-filosofisches Werk: „Der Welt-Organismus“⁴³⁸ [[und ein med.]] gedr. in Wien bei Tandler und ein medizinisches Hilfsbüchlein: „Tabulae memoriales practico-medicae“⁴³⁹ hatte er schon während seiner Studienjahre verfaßt und herausgegeben. ./

Zu diesem Bruder zog mich von Kindheit an eine besondere Liebe, auf seine Ermahnungen, seinen Rath achtete ich stets am meisten, und nachdem ich den Kinderschuhen entwachsen war, bildete sich zwischen uns ein wahrhaftes inniges Freundschafts=Verhältniß. Zur Gemeinschaft mit ihm studierte ich auch jene filosofischen

⁴³⁷ Kaiser, Friedrich: Autobiographische Skizze (s. Anm. 147).

⁴³⁸ Vollständiger Titel: Kaiser, Franz: Der Weltorganismus, oder Ansichten über das Verhältniss der einzelnen Theile desselben sowohl untereinander, als auch in Beziehung auf die dieselben bewohnenden Geschöpfe nach dem gegenwärtigen naturhistorischen Standpunkte entworfen und dargestellt. Wien: Tandler 1833.

⁴³⁹ Vollständiger Titel: Kaiser, Franz: Tabulae memoriales practico-medicae: cum appendice praeparatorum compositorum. Editio altera auctaet emendata. Wien: Tandler 1833.

Sisteme, welche man damals /: in den Jahren 1831-32 :/ an der Wiener Hochschule zu beleuchten nicht für gut fand, ich betrieb mit ihm Botanik, erhielt durch ihn [[- -]] Unterricht in der Fisiologie und einigen anderen medicinischen Wissenschaften, und wurde von ihm ermuntert, [-] das sich bei mir schon frühzeitig entwickelnde Talent zur Maler = und Dichtkunst zu pflegen. Als nun die Zeit heranrückte, in welcher ich in das Kloster eintreten sollte warnte er mich vor diesem Schritte, den reiflich zu erwägen er mich noch für zu jung, zu unerfahren erklärte. Ich erinnere mich noch lebhaft seiner Worte, die er während eines Spazierganges an einem Herbstabende an mich richtete: „Wenn du“ sprach er „ein Priester wirst, so wirst du, [2v] wie ich dich zu kennen glaube, entweder ein Heuchler, oder der unglücklichste Mensch auf der Welt!“_ Seine Worte waren für mich beinahe in allen Fällen maßgebend, und so gab ich dann, ihm zu Liebe, den Gedanken auf, in den geistlichen Stand zu treten, und bewarb mich, auf den Wunsch meines Vaters um eine Praktikantenstelle bei dem damaligen k.k. Hofkriegsrath. Ich hatte aber schon während meiner Studienjahre poëtische [[-]] Versuche gemacht, als ich 15 Jahre alt war, [[-]] *war* mein erstes Gedicht in der Ebersberg'schen Zeitung „Feierstunden“⁴⁴⁰ im Drucke *erschienen*, und in meinem sechzehnten Jahre wagte ich mich an die Verfassung eines Lustspieles, welches ich dem Director des Theaters an der Wien, Carl übergab, der es mir mit [[-]] *folgendem* schriftlichen Bescheide zurückgab: „Obgleich der Verfasser viel Talent und Fantasie verräth, so ist das vorliegende Lustspiel seiner Einfachheit wegen doch nicht zur Aufführung geeignet, es bleibt aber sehr zu wünschen, daß derselbe durch diesen ersten frucht [3r] losen Versuch sich nicht entmuthigen lasse, sondern auf dem begonnenen Wege fortfahre.“ Der Gedanke, ein von mir verfaßtes Stück aufgeführt zu sehen, hatte für mich einen unwiderstehlichen Reiz, so wie mich überhaupt das Theater mächtig anzog; weshalb ich auch auf den Privat-bühnen, und zwar zuerst auf der Reisner'schen /. auf der Landstraße :/ [[-]] dann auf der des kaiserlichen Rathes Megerle von Mühlfeld/: in dessen Villa in Währing :/ und auf dem Haustheater der Gräfin d' Orsay /: in ihrem Palais - einem Theile der ehemalg fürstlich Rasumovsky'schen Besizung auf der Landstraße häufig als Schauspieler dilettierte. Sowol dieß, als mehre theils poëtische, theils humoristische

⁴⁴⁰ Ebersberg, Josef Sigismund (Hrsg.): Feyerstunden der edleren vaterländischen Jugend, für ihre Freunde und jeden Gebildeten; zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, zur Ermunterung zum Guten, zur Beförderung des Nützlichen. Wien: Grund 1829/1830. Bei Durchsicht aller Ausgaben der Zeitschrift vom 1. April 1829 bis 30. Juni 1830 konnte kein Beitrag namentlich Kaiser zugeordnet werden. Das lässt den Rückschluss zu, dass Kaiser entweder hier bewusst falsche Angaben macht, und sein Gedicht nie in Ebersbergs Zeitung abgedruckt wurde, oder, dass seine Altersangabe falsch ist. Es ist allerdings auch möglich, dass das Gedicht anonym oder unter Verwendung eines Pseudonyms abgedruckt wurde, wobei die Anzahl der anonym veröffentlichten Gedichte in den betreffenden Ausgaben äußerst gering ist.

[[-]] Aufsätze, welche in den Jahren 833-34⁴⁴¹ in den Journalen „Wanderer“ und „Sammler“ unter Nennung meines Namens im Drucke erschienen waren, [[-]] dienten aber nicht dazu, mir die Gunst meiner alten Vorgesetzten im hofkriegsräthlichen Bureau [[zuzuziehen]] zu erwerben, andererseits widerte auch mich [3v] die Pedanterie des Amtswesens so an, daß ich mich keines besonderen Eifers in Erfüllung meiner Praktikanten Pflichten rühmen kann!- Im Jahre 1834 hatte ich wieder ein Lustspiel in 3 Acten verfaßt, welches ich, ursprünglich unter dem Titel : „Das Rendézvous“ dem Director Carl übergab, welcher es auch zur Aufführung annahm, jedoch sogleich hinzufügte, daß noch wesentliche Änderungen vorgenommen werden müßten, um es den Verhältnißen seiner Bühne zu „accomodiren“ Letzterer Ausdruck bedeutete so viel, als: aus meinem Lustspiele mußte eine Local=Posse gemacht, und die beiden männlichen Hauptrollen für die damaligen Heroen der Volkskomik: Scholz und Nestroy eingerichtet werden. Nun hatte ich aber diese beiden Komiker noch nie spielen gesehen, meine Mittel hatten mir wahrlich selten das Vergnügen, ein Theater zu besuchen, ermöglicht, und wenn dieß [[-]] der Fall war, so besuchte ich nur das Burgtheater, oder die Vorstellungen von Schauspielen [4r] im Theater an der Wien, in welchen die genannten Komiker nicht beschäftigt waren. Es war daher eine für mich nicht leichte, aber umso unangenehmere Arbeit, in meinem eigenen Fleische zu wüthen, Szenen, auf welche ich mir stark zu Gute hielt, schauderhaft zusammenzustreichen, und dafür dem lokalen Spaße [[-]] möglichst viel Raum zu geben, Couplets einzuflechten u.s.w.

Auch der Titel „Das Rendezvous“ schien dem Director „zu fein“, und das Stück erhielt also als Titel den Namen des darin vorkommenden komischen Bedienten „Hanns Hasenkopf“. Ich war mit alldem zwar nicht im geringsten einverstanden, aber wozu ließe sich nicht ein neunzehnjähriger Autor herbei, um nur endlich ein Stück aufgeführt zu sehen? – Genug, ich fügte mich, und der 16. December 1835 war der für mich so bedeutende Tag, an welchem die Posse zum Benefice des Herrn Scholz zum ersten Male gegeben wurde⁴⁴². Sie hatte zwar keinen durchgreifenden, aber auch keinen [4v] ungünstigen Erfolg, und wurde drei Mal gegeben. Auf Carl's Rath, und in Berücksichtigung meiner bereits erwähnten „amtlichen Verhältniße“ hatte ich es vermieden,

⁴⁴¹ FF Ks: 1833-34.

⁴⁴² Kaiser spricht zuvor davon, dass er, wenn er sich einen Theaterbesuch leisten konnte, das Theater an der Wien besuchte, wo Scholz und Nestroy nicht beschäftigt waren. Unmittelbar danach spricht er von der Aufführung seines zweiten Stückes „Wolf und Braut“ in demselben Theater zum Benefiz für Scholz. Das lässt sich nur so erklären, dass der Zeitraum, von dem Kaiser vorher spricht, vor 1831 liegen muss. Scholz wurde von Direktor Carl, der bis 1831 durch einen Gesellschaftsvertrag mit Josepha von Scheidlin die Leitung der Josefstädter Bühne innehatte, 1831 an die zweite unter seiner Leitung stehende Bühne transferiert. 1831 wurde auch Nestroy für das Theater an der Wien engagiert.

meinen Namen auf den Zettel zu setzen, er blieb aber doch kein Geheimniß, und ich mußte mir im Bureau manche spitze Bemerkung von Seite der alten Herren gefallen lassen.

Im folgendem Jahr schrieb ich, nunmehr schon vertrauter mit den Verhältnißen des Theaters an der Wien, die Posse „Wolf und Braut“ welche am 8. Juni desselben Jahres, ebenfalls zum Benefice Scholz's zur Aufführung gelangte, und einen entschieden günstigeren Erfolg hatte. Dieselben Rücksichten, wie bei meinem ersten Stücke, hatten mich auch dießmal bestimmt, anfänglich anonym zu bleiben. Der glückliche Succes aber reizte meine Eitelkeit, das Kind sollte den Namen seines Vaters führen! Carl rieth mir, ich möge mir hierzu früher die [[Ein-]] Bewilligung ⁴⁴³ [5r] Amtschefs einholen. Mit einigem Stolze begab ich mich zu diesem, dem Hofrathe Fastenberger, von dem ich wußte, daß er selbst ein fleißiger Besucher des Theaters war, und auch der ersten Vorstellung meines Stückes beigewohnt hatte, [[und]] bekannte mich ihm als Verfasser, und bath um die Erlaubniß, meinen Namen auf den Zettel setzen zu dürfen. Aber seine Miene verfinsterte sich augenblicklich, und der Bescheid lautete wörtlich: „Ich kann Ihnen dieß gerade nicht verbiethen, denn Sr. Majestät haben genehmigt, daß die kaiserlichen Beamten auch anständige Nebenbeschäftigungen haben dürfen, ich will nun nicht erörtern, ob das Schreiben für ein Theater eine anständige Nebenbeschäftigung ist, bemerke Ihnen aber nur, daß der Hofkriegsrath aus seinen Praktikanten tüchtige Beamte nicht aber Theaterdichter bilden will. Ich werde von heute an, ein scharfes Auge auf Ihre Conduite⁴⁴⁴ richten. Im übrigen handeln Sie nach Ihrem [5v] eigenen Ermessen!“ Damit hatte ich meinen Bescheid, ging, und – am nächsten Tage stand mein Name zum ersten Male auf einem Theaterzettel!-

Die Bedingungen, unter welchen Carl damals ein den ganzen Abend füllendes Stück zur Aufführung annahm, waren eben nicht glänzend. Er bezahlte für die 1^t, 7^t 11^{te} und [[z]] 20^t = Vorstellung jedesmal zwanzig Gulden Cons. Mze⁴⁴⁵! {?} ¹ nun das Stück „Wolf und Braut“ elf Vorstellungen erlebte, so hatte ich im Ganzen dafür an Honoraren funfzig Gulden⁴⁴⁶ erhalten, überdieß wurde es mir von einem Agenten für die auswärtigen Bühnen um vierzig Gulden abgekauft. Eine Summe von hundert Gulden war für einen unbesoldeten Praktikanten schon ein namhaftes Capital, ich erwog, daß mir eine dramatische Thätigkeit jedenfalls eine angenehmere Existenz schaffen würde, als

⁴⁴³ FF Ks: Artikel „des“ fehlt in der HS.

⁴⁴⁴ Frz. für „Betragen, Benehmen“.

⁴⁴⁵ Abkürzung für „Conventions Münze“.

⁴⁴⁶ Wahrscheinlich ein Fehler Kaisers: Laut seinen Angaben müsste er 60 Gulden für das Stück erhalten haben.

meine amtliche, und schon [6r] damals keimte mein Entschluß, der letzteren gänzlich zu entsagen.

Im Jahre 1837 kam der Atlethe, Carl Rappo zum ersten Male nach Wien, und gab mit seiner Gesellschaft unter großem Zulaufe des Publikums in dem damals noch unter der Leitung des Herrn Edler von Marinelli stehenden Leopoldstädter Theaters Gastvorstellungen. Ich wurde mit ihm bekannt, und schrieb auf sein und des Directors Andringen ein mythologisch-parodistisches Stück: „Sisifus auf der Oberwelt“, welches ich jedoch anonym aufführen ließ, da ich mich fast schämte ein Stück als Unterlage für gimnastische Productionen geschrieben zu haben. Indeß gefiel das Stück, und wurde sehr oft gegeben. Marinelli, obgleich *bereits* in ziemlich mißlichen Verhältnißen, honorierte großmüthiger als Carl; Rappo [[kauft]] brachte das Stück für seine weiteren Kunstreisen gegen eine namhafte Summe als Eigenthum an sich, und ich war daher im Besitze von zu viel Vermögen, als daß ich [6v] meine Zeit nicht auf angenehmer Weise, als an dem Actentische hätte zuzubringen gewußt! Ich lernte auf der kaiserlichen Hofreitschule das Reiten, besuchte fleißig die Fecht=Säle, um die [[-]] Waffenkunst, die ich schon als Student erlernt hatte, aufs Neue zu üben – daß es bei meinem fortwährenden Verkehre mit der Bühnenwelt nicht an interessanten Verhältnißen fehlte, brauche ich wol nicht zu erwähnen – genug ich bekam einen wahren Abscheu vor meiner „amtlichen Stellung“ welcher noch dadurch erhöht wurde, daß durch viele Einschreibungen auch fleißigeren Praktikanten, als ich gewesen zu sein, mich rühmen darf, die Aussicht auf amtliche Anstellung mit Besoldung immer ferner wurde. Ich reichte daher im Sommer 1838 mein Gesuch um Entlassung ein, welche mir {unterm} 11. August 838⁴⁴⁷ mit der Bestätigung ertheilt wurde, daß ich vom 21. September 1833 an bis zu diesem Tage zur vollen Zufrie [7r] denheit als beedeter Praktikant Dienste geleistet habe“⁴⁴⁸. Der Zusatz „zur vollen Zufriedenheit“ überraschte mich selbst!

Nach meiner Entlassung war es eigentlich meine Absicht, mich vorzugsweise der Malerkunst zu widmen. Ich hatte bisher zwar gar keinen Unterricht im Zeichnen und Malen erhalten, aber eine glückliche Natur=Anlage und Liebe zur Kunst hatten mich schon so weit gebracht, daß ich für mehre Kunsthandlungen – wie namentlich Berman – F. Müller Paterno u. a. Zeichnungen lieferte, auch hatte ich es in der Lythografie zu einiger Vollkommenheit gebracht, um mir nun die Technik des Oehlmalens eigen zu machen, nahm ich Privat=Unterricht bei Professor Waldmüller – da aber meine Neigung zur dramatischen Literatur immer die vorherrschende blieb, so betrieb ich die

⁴⁴⁷ FF Ks: 1838.

⁴⁴⁸ FF Ks: Anfangs-Anführungszeichen fehlen.

Malerkunst immer nur als Dilettant zu meinem und meiner Freunde Vergnügen, und suchte [7v] durch sie keinen Erwerb. Einige meiner größeren Bilder wurden in die Kunst=Ausstellung des Jahres 1840 angenommen, und eines von diesen, welches ich später dem Dichter Castelli schenkte, hängt, wie er mir erzählte, in der Kirchhofkapelle zu Lilienfeld.

Durch zwei sich ganz [[gl]] ähnliche Totenköpfe, von welchen der eine mit der Königskrone geschmückt ist, während [[-]] neben dem anderen ein Bettlerstab mit dem Rosenkranze liegt, *hatte ich* versucht die Gleichheit nach dem Tode bildlich darzustellen. - Im Verlauf der weiteren Jahre verlegte ich mich auch auf das Zeichnen von Carrikaturen, welche aber, eben weil sie gelungen waren, für mich mitunter gefährlich wurden, oder mir wenigstens aus Freunden Feinde machten! Ich habe es deshalb aufgegeben!

Im Jahre 1838 schrieb ich [[-]] in Gemeinschaft mit meinem Freunde Ferdinand Thalhammer die Posse: „Die Theaterwelt“ welche am 12. December [8r] desselben Jahres *im Theater an der Wien* aufgeführt, dadurch besonderes Interesse erregte, daß Carl selbst den Theater=Director gab, und somit sich selbst und seine Schwächen, so wie seine übertriebene Oeconomie öffentlich geißeln ließ. Das Stück wurde über zwanzig Male gegeben.

Hierauf folgte am 2. Februar desselben Jahres die Aufführung des von mir allein verfaßten Lustspieles: „Liebe und Ehe“ im Theater in der Josefstadt, welches sehr günstig aufgenommen, jedoch nur sieben Male aufgeführt wurde, da dieses Theater sich damals fast ausschließlich auf sogenannte „Ausstattungs=Stücke“⁴⁴⁹ verlegte; ferner am ersten May die zwei=actige Posse: „Der erste May“, und unmittelbar darauf die ebenfalls zwei=actige Posse: „Die gespenstige Mühle“ [[welche beide]] in dem mittlerweile in Carls Besitz übergegangenen Theater in der Leopoldstadt, welche beide Stücke sich einer freundlichen [8v] Aufnahme, aber keines nachhaltigen Erfolges zu erfreuen hatten, ein gleiches Schicksal hatte [[das]] die im selben Jahre im Theater an der Wien aufgeführte Posse: „Gutsherr und Meßerschmied“ /: eine locale Bearbeitung von Jüngers: „Liebhaber und Nebenbuhler“⁴⁵⁰ :/ eben so erging es auch dem Zaubermärchen: „Haarlocken statt Ducaten“

Eine am 4. Jänner 1840 aufgeführte Staberliade: „Staberls List und Lügen“ welche ich zum Theile in Gemeinschaft mit Carl verfaßt hatte, da dieser behauptete: die Rolle

⁴⁴⁹ FF Ks: Schluss-Anführungszeichen fehlen.

⁴⁵⁰ Die Allgemeine Musikalische Zeitung weist in ihrer Ausgabe vom 8. Mai 1839 auf die Uraufführung von Kaisers „Gutsherr und Messerschmied“ im Leopoldstädter Theater hin, gibt da aber das Lustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person“ von Friedrich Wilhelm Ziegler als Kaisers Vorlage an. In: Allgemeine Musikalische Zeitung, Band 41. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1839, S.367.

Staberls könne nur er selbst so für sich schreiben, daß sie wirksam würde, ging klanglos vorüber!

Carl both mir [--] in diesem Jahre ein förmliches Engagement als Theaterdichter an, und obgleich die Bedingungen des dießfälligen Contractes so schmähdlich waren, daß ich mich jetzt beinahe schäme, sie jemals eingegangen zu haben, so verstand es doch Carl mit seiner bekannten Überredungskunst, und unter [9r] Vorspiegelung all der Vorzüge, welche er den Werken eines eigens bei [--] seinem Institute angestellten Dichters, [--] vor allen andern gönnen werde, mich zur Unterschrift zu bestimmen.

Im [--] Wesentlichen enthielt der Contract für mich die Verpflichtung, für kein anderes hiesiges Theater, als für die unter Carls Leitung stehenden zu arbeiten, bei einem Pönfalle von hundert Gulden für jede Aufführung eines von mir verfaßten und einer anderen Bühne überlassenen Stückes; 2^{ten} die Verpflichtung in jedem Jahre sechs den ganzen Abend ausfüllende Theaterstücke, deren Rollen für die jeweiligen engagierten Schauspieler berechnet sein sollten, zu liefern – dagegen verpflichtete sich Carl mir einen Monatsgehalt von [--] 24, sage vierundzwanzig Gulden Cons. Mz. zu bezahlen! Von Tantiémen, Beneficen oder irgend andere Emolumenten⁴⁵¹ war keine [9v] Erwähnung im Vertrage – ich erhielt also für jedes Stück achtundvierzig Gulden! Es schien mir allerdings zu gering, doch Carl zeigte mir, daß Nestroy, der damals nicht nur als Komiker, sondern [[haupt]] auch, und zwar hauptsächlich als Volksdichter, auf dem Gipfel der Beliebtheit stand, im Grunde nicht einmal so viel gesichertes Honorar für seine Stücke erhalte, da er [,] nach dem bereits früher erwähnten 20 fl = Systeme honoriert wurde, und folglich für all' jene seiner Stücke, welche nur zehn Aufführungen erlebten, nicht mehr als vierzig, und selbst für die Stücke, welche Cassa=Stücke ersten Ranges waren, wie: „das liederliche Kleeblatt“⁴⁵² „Faschingsnacht“ „zu ebener Erd und erster Stock“ nicht mehr als 80 fn Honorar erhielt! - Dem gegenüber muß' ich mich wol zufrieden geben, überdieß hatte Carl unter allen Vorstadtbühnen die beste Gesellschaft, und sein bekanntes einnehmendes Wesen bewog [--] oft [10r] auch Bedeutendere, als ich war, *anderseits gebothene* Vortheile aufzugeben, und in Carls' [--] Engagement zu verbleiben. Ich unterschrieb also, und das erste in diesem Verhältniß geschriebene Stück war die am 26. März 1840 im Theater an der Wien aufgeführte Posse: „Dienstbothenwirthschaft“ welche stürmischen Beifall fand, und in ununterbrochener Reihenfolge über dreißig Vorstellungen erlebte! - Carl hatte damals Preise ausgeschrieben und zwar 100 Ducaten als ersten, 50 als zweiten, 20 als dritten für die

⁴⁵¹ Regelmäßige, in der Höhe jedoch schwankende Nebeneinkünfte.

⁴⁵² FF Ks: Anfangs-Anführungszeichen fehlen.

nach dem Ausspruche des Preisrichter=Collegiums, welches aus den Herren Adolf Bäuerle, G.M. Saphir, und Emanuel Straube bestand, als relativ besten Volksstücke. Sowol Nestroy als auch ich erklärten im Voraus, daß wir uns um keinen Preis bewerben würden, und wir blieben auch bei unserem Vorsatze, ich aber schrieb ein Gelegenheits=Stück unter dem Titel „das Preisstück“, welches am 1. Juli 1840 im Th. a. d. Wien zur Aufführung gelangte, und entschieden [10v]

Beifall fand, obgleich es, der heißen Sommersaison wegen, nur zehn Aufführungen erlebte. Eine merkwürdige Ideen Begegnung mag es sein, daß Ed. Mauthners [[-]] Lustspiel, [[welches]] betitelt „Das Preislustspiel“, welches bekanntlich um viele Jahre später⁴⁵³ im hiesigen Burgtheater zur Aufführung kam, der Handlung nach ganz meinem „Preisstück“ gleicht, obwol mich Mauthner selbst versicherte, daß er mein Stück nie gesehen habe.

Ich wollte hierauf einen Versuch wagen, in einem Volksstücke, in welchem das Publicum nur am [[-]] Komischen Geschmack zu finden schien, einmal auch den Ernst, und zwar in überwiegender Weise walten zu lassen. Ich schrieb also, während Carl auf einer Reise nach Paris und London begriffen war, das Lebensbild: „Wer wird Amtmann?“ oder „des Vaters Grab“. Ich wusste, daß Carl den ernsten Theil der ihm zur Aufführung übergebenen Stücke [11r] oft auf vandalische Weise zu streichen pflegte, und hätte deßhalb dieses Stück lieber [[-]] in seiner Abwesenheit zur Aufführung gebracht, allein das von ihm zur Directions=Stellvertretung eingesetzte Comité, welches das Stück mit allen Lobeserhebungen annahm, verweigerte mir die Erfüllung dieses Wunsches, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil es der Ansicht war, daß die Rolle des im Stücke vorkommenden Oberförsters von Carl selbst am besten dargestellt werden würde. Die Rollen des Stückes wurden zwar mittlerweile ausgeschrieben, das Stück selbst der Censur=Behörde überreicht, aber trotz der erfolgten Bewilligung die Aufführung verschoben. Aber ich gab meinen Vorsatz, das Stück ohne jede Abänderung aufgeführt zu sehen deßhalb nicht auf, und als Carl, von seiner Reise zurückgekommen, von einem Beamten der Censurbehörde das Stück als ein sehr gelungenes bezeichnen gehört, und mir dieß mittheilte, [11v] sagte ich ihm, daß es eigentlich meine Absicht gewesen wäre, ihn nach seiner Rückkehr mit diesem Stücke auf der Bühne selbst zu überraschen, und ersuchte ihn, er möge mir dieß noch ermöglichen, indem er das Stück gar nicht vorher läse, und die *Vertheilung der Rollen* [[-]], so wie die Inscenesetzung desselben abschließend mir anzuvertrauen. Carl bewilligte dieß, und das Stück, welches ich auf dem

⁴⁵³ Die Uraufführung von Mauthners „Preislustspiel“ fand 1851 im Burgtheater statt.

Zettel nicht als Posse, sondern als „Lebensbild“ bezeichnete [[-]] wurde am 22. September 1840 im Th. a. d. W. mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt. - Als ich nach der Aufführung, welcher Carl als Zuseher beiwohnte mit ihm sprach, fand ich ihn weniger erfreut, als ich erwartet hatte; er sprach unter anderem: „Nun, es ist zwar recht erfreulich, daß sie (nehmlich das Publicum) auch ein vernünftiges Wort hinnehmen, aber halten wird sich das Stück nicht! - ich muß für kommenden Sonnabend eine andere Novität bereiten“. - Allein Carl [[hatte]] sah sich [12r] getäuscht, der Andrang des Publicums nahm mit jedem Tage zu, und das Stück erlebte gegen fünfzig Aufführungen! Während dieser Zeit ließ Carl mich zu sich bitten, und eröffnete mir zu meinem höchsten Erstaunen, daß er selbst meinen *bisherigen Jahres*=Gehalt für zu gering halte, und deßhalb geneigt sei, mir statt monatlichen 24 fl - sogleich 40 – im nächsten Jahre aber 50 fl Gulden, ferner [[in jedem Jahre eine Einnahme, in j]] *in jedem Jahre ein Benefiz* d.h. die Hälfte der Einnahmen der ersten Vorstellung eines meiner Stücke [[-]] zuzugestehen, und mir überdieß alsogleich ein besonderes Honorar von hundert Gulden ausbezahlen zu lassen, wenn ich – und nun kam der hinkende Bothe nach - meinen ursprünglichen Contract der sonst in einem und einem halben Jahre abgelaufen gewesen wäre, auf weitere drei Jahre verlängern würde. Dieser scheinbare, freilich [[aus]] hauptsächlich auf Carls eigenen Vortheil bestimmte Großmuth überraschte mich so, daß ich, ohne weitere Überlegung den neuen Contract, den er bereits [12v] hatte aufsetzen lassen, unterfertigte!

Der ungeheure Erfolg von „Wer wird Amtmann“ erzeugte übrigens [[ein]] in mir ein allzugroßes Vertrauen in meine Kraft, und folglich eine gewisse Leichtfertigkeit, mit welcher ich an die Verfassung meines nächsten Stückes ging. Es war dieß eine Dramatisierung von Balzac's Märchen: „Peau de chargin“ welches unter dem Titel: „Wunsch und Erfüllung oder „Die Zebrahaut“ noch im Winter desselben Jahres im Theater in der Leopoldstadt zur Aufführung gelangte, und- nicht gefiel!

Zu Ende des Jahres 1840 gründete ich die Künstlergesellschaft „Concordia“ /: nicht zu verwechseln mit dem jetzt bestehenden Journalisten=Verein gleichen Namens:/ als deren Hauptzweck ich das gemeinsame Zusammenwirken der Anhänger verschiedener Kunstzweige aufstellte, und in welche somit nur Dichter, bildende Künstler und Tonkünstler sowol producierende als reproducierende aufgenommen werden sollten. Es war dieß der erste derartige Verein [13r] in Wien, wenn man die früher bestandene, aber

bereits behördlich aufgehobene Ludlams=Höhle⁴⁵⁴, deren Zweck aber bloß auf tollen Scherz hinauslief, nicht auch in Erwägung zieht.

Meine Idee fand rasch Anklang in der hiesigen Schriftsteller und Künstlerwelt; obwol wir bei der ersten Zusammenkunft nur etwa unser zwölf waren, steigerte sich die Theilnahme so, daß die Anzahl der Mitglieder während des ersten Winters schon über fünfzig war, und in den späteren Jahren sich weit über hundert erstreckte. Wenn ich von den Schriftstellern *nur* die Namen Grillparzer, Friedrich Halm, Bauernfeld, Freiherr von Feuchtersleben, Holbein, Baron Zedlitz, Otto Prechtler, Kaltenbrunner, Castelli, L.A. Frankl, Withauer, Joh. N. Vogel, Deinhardstein, Foglar, Carlopagio, Marsano, Alex. Baumann, von Compositeuren die Namen: Donizetti, Prock, Nicolai, Dessauer, W. Müller, Baron Lannoy, Stozek, Vesque von Püttlingen (Hoven) von bildenden Künstlern die Professoren [13v] der Accademie: Dannhauser, Waldmüller, Johann und Thomas Ender, Steinfeld, Stöber, ferner Ammerling, Schrotzberg, Schwenninger, Gauermann, Raffalt, Ranftl, Franz und Gabriel Decker, Schilcher, Borsos, Preleuthner, von den vortragenden Künstlern in musikalischer Beziehung, Staudigl, Ander, Erl, Wild, Graf Löwy, Mayseder, [[-]] von den Schauspielern und Deklamatoren: Anschütz, La Roche, Löwe, Fichtner, Lucas, Director Carl, Nestroy, [[-]] nenne, und hinzufüge, daß unter all den genannten ein edler Wetteifer stattfand, um jeden Versammlungs=Abend durch neue Schöpfungen ihrer Kunst genußreich zu machen, so wird man es mir verzeihen, wenn ich einigen Stolz darin setze eben diesen Verein begründet zu haben, und bis zum Jahre 1848, in welchem er in Folge der politischen Wirren sich auflöste, der Vorstand desselben gewesen zu sein. Mein Streben ging vorzüglich dahin, die Mitglieder des Vereins zu bestimmen, der Meister [14r] schaft in jedem Gebiete der Kunst die verdiente Huldigung zu bringen, und so gestalteten sich gewisse Fest=Abende, wie zur Feier des 50. Geburtstages Grillparzer's, alljährlich am Geburtstage Schillers', eine Begrüßungsfeier des eben nach Wien gekommenen dänischen Dichters Oehlenschläger, ein Fest zu Ehren Mayerbeers', welcher zum ersten Male in Wien seine Oper: Vielka persönlich dirigiert hatte, und sodann als wirkliches Mitglied der Concordia aufgenommen zu werden bath; auch der Triumph, welchen Bauernfeld durch die Aufführung seines Dramas: „Ein deutscher Krieger“ gefeiert hatte, fand in unserem Kreise seine Würdigung. Die Erhaltung und Leitung des Vereins, das Arrangement aller Festlichkeiten, auch die Beseitigung mancher Schwierigkeiten, welche uns der damalige Polizei=Präsident, Graf Sedlnitzki *bereitete*, der diesen nicht förmlich

⁴⁵⁴ Die „Ludlamshöhle“, Wiener Dichter- und Künstlervereinigung, 1816 von I.F. Castelli gegründet, wurde 1826 zu Unrecht wegen „Staatsgefährdung“ verboten.

sanctionierten sondern nur tolerierter Verein stets als standesgefährlich, mit scharfen Augen [14v] betrachtete, nahmen all meine Gedanken und meinen Geist so in Anspruch, daß ich nur mit Aufopferung der Nächte meinen Verpflichtungen als Theaterdichter nachkommen konnte.

Am 2. April 1841 wurde das Lebensbild „Kaufmann und Maler“ am 4. May die Posse „Das lose Maul“ *aufgeführt*, und vom Publikum sehr beifällig aufgenommen, von den damals gelesensten belletristischen und kritischen Journalen „die Theaterzeitung“ und „der Humorist“ aber mit Leidenschaftlichkeit angegriffen, und zwar aus dem Grunde, weil die Redacteurs dieser Zeitungen A. Bäuerle und M.G. Saphir, als Nicht=Mitglieder der Concordia in diesem Verein nur eine Clique erblickten, welche ich geschaffen, um meinen Stücken einen günstigeren Erfolg zu sichern, während der Durchfall den einige damals von Bäuerle verfaßten Stücke erlebten, auch auf Rechnung der Umtriebe der Concordia=Mitglieder [15r] gesetzt wurde! Ich glaube die oben genannten Namen der letzteren genügen, um diese Verdächtigung geradezu als lächerlich erscheinen zu lassen. Ich revangirte mich für die Angriffe dieser Herren durch einige Carrikaturen⁴⁵⁵, die eine rasche Verbreitung fanden, mir die Lacher auf meine Seite zogen, aber begreiflicher Weise das Übel nur ärger machten. –

Während sich um die ausgeschriebenen Preise 54 Verfasser von Possen bewarben, schrieb ich nicht als Preisbewerber das Lebensbild: „Der Zigeuner in der Steinmetzwerkstätte“. Nachdem Carl dasselbe gelesen, wollte er es mir mit dem [[-]] Rathe zurückgeben, ich möchte dieses Stück [[bei dem]] den Preisrichtern übersenden, er habe bereits von denselben erfahren, daß unter allen 54 bereits eingereichten Stücken sich keines befinde, welches sie eines Preises würdig fänden, und er sei sonach überzeugt, [15v] daß ich mit diesem Stücke gewiß einen Preis erhalten würde. Allein ich blieb meinem Vorsatze treu, dankte ihm für seine freundliche Meinung, und ersuchte ihn, das Stück als ein gewöhnliches, contractlich geliefertes zur Aufführung zu bringen. Acht Tage von diesen wurde nun das von den Preisrichtern als bestes erkannte Stück: „Die seltsame Cur“ betitelt, aufgeführt, und vom Publikum mit wahrer Erbitterung schmähtlich zurückgewiesen. Ich erinnere mich nie [[-]] einen solchen Theater=Scandal gesehen zu haben, man insultierte nicht nur den mitwirkenden Director, sondern rief mit Schimpfworten aller Art auch die Namen der Preisrichter, welche dadurch genöthigt wurden, sich aus ihren Logen zu entfernen. Mir war es daher nichts weniger als erfreu-

⁴⁵⁵ In der ersten Nummer des „Kobold“ (Oktober 1846) findet sich dem ersten Beitrag Kaisers, betitelt „Das Kobold-Album. Eine abentheuerliche Geschichte als Einleitung zum Ganzen“, eine, von Kaiser selbst gezeichnete, Karikatur Saphirs beigelegt. In: Der Kobold, S. 2 (s. Anm. 38).

lich, als Carl am Tage nach dieser Niederlage mir bekannt gab, daß nun mein [16r] Stück [[das]] die nächste Novität sein [[-]] werde; indeß mußte ich mir gefallen lassen, und der Erfolg belohnte mich, daß ich umsonst gefürchtet hatte, die Ungunst, welche das Publicum den Director so empfindlich hatte fühlen lassen, werde sich auch auf andere [[Bühne]] auf seiner Bühne zur Aufführung kommende Stücke erstrecken. Der „Zigeuner“ fand die glänzendste Aufnahme, wurde dreißig Male bei überfülltem Hause gegeben, und Carl war hierüber so erfreut, daß er mir ein besonderes Honorar von hundert Gulden begleitet von einem überaus freundlichem Schreiben zustellen ließ.

Am 31. December 1841 [[k]] brachte ich das Lebensbild „Geld“ nach Bulwer's „monnai“ bearbeitet zur Aufführung, während der Probe überwarf ich mich sehr ernsthaft mit Carl, welcher wieder Kürzungen vornehmen wollte, mit welchen ich nicht einverstanden war. Auf [16v] meine entschiedene Weigerung, mich seiner Ansicht zu fügen, rief er endlich entrüstet aus: „Sie fangen an, eigensinnig zu werden! – Gut denn! Haben Sie Ihren Willen! Sie werden sehen, in dieser Gestalt kann das Stück nicht gefallen!“ Und es gefiel dennoch entschieden, selbst die mir nie freundliche Critik lobte es, die ersten vier Aufführungen fanden bei vollen Häusern statt, und danach [[brach]] gab es Carl nicht wieder! - Erst im Jahre 1851 kam es mit *theilweise* neuer Besetzung im Carltheater *wieder* zur Aufführung, und wurde oft gegeben. Hierauf folgte am 24. Februar 1842 „Die reiche Bäckerfamilie“ am 24. [[May]] März [[desselben Jahres]] das Lebensbild „Verleumder und Plauderer“ am 21. April das Lebensbild „Der alte Musiker“ im May die Posse: „Das Armband“ und am 26. Juni desselben Jahres das Characterbild „Bürger und Soldat, welche sämtlich beifällig aufgenommen, jedoch keine Cassa=Stücke [17r] wurden – am wenigsten gefiel aber die am 28. September 1842 aufgeführte Posse: „Die Wünschelruthe“, welche, eine Bergmannsgeschichte, wol für eine Posse einen etwas zu düsteren Character hatte. Am 17. Februar 1843 wurde im Leopoldstädter Theater die Posse: „Der Schneider als Naturdichter“ zum ersten Male gegeben, und überaus günstig aufgenommen, Grillparzer, welcher der ersten Aufführung beigewohnt hatte, äußerte sich darüber gegen mich: „mir hat das Stück sehr gefallen, aber ich hätte gewünscht, daß Sie diesen Stoff als Lustspiel behandelt hätten, dann wäre der Satyre ein noch weiteres Feld gegeben gewesen“ in ähnlicher Weise äußerte sich auch Anastasius Grün, welcher damals in Wien anwesend war, und mich wegen dieses Erfolges besonders beglückwünschte.

Die Posse: „Müller und Schiffmeister“ am 20. May 1843 im Leopoldstädter Theater gegeben, unterhielt das [17v] Publikum sehr, obwol ich selbst sie als eine meiner schwächsten Arbeiten bezeichnen muß.

Einen entschiedenen Erfolg hatte das Lustspiel: „Des Schauspielers letzte Rolle“ welches am 7. August 843⁴⁵⁶ im Theater an der Wien aufgeführt wurde, und trotz der fast unerträglichen Sommerhitze so gut besucht [[wurde]] war, daß es nur unterbrochen wurde, um schon zehn Tage später nemlich am 17. August 843⁴⁵⁷ meinem nächsten Stücke: der Posse „Der Rastelbinder“ Platz zu machen, welche ebenfalls sehr beifällig aufgenommen wurde.

Hierauf folgten drei einactige Stücke und zwar {am} „Der todte Bär“ - (im Theater an der Wien) „Vater und Sohn in einer Person“ und „Der Corporal und seine Landsmännin“ (im Theater an der Leopoldstadt) welche als heitere Bluetten⁴⁵⁸ freundlich aufgenommen wurden⁴⁵⁹ „Lucilla“ ein Schauspiel aus dem spanischen Räuber und Guerillero's Leben, am 4. November 1843 an [18r] der Wien aufgeführt, fand nur einen succes d'estime⁴⁶⁰. Großen Zudrang und Beifall fand dagegen das am 25. November desselben Jahres gegebene Vaudeville: „Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris“ welches, wol hauptsächlich in Folge der glänzenden Ausstattung, welche Carl ausnahmsweise [[-]] diesem Stücke hatte zu Theil werden lassen, über vierzig volle Häuser erspielte.

Am 2. März 1844 wurde „Die Spielkameraden“ im Theater an der Wien gegeben, und günstig aufgenommen, ohne jedoch den Anforderungen der Theatercassa zu genügen. Ich schrieb hierauf die Posse: „Stadt und Land“. Nach Durchlesung derselben versprach sich Carl keinen besonderen Erfolg, und weigerte sich, trotz meines wiederholten Ersuchens, sie im Theater an der Wien zur Aufführung zu bringen, sondern gab sie ursprünglich in [[-]] dem damals mehr vernachlässigten Theater in der Leopoldstadt, wo am 10^t August 1844 [18v] die erste Vorstellung dieses Stückes statt fand, die Aufnahme war aber eine so über alle Erwartungen günstige, das Cassa=Ergebnis ein so bedeutendes, daß Carl sich bald bewogen fand, [[-]] dasselbe danach an das Theater an der Wien zu ziehen, woselbst es über fünfzig Vorstellungen in ununterbrochener Reihenfolge erlebte, später aber [[über]] mehr als hundert [[M]] mal gegeben wurde. Dieses Stück hat überhaupt unter all meinen Bühnenproducten nicht nur hier, sondern auch

⁴⁵⁶ FF KS: 1843.

⁴⁵⁷ FF Ks: 1843.

⁴⁵⁸ Kleines witzig-geistreiches Stück;

⁴⁵⁹ FF Ks: Satzpunkt fehlt.

⁴⁶⁰ Kritikererfolg, im Ggs. zu Kassa- oder Publikumserfolg; Achtungserfolg;

auswärts das meiste Glück gemacht, es gibt kein [[-]] Theater in Deutschland, selbst Hofbühnen nicht ausgenommen, wo es nicht, und zwar überall mit dem günstigsten Erfolge gegeben wurde; [[-]] in Weimar beging man sogar *vor mehreren Jahren* die *bêtise*⁴⁶¹, wie ich es selbst nennen muß, dieses Stück zur Geburtstagsfeier Göthes (!) zu geben!

Es wurde überdieß ins französische, böhmische, polnische und russische [19r] übersetzt, und solchergestalt in [[-]] Paris, Straßburg, Prag, Lemberg und Petersburg aufgeführt. Es war wol begreiflich, daß ich nach diesem Erfolge nicht umhin konnte, [[-]] dem Director Carl sein geringschätzendes Urtheil über [[dasselbe]] das Stück in Erinnerung zu bringen, er fühlte sich dadurch beleidigt, und unser gegenseitiges Verhältniß wurde ein sehr gespanntes; so zwar, daß er, als ich ihm die Posse: „Der Krämer und sein Commis“ übergab, er dasselbe als unaufführbar zurückwies, zugleich aber, da in *meinem* Vertrage jedes zurückgewiesene *Stück*, als ein nicht geliefertes angenommen war, mir wegen Versäumung meiner contractlichen Verpflichtungen meinen Gehalt sistierte. Ich legte Protest gegen dieses Verfahren ein, erklärte es als einen Contractbruch von seiner Seite, und übergab das zurückgewiesene Stück dem Director des Josefstädter Theaters, [19v] Franz Pokorny, welcher es mit Freuden annahm und im Anfange October 1844 zur Aufführung brachte; das Stück fand einen ganz ungewöhnlichen Beifall, aber ein hiesiger Kaufmann fand sich in der im Stücke vorkommenden Figur des Krämers Süßlich portraitähnlich getroffen - er trat klagbar auf, und erwirkte in seiner Audienz beim Grafen Sedlnitzky die vorläufige Einstellung der weiteren Aufführungen und die Einleitung einer Untersuchung gegen mich. Die Sache erregte großes Aufsehen, mir selbst kam sie sehr komisch vor, meine bei der ersten Vernehmung abgegebene [[Erklä]] Vertheidigung war eigentlich nur eine Persiflage des Klägers, dessen Character ich als den edelsten, ehrenwerthesten tadellosesten bezeichnete, während [[die]] jener im Stücke vorkommende Krämer ein dummer Spitzbube, ein Schwärzer und Heuchler sei, weshalb ich die übertriebene [20r] Bescheidenheit meines Klägers nicht begreifen könne, welcher in diesem Zerrbilde sein Portrait zu sehen glaube! Kurz, das Verhör schlug so ins Komische über, daß der untersuchende Commisär selbst in lautes Lachen ausbrechen mußte, und nach zwölfzügiger Unterbrechung die Wiederaufführung des Stückes genehmigt wurde. Nun war erst dessen Glück gemacht, es wurde über fünfzig Male gegeben, und trug mir, da Pokorny schon damals die Tantième eingeführt hatte, über tausend Gulden!

⁴⁶¹ Frz. für „Dummheit“.

Dieser Erfolg war aber nicht geeignet eine Versöhnung zwischen mir und Carl anzubahnen, im Gegentheile, ich hatte kennen gelernt, was ein gelungenes Stück unter einer billigeren Direction mir für Vortheile brachte, und beschloß meinen Contract mit Carl zum Bruche zu bringen. Zwar hatte er noch zwei Stücke von mir, von welchen das erstere „Lord [20v] und Wirth“ / am 12. October 1844 aufgeführt :/ spurlos vorübergehend, dagegen das zweite „Doctor und Friseur“ am 25. *Jäner 1845* entschieden beifällig aufgenommen, und [[-]] oft gegeben wurde. Ein drittes Stück „Tänzerin und Enthusiast“ bei dessen Inscenesetzung mich Carl gar nicht um meine Meinung frug, willkürliche Änderungen vornahm, fremde Liedertexte von Frau Brüning singen ließ, fand in Folge dieser Verballhornung eine ungünstige Aufnahme. Ich glaubte nun Gründe genug zu haben, meinen Vertrag lösen zu können, und kündigte denselben gerichtlich, indem ich zugleich einen weit vortheilhafteren Vertrag mit Pokorny abschloß, der mir denselben Gehalt, wie Carl, überdieß aber eine fünfprozentige Tantième von jeder Aufführung meiner Stücke, und eine halbe Einnahme von jeder zwanzigsten Vorstellung sicherte. [21r] Carl leitete zwar gegen mich einen Prozeß wegen Aufrechthaltung seiner durch den Contract mit mir bedingten Rechte ein, konnte es aber nicht hindern, daß ich während der Dauer dieses Prozeßes – und er endete erst im Jahre 1849 – für *das* Pokorny'sche Theater schrieb. Mein Vertreter erklärte mir zwar sogleich, daß ich in diesem Prozeße, bei der nur für Carl günstigen, sonderbaren Verkläuselungen des in Rede stehenden Vertrages schwerlich Sieger bleiben werde – trotzdem konnte und wollte ich nun einmal nicht umkehren, um so mehr als Pokorny sich verbindlich machte, die Unkosten des Prozeßes zu decken. Ich schrieb deshalb [[- -]] aus Anlaß der hier stattgefundenen Industrie Ausstellung eine Posse: „Die Industrie-Ausstellung“⁴⁶², welche im Sommer 1845 im Theater in der Josefstadt zwanzig Male mit Beifall gegeben wurde. Zu meiner größten Freude brachte *in diesem Jahre* Pokorny das eben im Lizitations=Wege veräußerte Theater an der [21v] Wien käuflich an sich, und ich befand mich somit wieder auf dem Schauplatze meiner früheren Thätigkeit. Mit besonderer Lust schrieb ich für den damals in Pokorny's Engagement stehenden, nunmehrigen Hofschauspieler Beckmann das Lustspiel „Sie ist verheirathet“, *welches im October 1845 im Theater an der Wien* mit [[-]] an Jubel grenzendem Beifalle aufgenommen, über fünfzig Vorstellungen erlebte; ferner ein nach einer Schneider'schen Idee *dramatisch* bearbeitetes Genrebildchen: „Der preussische Landwehrmann“, welches zuerst bei Gelegenheit einer Wolthätigkeits Academie im k. k. Hofoperntheater so

⁴⁶² FF Ks: Schlussanführungszeichen fehlen.

[[mit]] gegeben, so beifällig aufgenommen wurde, daß es später sowol von Beckmann selbst, als auch später von dem, den letzteren copierenden Carl Treumann, an den übrigen Theatern zur Aufführung gebracht, und häufig gegeben wurde. Ich hatte somit im Verlaufe des Jahres 1845 fünf Stücke [[gesch]] verfasst, von welchen vier *sich als Cassa*=Stücke ersten Ranges bewährten, [[daß dieß]] zudem hatte, wie bereits erwähnt, die Leitung der [22r] Künstlergesellschaft „Concordia“ meine Thätigkeit sehr in Anspruch genommen, und überdieß war ich von anderen heiteren Gesellschaften, wie z.B. von der damals bestehenden „Soupiridum“⁴⁶³ als wirkendes Mitglied aufgenommen, für dieselben thätig- nur der übermäßige Genuß von starkem schwarzen Caffee, welcher nächtlicher Weile den Schlaf verbannen mußte, hatte es ermöglicht, so viel zu Tage zu fördern, aber die Folgen blieben nicht aus- gleich zu Beginn des Jahres 1846 befiel mich ein heftiges Nervenfieber⁴⁶⁴, welches an meinem Aufkommen zweifeln ließ, indeß blieb meine gute Natur unterstützt von tüchtigen Ärzten, Siegerin, nach zwei Monathen konnte ich bereits das Bett verlassen, und - begab mich, wol zu früh, wieder an den Schreibtisch. Das sonach [[unter]] bei erschöpften körperlichen und geistigen Kräften verfaßte Lebensbild „Der Sohn der Haide“, [[-]] noch dazu ein heißer Sommer, und [[während]] zwischen den, den ganzen Enthusiasmus des Publicums absorbierenden Gastvorstellungen der Jenny Lind, gegeben, [22v] ging spurlos vorüber. Ich fühlte es, daß zu meiner gänzlichen Restaurierung ein längerer Landaufenthalt nothwendig war, die Ärzte drangen auch darauf, und so zog ich denn [[-]] nach Weißenbach, wo ich, allein mit einem Diener, ein kleines Landhäuschen mitten im Gebirgswalde bewohnte, und dort die beiden Stücke „Die zwei Pistolen“, und „Carricaturen“ verfaßte, welche noch im Sommer 1846 im Theater an der Wien gegeben, beifällig aufgenommen, aber nicht oft wiederholt wurden, da namentlich der inzwischen erfolgte Übertritt Beckmanns in das k.k. Hofburgtheater zur Folge hatte, daß [[-]] im Theater an der Wien die stark besuchten Vorstellungen Seltenheiten wurden. Ich übernahm hierauf die Redaction einer neubegründeten illustrierten satyrischen Wochenschrift: „Der Kobold“ welches sich aber unter den damaligen, namentlich gegen die satyrische Richtung unbarmherzig strengen Censur=Verhältnißen trotz der Mitwirkung der besten literarischen und artistischen Künstler unmöglich fortführen ließ. Nach [23r] einem halben, diesem

⁴⁶³ Mglw. ein Verweis auf eine Vor-Gruppe des 1869 gegründeten Justizvereins „Soupirium“.

⁴⁶⁴ Am 17. Februar 1846 erschien eine Notiz zu Kaisers Gesundheitszustand in der „Theaterzeitung“: „Der Dichter Friedrich Kaiser liegt noch immer an einem nervösen Fieber schwer erkrankt darnieder. Mehrere der ersten Aerzte Wiens sind bereits über seinen Zustand consultirt worden. Es ist die Hoffnung vorhanden, ihm bald seine Genesung wieder zu verschaffen.“ In: Wiener Allgemeine Theaterzeitung, 39. Jg., Nr. 41 (17. Februar 1846).

Unternehmen ausschließlich gewidmeten, Jahre legte ich die Redaction nieder, und der „Kobold“ hörte zu erscheinen auf.

Im Jahre 1847 schrieb ich das 4 actige Lebensbild „Die Schule des Armen“, und da unter den Schauspielern des Theaters an der Wien sich keiner befand, welcher für die Darstellung des ernstesten Hauptcharakters geeignet erschien, entschloß ich mich, diese Rolle selbst zu spielen. Sowol der damalige Regisseur dieses Theaters, Lussberger ./ später k.k. Hofschauspieler :/ als *auch* der Hofschauspieler La Roche, welchen ich ersucht hatte, einer Probe beizuwohnen, ermuthigten mich, und so wagte ich es dann! Das übervolle Haus nahm das Stück sehr beifällig auf, und auch meine Leistung als Darsteller fand sowol von Seiten des Publikums als der Critik die freundlichste Anerkennung. Das Stück, *obwol beinahe durchaus ernst*, wurde über dreißig Male gegeben. Gleichen Erfolg hatte das im Februar 1848 gegebene Lebensbild „Männerschönheit“ [23v] in welchem ich die Rolle des Malers „Otto Frei“ gab. - Nun aber zog die allgemeine politische Gährung auch mich in ihren Bereich! Die „Concordia“ hatte den Entschluß gefaßt eine Petition um gänzliche Aufhebung der Censur den sich am 13. März versammelnden Ständen zu überreichen. Ich veranstaltete [[-]] die Vorbereitungs-sitzungen, war bei der Redaction der Eingabe=Schrift betheilig, [[und]] suchte [[auch]] die Unterschriften [[aller]] auch außerhalb des Kreises der Concordia zu vermehren, und übernahm es endlich, die mit unseren Grundwerten von Unterschriften versehenen Petition selbst [[zu]] einzureichen.

Als ich am 13. März früh Morgens gegen das ständische Palais kam, fand ich die Herrengasse bereits von einer Menschenmenge so gedrängt voll, daß es mir nur mühsam gelang, mich durchzuarbeiten, und in das Einreichungs Protocoll zu gelangen. Im Hofraum des Palais waren bereits die Studenten versammelt, Reden wurden gehalten - die Bewegung der Menge gestaltete [24r] sich immer drohender, das Militär rückte [[-]] an, aber, von einem wahren Fieber ergriffen, schloß ich mich der Freiheit begehrenden Maße an! -

Als Abends desselben Tages im bürgerlichen Zeughause Waffen vertheilt wurden, holte auch ich mir eine Muskette, durchzog als Patrouillenführer die ganze Nacht hindurch Stadt und Vorstädte, hielt noch um Mitternacht unter der Statue des Kaisers Josef eine aufmunternde Rede an die Volksmenge, und [[-]] reihte mich am Morgen des nächsten Tages in das bewaffnete Corps ein, welches [[der]] die Mitglieder des juridisch-politischen [[Ver]] Lesevereins, [[-]] den nachmaligen Minister Bach an der Spitze, gebildet hatten. Am 15. März wurde eine Abtheilung dieses Corps's [[-]] beordert, sich

auf dem Michaäler Platze [[-]] dem dort den Eingang in die kaiserliche Burg besetzt haltenden Militär gegenüber zu postieren, [[ich befand mich unt]] um *einen zu fürchtenden* Conflict zwischen letzterem und dem Publikum möglichst hindern zu halten. Ich [24v] war der Führer dieser Abtheilung, fand aber den Posten, der mir anfänglich sehr gefährlich schien, nichts weniger als dieß, im Gegentheile, die Officiere des Militärs, und der kaiserlichen Arcieren=Garde⁴⁶⁵, von welcher ich mit mehreren persönlich bekannt war, unterhielten sich mit uns, auf das freundlichste, ja, als die Mittagsstunde heranrückte, kam Baron Reischach, damals Oberstlieutenant und Obersthofmeister einer der Erzherzoge, auf mich zu, frug, ob es denn den Herren- *er meinte* meine bewaffnete Umgebung nicht gefällig wäre, etwas zu sich zu nehmen [[,]]? und lud mich ein, ihm in die Hofküche und das Kellermeisteramt zu folgen, von wo [[-]] aus ich mit Hofdienern, welche mächtige Kannen mit Wein, ferner Brot und ausgezeichneten Kalbsbraten trugen, begleitet, zu meiner kleinen Truppe zurückkehrte, welche angesichts der sie vielleicht beneidenden Soldaten, dieses improvisierte Diner zwar stehend, aber mit {vielen} Appetite verzehrte.

Nachmittags desselben Tages wurde die [25r] Bewegung des ungeduldigen alle Plätze und Straßen füllenden Publikums immer drohender - ja, wir hatten Mühe, durch gütliches Zureden Schwärme besonders Aufgeregter abzuhalten, den Versuch, [[-]] zu wagen, ins Innere der Burg zu dringen. Da trat Baron Reischach wieder zu mir, mit den Worten: „Suchen Sie nur noch eine halbe Stunde lang jeden ernstesten Conflict zu unterdrücken, das Versprechen Sr. Majestät, eine Constitution zu gewähren, ist, als kaiserliches Manifest bereits unter der Presse!“ -

Nach einer kurzen Frist, [[-]] während es in den Straßen immer mehr tobte und brauste, kam er wieder, [[das]] *das erste Exemplar des* bereits gedruckten Manifestes in Händen haltend. „Hier ist es!“ rief er mir zu. Ich erwiderte: „Dieß wird den Sturm gewiß im Augenblicke beschwichtigen, man muß es nur sogleich publicieren“. „Wollen Sie dieß?“ frug er- „Mit Freuden“ lautete meine Antwort! „Nun so kommen Sie“ und mit diesen Worten zog er mich an der [[-]] Hand [25v] in den inneren Burgraum, welcher in ein Lager verwandelt war, dabei sprechend: „Die Sache muß mit einigem Eclat veranstaltet werden, ich werde Ihnen vier Trompeter geben, welche vorausreiten sollen!“ Damit wandte er sich an die Commandanten der deutschen und der damals noch bestehenden italienischen Leibgarde, ihnen meinen Entschluß bekannt gebend, und sie um Beorderung der Trompeter ersuchend. Diese erklärten aber, ohne Bewilligung des

⁴⁶⁵ Vollständiger Name lautet „k.k. Erste Arcieren-Leibgarde“ .

damaligen Stadtcommandanten, Fürsten Windischgrätz, keine derartige Verfügung treffen zu können.

Baron Reischach führte mich also zum Fürsten Windischgrätz, welcher [[die]] sich mit der Proclamation des Manifestes einverstanden erklärte, aber hinzu fügte, daß die kaiserlichen Garden nicht [[auf]] unter seinem, sondern des kais. Oberhofmeistersamtes Befehle stünden, „indeß glaub ich“ sagte er zu Baron Reischach „daß die Herren Capitäne kein[[en]] [26r] weiteres Bedenken tragen dürften, wenn Sie denselben sagen, daß ich nichts dagegen einzuwenden hätte!“ - So war es auch- die beiden Capitaene ließen jeder zwei von ihren Trompetern zu Pferd steigen, aber nun handelte es sich noch um ein Pferd für mich selbst! „Dem ist leicht abgeholfen!“ meinte Baron Reischach „Sie nehmen mein Pferd aus dem Hofstalle - kommen Sie nur mit mir in die Kanzlei des Oberstallmeisteramtes!“ wir gingen in dieselbe, wo uns aber der anwesende Director, Herr Franz erklärte, er könne kein Pferd ohne besondere Bewilligung des Erzherzogs Ludwig verabfolgen! - Niemand wußte uns aber anzugeben, in welchem Apartment der kaiserl. Hofburg sich im Augenblicke Seine kaiserl. Hoheit befinde! Nun wußten wir nicht, was beginnen? von den ebenfalls auf dem Burgplatze lagernden Hußaren Officieren wollte keiner ein Pferd seiner Mannschaft zur Disposition stellen, weil sie nicht wußten, ob [26v] sie nicht selbst im nächsten Augenblicke eine Order erhalten könnten, aufzubrechen; und ich konnte doch unmöglich mit dem Manifeste hinter den berittenen Trompetern zu Fuße einherschreiten! – Mir fingen diese verschiedenen Umständlichkeiten, in einer Situation, wie die gegenwärtige, in welcher jeder Augenblick des Verzuges Gefahr bringen konnte, beinahe an, komisch zu erscheinen!

Zum Glücke kam aber Graf Breuner in seiner Uniform als österr. Landstand *in Begleitung des jungen Grafen Traun, der dieselbe Uniform trug* auf den Burgplatz gesprengt - den ersteren bath ich, mir sein Pferd, einen herrlichen Schimmel zu leihen, was er auf die freundlichste Weise gewährte, er stieg ab, ich setzte mich auf, Graf Traun frug mich, ob es mir angenehm wäre, wenn er mich begleiten würde, was ich natürlich dankbar annahm, und so setzte sich der Zug in Bewegung! Voraus die vier Garde=Trompeter in ihren ritterlichen Costumen, helltönende Fanfaren blasend, hinter ihnen ich, in meinem, von [[dr]] zwei unter freiem [27r] Himmel zugebrachten Nächten [[,-]] stark derangierten Anzuge, den deutschen Hut mit weißer Schleife auf dem Kopfe, und in der [[rechten]] hoch empor gehaltenen rechten Hand, das kaiserliche, die Constitution für Österreich gewährende Manifest haltend, mir zur Seite Graf Traun, sprengten wir durch die sich öffnenden Reihen des Militärs auf den Michaäler Platz hinaus - die

dicht gedrängte Menschenmaße staunte ob des sonderbaren Aufzuges, als ich aber, auf die Urkunde hinweisend, mit lauter Stimme das Wort: „Constitution“ rief, erhob sich ein namenloser Jubel, alle Fenster öffneten sich, Blumen wurden herab geworfen, Tücher wehten, *und* das frühere Murren und Toben des Volkes verwandelte sich in ein tausendstimmiges, dem Kaiser Ferdinand ausgebrachtes „Lebehoch!“

ich gestehe, dieser Augenblick war der schönste und erhabenste in meinem Leben!- Wir ritten, begleitet von einer unübersehbaren Menge über den Kohlmarkt, hohen [[-]] Markt [27v] dann durch die Kärnthnerstraße in die Vorstädte; an allen Plätzen wurde Halt gemacht, und das Manifest laut vorgelesen, so daß wir erst nach 8 Uhr abends wieder in die Stadt zurück kehrten ! - Der Moment dieser ersten Verkündigung der Constitution wurde in einer bei L.T. Neumann erschienenen lithografischen Darstellung veröffentlicht – auch [[in]] Dr. Joh. Nep. Vogel's Volkskalender 1849 enthält eine kleiner Abbildung im Holzschnitte. Die noch vorrätigen Exemplare der erstgenannten Bilder wurden aber im November desselben Jahres, nach Bewältigung der Revolution in der Kunstsammlung Neumanns behördlich confiscirt, und auch das in meinem Besitze befindliche Exemplar mir bei Gelegenheit einer in meiner Wohnung vorgenommenen Haus=Untersuchung, bei welcher man eben nichts anderes *Verdächtiges* vorfand, behördlich abgenommen, und nicht wieder zurückgestellt!

[[bei de]] Nach der erfolgten Organisation [28r] der Nationalgarde und academischen Legion reihte ich mich in das mit letzteren verbundenen Accademiker Corps, welches größtentheils aus Künstlern und Schriftstellern bestand, ein; wurde sogleich zum Lieutenant, und im May zum Hauptmann der 3.Compagnie gewählt;

als am 6. Oktober Morgens die gesamte academische Legion unter Anführung ihres provisorischen Commandanten Aigners auf den Tabor ausgerückt war, wo aber die renitenten [[Gre]] deutschen Grenadiere *durch {?}¹Militärmacht* gezwungen werden sollten, nach Ungarn zu marschieren, aber von einem Theile der Nationalgarde in ihrer Widersetzlichkeit bestärkt wurden, und Aigner, um sich mit dem Kriegsminister [[-]] Latour zu verständigen, wieder nach der Stadt zurückgeritten war, übertrugen die anwesenden Officiere der Legion, als die Situation drohender zu werden begann, das Commando über alle Corps - wenige Augenblicke darauf erfolgte von dem herbeigeeilten Bataillon des[[R]] Infanterie Regi [28v] mentes Nassau obgleich die Legion sich bisher bloß beobachtend verhalten hatte, die erste Decharge gegen dieselbe, es begann ein Kampf, in welchem wir die Sieger blieben, und mit zwei erbeuteten Kanonen nach der Stadt zurückkehrten, [[welche]] während das Militär aufgelöst sich in den Vor-

städten zerstreute. Derjenige Theil der Garnison, welcher in der inneren Stadt zurück geblieben war, zog sich nach einem kurzen Straßenkampfe mit dem commandierenden General, Grafen Auersperg anfänglich auf das Josefstädter Glacis, dann, während der Nacht in das fürstl. Schwarzenberg'sche Palais zurück, wo es sich verschanzte. Nur eine kleine Abtheilung von Infanterie und Artillerie war noch im kaiserlichen Zeughause zurückgeblieben, letzteres [[-]] wurde an demselben Tage vom Reichsrathe als National=Eigenthum erklärt, und sollte von der National=Garde bewacht werden.

Es war aber mit der Besetzung des [29r] selben keine Verständigung zu erzielen, da dieselbe alle Eingänge geschlossen hatte, und niemandem Einlaß gewährte. Das erbitterte Volk begann daher die Bestürmung des Zeughauses, und das Studentencomité verlangte von mir, daß ich die der National=Garde und Legion gehörigen Kanonen auf die Bastei führen, und von dort ein Feuer gegen das Zeughaus eröffnen solle. Ich widersetzte mich diesem Beschlusse, und wollte früher den Versuch wagen, selbst als Parlamentair in das Zeughaus zu gelangen, um den dortigen Commandanten über die Sachlage aufzuklären. Ich ging, die Parlamentair=Fahne in der Hand und von den, das übliche Zeichen gebenden Trompetern begleitet, von der hohen Brücke gegen das am Ende der Renngasse befindliche Thor, ein in demselben angebrachtes kleineres Thürchen öffnete sich, ich sah Köpfe von Artilleristen sich über die in der [29v] Mitte des Thorweges stehende Kanone beugen, winkte wiederholt mit der weißen Fahne, allein dessen ungeachtet wurde ein Kartätschenschuss gegen die von Menschen vollgestopfte Wipplingerstraße gethan - ich sah neben mir mehre zusammenstürzen, Geheul erfüllte die Luft, zerschmetterte Fensterscheiben fielen von den Häusern - ich selbst war so betäubt, daß ich mich nicht mehr zu entsinnen weiß, wie ich auf den hohen Markt zurückkam! Dort erst untersuchte ich mich, und sah- daß ich gänzlich unversehrt geblieben war. Trotzdem stand in der Wiener=Zeitung vom 7.October, daß ich, als Parlamentair beim Zeughause gefallen sei!

Ich übernahm hierauf die Stelle eines Platzcommandanten der academischen Legion in Wien, und suchte, als solcher, in der vom Militär verlassenen und von der Legion und einem Theile der Mobilgarde besetzten Caserne am Heumarkt die *dort* zurückgebliebenen [30r] Monturs= und Rüstungs=Vorräthe vor der Plünderung zu schützen. Als Ende October Wien capitulierte, legte auch ich die Waffen nieder, und nahm an der [[-]] in Folge der Annäherung der Ungarn aufs Neue [[-]] stattgefundenen Erhebung keinen Antheil. Unmittelbar nach der vollständigen Einnahme Wiens durch die kaiserlichen Truppen wurde ich aber, obwol in Civilkleidung gehend, von einem mir unbe-

kannten Hauptmann als einer von denjenigen, welche an der Spitze der Legion gestanden, bezeichnet, arretiert und in das Stabsstockhaus gebracht, wo ich zwar sogleich von einem Auditor vernommen wurde, jedoch fünf Tage in [[-]] der peinlichsten Ungewißheit verblieb, bis ich, wie mir später erst bekannt wurde, auf die persönliche Verwendung eines hochgestellten Militärs⁴⁶⁶, ohne daß über mich ein Urtheil gefällt worden wäre, auf freien Fuß gesetzt wurde! - Es ist selbstverständlich, daß ich in dieser ganzen Zeit der [30v] allgemeinen Aufregung wenig an das Theater dachte, dennoch schrieb ich inmitten des Taumels eine Posse: ⁴⁶⁷Städtische Krankheit und ländliche Cur“ welche im Juni dieses verhängnisvollen Jahres im Theater an der Wien zwar mit Beifall, aber selbstverständlich vor leeren Bänken gegeben wurde. Desto emsiger wandte ich mich, als der Sturm vorüber, wieder meiner schriftstellerischen Thätigkeit zu, noch im November 1848 wurde das Lustspiel: „Ein Traum Kein Traum“ gegeben, und sehr beifällig aufgenommen, und am 31. December desselben Jahres gelangten die beiden Stücke: „Nacht und Licht“ und „Zum ersten Male im Theater“ zur Aufführung, ersteres war eine Allegorie auf die Zeitverhältnisse, und ein Gelegenheitsstück zum Jahreswechsel, [[letzter]] welches also trotz der günstigen Aufnahme nur dreimal gegeben werden konnte, das zweite aber erlebte sowol im Theater an der Wien, wo Rott, [31r] und später im Carltheater, wo Nestroy die Hauptrolle gab, sehr viele Vorstellungen. Das Characterbild: „Ein Fürst“, welches im Februar 1849 im Th. a. d. Wien zur Aufführung gelangte, wäre beinahe für mich sehr gefährlich geworden. Es war sowol der Idee als dem Dialoge nach für den Ausnahmestand, in welchem sich Wien befand, zu liberal gehalten, trotzdem war demselben die schriftliche Bewilligung vom Militär=Gouvernement ertheilt worden.

Es fand eine stürmisch[[e]] *beifällige* Aufnahme von Seite des Publikums, allein andre, allzu conservative beschwerten sich darüber bei dem Gouverneur, [[fe]] Feldzeugmeister Freiherr von Welden, welcher schon am nächsten Tage die Vorstellung einstellen, und das Buch abholen ließ. In [[Begleit]] Begleitung des Ober-Regisseurs Lussberger nahm ich noch am Abend desselben Tages Audienz beim Gouverneur, in welcher ich um Rücknahme des Verbothes bitten wollte, er ließ mich aber kaum zu Worte kommen, [31v] sprach sich in der erbittertsten Weise über das Theater an der Wien, welches er eine „Revolutions=Bude“ nannte, sowie über das gesamte Wiener Publicum, welches so ein Stück beklatschen konnte aus, und drohte, mich vor ein

⁴⁶⁶ Hadamowsky spricht von einem gewissen „Baron Rezac“, der Kaiser „vor dem Galgen gerettet“ haben soll. Kaiser: 1848, S.13 (s. Anm. 8).

⁴⁶⁷ FF Ks: Anfangs-Anführungszeichen fehlen.

Kriegsgericht stellen zu lassen; daß es ihm mit dieser Drohung ernst war, bewiesen die Worte, welche er auf [[-]] das ihm von mir übergebenen schriftliche Gesuch eigenhändig mit Bleistift schrieb: „Ist eine Untersuchung einzuleiten“. Der damalige Stadthauptmann (Polizei=Director) Hofrath Noë von Nordberg, einer der menschenfreundlichsten und liebenswürdigsten Beamten, avisierte mich aber hievon, und gab mir selbst den Rath, auf einige Zeit Wien zu verlassen bis, wie er sich ausdrückte „Gras über die Sache gewachsen wäre!“ Ich begab mich zu einem mir befreundeten Fabrik Director in Piten, welcher mir in dieser herrlichen Gebirgsgegend ein Asyl gewährte, nach drei Wochen [32r] wurde ich aber schon verständigt, daß die Gefahr vorüber sei, und kehrte nach Wien zurück. Inzwischen war mein Prozeß mit Carl zu einem für mich sehr ungünstigen Resultate gediehen - ich war durch Urtheil verhalten, meine Contractspflichten zu erfüllen, überdieß aber an Poenalien und Entschädigungen an Carl eine Summe von 64.000 fl. zu bezahlen! Der letztere Theil des Urtheilspruches machte mich geradezu lachen! - Auch bedeutete mir Carls Advokat Dr. Hye sogleich, daß Carl es mit dieser Summe nicht so genau nehmen würde, wenn ich nur überhaupt wieder für seine Bühne arbeiten wollte. Carl war nemlich durch die Zeitverhältnisse weicher geworden, er hatte im Jahre 1847 [[aus dem]] das alte[[n]] Leopoldstädter Theater niederreißen, und an die Stelle desselben mit großen Unkosten das jetzige Carltheater aufführen lassen, die meisten der dort gegeben Stücke fanden aber [32v] keinen Anklang, selbst Nestroy hatte mit mehren seiner Stücke nur ungünstige Erfolge [[-]] erzielt, im ganzen Jahre 1848 hatte er selbstverständlich keine Ernte gehabt, und noch jetzt litt er an Mangel an Stücken, von welchen er sich nur einigen Erfolg hätte versprechen können. Als ich daher nun, nach fünf Jahren, zum ersten Male wieder seiner Einladung Folge leistend, zu einer Besprechung bei ihm erschien, empfing er mich, als ob gar nichts zwischen uns vorgefallen wäre, auf das liebenswürdigste und freundlichste, gestand, selbst einzusehen, daß unser früherer Vertrag den gegenwärtigen Zeitverhältnissen nicht mehr entsprach, und zeigte sich bereit einen ganz neuen nach gegenseitiger Übereinkunft abschließen zu wollen.

Dieß geschah auch, unter Verzichtleistung von seiner Seite auf alle ihm aus dem Prozeße erwachsenen Ansprüche auf Entschädigung u.s.w. *verpflichtete* [[machte]] er sich, mir einen Jahres [33r] gehalt von tausend Gulden zu bezahlen, wogegen ich jährlich nur vier Stücke zu liefern schuldig war, deren letztes überdieß alljährlich *zum ersten Male* zu meinem Benefize gegeben, und die weiteren Vorstellungen desselben mit einer dreiprozentigen Tantième honoriert werden sollten. Außerdem sollte die

Hälfte der Einnahmen von jeder zwanzigsten Aufführung eines meiner Stücke mir gehören. Ich unterzeichnete diesen Vertrag, und blieb nun bis zu Carls am 14. August 1854 erfolgten Tode mit ihm in Verbindung.

Während dieser Zeit verfaßte ich nachbenannte Stücke:

„Mir fällt nichts ein!“ Lustspiel in 3 Acten, aufgeführt im Juli 1849, und beifällig aufgenommen.

„Das Kirchweihfest zu St. Anna im Böhmerwalde“: *Characterbild in 3 Acten*, aufgeführt im August 1849, ebenfalls mit Beifall aufgenommen.

Mönch und Soldat⁴⁶⁸ *Characterbild in 3 Acten*, aufg. am 6. October [[189]] 1849. mit glänzendem Erfolge gegeben, erlebte über fünfzig Vorstellungen, wurde aber im Jahre 1856 [[-]] verboten.

Eine Posse als Medicin⁴⁶⁹, Posse in 3 Acten, aufgef. am 6. December 1849, sehr beifällig aufgenommen, und über dreißig Male gegeben. [33v] „Ein neuer Monte Christo“ *Characterbild in 3 Acten*, aufgef. im Februar 1850 sprach nicht an.

„Junker und Knecht“ *Characterbild in 2 Acten*, aufgef. am 3. Juni 1850, wurde sehr beifällig aufgenommen, und über zwanzig Male gegeben.

„Der Ritter von Sattel und Stegreif“ *Characterbild in 4 Acten* hatte nur geringen Erfolg.

„Das Geheimnis des Forsthauses⁴⁷⁰“, *Characterbild in 3 Acten*, aufgef. im September 1850, gefiel, wurde aber nur zwölf Mal gegeben.

„Wer zuletzt lacht, lacht am besten“ Posse in 2 Acten, aufgef. am 26. October 1850, gefiel, hatte aber keinen Cassa Erfolg.

„Frauenstärke und Männerschwäche“, *Characterbild in 3 Acten*, aufgeführt am 31. März 1851, gefiel, wurde 15 Male gegeben.

„Verrechnet“ *Characterbild in 3 Acten*, aufg. am 5. Juni 1851, gefiel sehr, und wurde über dreißig Male gegeben.

„Ein Schwiegervater, der Schwiegersohn seines Schwiegersohnes“, Lustspiel in 2 Acten, aufgef. am 3. Juli 1851 hatte nur mäßigen Erfolg;

„Naturmensch und Lebemann“ *Characterbild in 3 Acten*, aufgef. am 4. September 1851, gefiel, wurde fünfzehn Male gegeben.

„Die Österreicher in Amerika“ /: sollte ursprünglich in 2 Abtheilungen von welchen jede einen Abend aus [34r] zufüllen bestimmt war gegeben werden, da aber die am [[1.November 1851]] 25. October 1851 aufgeführte erste Abtheilung nicht ansprach,

⁴⁶⁸ FF Ks: Anfangsanführungszeichen fehlen.

⁴⁶⁹ FF Ks: Anfangsanführungszeichen fehlen.

⁴⁷⁰ FF Ks: Schlussanführungszeichen fehlen.

zog ich beide Abtheilungen in eine zusammen, das Stück wurde dann am 1. November 1851 unter dem Titel: „Die Österreicher in Amerika und ihre Rückkehr“ gegeben, und gefiel, so daß es doch gegen 10 Male gegeben wurde.

Künstler und Handwerker, Characterbild in 3 Acten, aufgef. am 6. December 1851, gefiel sehr und wurde nahe an 20 Male gegeben.

„Alm-Friedel“ Characterbild in 2 Acten, aufgef. am 13. März 1852. sprach nicht besonders an, wurde nur drei Mal gegeben.

„Ein Lump“ Posse in 3 Acten aufgef. am 7. Juli 1852, gefiel sehr, wurde 15 Male gegeben.

„Die drei Eichen“ Characterbild mit Gesang in 3 Acten, *aufgef. am 16. October 1852*⁴⁷¹, gefiel, wurde aber, als zu ernst, nur fünf Male gegeben;

„Eine Feindin und ein Freund“ Posse in 3 Acten, aufg. am 2. April 1853. gefiel sehr, wurde über dreißig Male gegeben.

„Der letzte Hanswurst“, Zeitgemälde in 2 Acten, aufgef. am 2. Juni 1853, gefiel sehr, erlebte aber in Wien nur wenige Aufführungen, während es auf auswärtigen Bühnen ein Repertoire=Stück wurde. [34v] „Der Überspannte“ Posse in 2 Acten, aufgef. am 6. September 1853, gefiel nicht.

„Im [[Dunkel]] Dunkeln“ Posse in 3 Acten aufg. am 8. October 1853 gefiel sehr, und wurde 14 Male gegeben;

„Harfenist und Wäschermädel“ Posse in 3 Acten, aufgeführt am 14. Jänner 1854 gefiel nicht.

„Kniffe und Pfiffe“ Posse in 2 Acten, und einem Vorspiele, aufgeführt am 6. May 1854, gefiel, erzielte aber keinen nachhaltigen Erfolg.

„Die Hand und das Messer“ Characterbild [[mit]] in 3 Acten, aufgef. am {?}^{2 472}1854, gefiel, konnte sich aber, da es mehr Schauspiel als Volksstück war nicht auf dem Repertoire behaupten.

Wie bereits vorhin erwähnt, starb Carl am 14. August 1854;

ich war somit meines Vertrages entbunden, ließ aber dennoch das bereits vollendete Stück: Palais und Irrenhaus, Characterbild in 2 Acten auf dem einstweilen von Carls Erben fortgeführten Carltheater am 3. October 1854 aufführen, wo es einen sehr beifälligen Erfolg hatte, und zwanzig Male gegeben wurde.

⁴⁷¹ FF Ks: 1852.

⁴⁷² Die Handschrift ist an dieser Stelle so gebunden, dass das Datum unlesbar ist; Datum der UA: 12.8.1854, s.: Benay: Gesamtprimärbibliographie, S. 201 (s. Anm. 39).

Nestroy, welcher hierauf das Carltheater pachtete, machte mir sehr anständige Engagements Anträge, [35r] da aber auch der damalige Director des Theaters an der Wien, Hr. Aloys Pokorny, Sohn des früher erwähnten Franz Pokorny, welcher letzterer mittlerweile mit Tod abgegangen war, mir ähnliche Anträge stellte, und ich andererseits Nestroy zwar als einen sehr ehrenwerthen, aber willensschwachen Mann kannte, blieb ich längere Zeit unentschlossen, {ja}, ich ließ versuchsweise die Posse: „Nur romantisch“ am 18. November 1854 *im Theater* an der Wien aufführen, [[welche aber]] überzeugte mich aber bald von der Fahrlässigkeit dieser Direction, welche das [[St]] benannte Stück in einer so nachlässigen Weise in Szene setzte, daß der Erfolg nur ein schwacher sein konnte. Ich schloß daher mit Nestroy einen Vertrag, welcher mir einen Jahresgehalt von zwölfhundert Gulden, und außerdem fünf Prozente von jeder Aufführung meiner Stücke, sowie die Hälfte der Einnahmen jeder 20. Vorstellung garantierte. [35v] Unter Nestroy's Direction schrieb ich die nachbenannten Stücke:

„Des Krämers Töchterlein“, Characterbild in 3 Acten, aufg. am 29. November 1854, welches sehr gefiel, und über dreißig Vorstellungen erlebte.

„Ein Silvesternachtsspaß“, Gelegenheitsschwank in 1 Acte, aufg. am 30. Dezember 1854, welches seinem Zweck entsprechend, 4 Male gegeben wurde.

„Unrecht Gut“, Characterbild in 3 Acten, und einem Vorspiele, aufgeführt am 20. Jänner 1855, gefiel sehr, wurde ebenfalls über dreißig Male gegeben;

„Zwei Testamente“, Characterbild in 3 Acten aufgef. am 13. September 1854 gefiel sehr, wurde 25 Male gegeben.

„Die Frau Wirthin“ Characterbild in 3 Acten aufgef. am 5. Jänner 1856 hatte einen ungemeinen Erfolg und wurde fünfzig Male in ununterbrochener Reihenfolge gegeben.

„Ein Bauernkind“, Characterbild in 3 Acten aufg. am 25. October 1856, fand nur einen succes d'estime und wurde 8 Male gegeben.

„Etwas Kleines“ Characterbild in 3 Acten aufg. am 7. April 1857 hatte gleichen Erfolg, wie „Die Frau Wirthin“⁴⁷³ und wurde bei stets ausverkauftem Hause zwanzig Male gegeben, dann aber, unbegreiflicher Weise zurückgelegt, und [[nie]] seit [36r] dem nicht wieder aufgeführt!

Wie ich nämlich mit gutem Grunde vorausbefürchtet hatte, war die Willensschwäche Nestroy's Ursache, daß unsere anfänglich so freundliche Stellung gestört wurde. Der ebenfalls beim ihm engagierte [[Schausp]] Komiker Carl Treumann fand, daß er in meinen Stücken immer weniger dankbare Rollen habe, als Nestroy; die Lebensgefährtin

⁴⁷³ FF Ks: Schlussanführungszeichen fehlen.

des letzteren Fräulein Weiler begünstigte aber Treumann in auffallender Weise, sie drang in mich, diesen mehr zu berücksichtigen, und da ich ihr gerade heraus erklärte, daß erstens die Rollen des Herrn Treumann nur deshalb minder dankbar schienen, weil er sie aber nicht so wirksam, wie Nestroy darzustellen vermöge, daß ich Herrn Treumann weder für einen ersten Komiker, noch überhaupt für einen guten Schauspieler hielte, und daß ich endlich laut meines Vertrages mich nur verpflichtet habe, [36v] Stücke zu schreiben, welche ihrem Zwecke entsprächen, nicht aber Rollen, [[für]] wie Herr Treumann sie eben wünsche; so ward sie offen und heimlich meine Feindin, sie brachte Nestroy dahin, daß er meine Stücke, selbst bei gutem Cassa=Ertragnisse unterbrach, und dafür Herrn Treumann in seinen Copien Levassors und anderen Bänkelsänger Productionen walten ließ. Diese Altweiberherrschaft erbitterte mich so, daß ich wiederholt um Auflösung meines Vertrages ansuchte, welche Nestroy aber lange nicht gewähren wollte.

Ich schrieb also mit der größten Unlust, und nur um meinen Verpflichtungen doch möglichst nachzukommen, noch die nachstehenden Stücke:

„Der Abwesende“ Characterbild in 3 Acten, aufgef. am 23. Jänner 1858, welches nicht ansprach.

„Die Braut aus Mexiko“ Posse in 1 Acte aufg. am 5. Februar 1858, welche gefiel. [37r]

„Ein alter Handwerksbursche“ Characterbild in 3 Acten, aufgef. am 30. September 1858, welches sehr gefiel, aber [[d]] in Folge der vorerwähnten Verhältnisse nur 10 Male gegeben wurde.

„Das Kind und sein Müller“ Characterbild in 3 Acten aufg. am 30. October 1858, gefiel sehr, wurde von der gesamten Kritik als ein besonders gelungenes Stück bezeichnet, aber nach der 4^t Aufführung bei Seite gelegt.

„Die Wirthstochter“ Characterbild in 3 Acten aufg. am 30. [[Octo]] December 1858, gefiel, wurde nur 8 Male gegeben.

„Ein Jagd=Abentheuer“ Posse in 2 Acten, *aufg. am 19. Februar 1859* gefiel sehr, und wurde oft, wenn gleich mit Unterbrechungen gegeben.

„Nur Courage!“ Volksstück in 3 Bildern, am 7. May 1859 gegeben, gefiel, wurde aber nur 3 Male gegeben.

[[Durch all diese Vorgänge wurde ich endlich]] Ich schrieb hierauf das Characterbild „Der Sohn des Fabrikanten“, welches ich Nestroy übergab, da aber Fräulein Weiler sich erfrechte, ihr Urtheil dahin abzugeben, daß das Stück nicht [37v] aufführbar sei, drang ich auf das entschiedenste auf Lösung meines Vertrages, welche mir durch Vermittlung

des Frl. Weiler erst dann gewährt wurde, als ich in einigen Journal Artikeln heftige Ausfälle gegen das gegenwärtige régime des Carltheaters veröffentlicht hatte, in welchen namentlich sie selbst hart mitgenommen war. Ich ließ hierauf das Characterbild: Der Sohn des Fabrikanten im Theater an der Wien am 10. October 1859 aufführen, wo es sehr gefiel und 15 Vorstellungen [[erlebt]] erlebte. Wie weit es mit dem Urtheil des alten Fräuleins bestellt sei, war somit durch die That bewiesen.

Hierauf folgte ebenfalls im Theater an der Wien, das Characterbild „Eine neue Welt“ [[welches]] aufg. am 21. Jänner 1861 welches eine glänzende Aufnahme fand, und 50 Male bei stets [38r] vollen Häusern gegeben wurde. Allein ich erkannte, daß die [[-]] durchaus zerrütteten Zustände dieses Theaters auch durch die besten Stücke nicht mehr aufzuhalten wären. Der Director befand sich bereits unter einer Sequestration, welche den Untergang seines Unternehmens durch ihre Sach=Unkenntniß und Taktlosigkeit nur beschleunigte, und war zu muthlos geworden, um entschiedene Maßregeln zu ergreifen! Nachdem ich nun noch den 1 actigen Gelegenheitsschwank „Eine Caprice der Pepita“ *geschrieben*, welcher unter Mitwirkung der [[T]] bekannten Tänzerin im Theater an der Josefstadt anonym aufgeführt wurde, verfaßte ich für eine im Theater an der Wien von mir veranstaltete Wohlthätigkeits=Accademie das dramatische Genrebild: „Gute Nacht Rosa“, welches daselbst, am 22. April 1860 unter Mitwirkung der Hofschauspielerin Gossmann, und der Hr Hr La Roche und Sonnenthal [38v] gegeben, sich einer so günstigen Aufnahme erfreute, daß es die Direction des Hofburgtheaters an sich brachte, und es am 24. Jänner 1861 dort zur Aufführung brachte. -

Am 16. December 1860, also gerade fünfundzwanzig Jahre nach der Aufführung meines ersten Stückes, welche[[s]], wie bereits angegeben worden, am 16. December 1835 *im Theater an der Wien* stattgefunden hatte, ließ ich [[noch im Theater an der Wien]] *auf derselben Bühne mein hundertstes Bühnenprodukt aufführen*, welches den Titel führte : „Mein ist die Welt“ - es gefiel zwar, wurde aber, als zu ernst, nur fünf Male gegeben.

Mittlerweile hatte Nestroy die Pacht des Carltheaters aufgegeben, und Carl Treumann, die Concession zum Bau eines neuen Theaters erhalten, da ihm aber hierzu noch die nöthigen Fonds fehlten, wurde ihm die Bewilligung ertheilt, für die Dauer von 3 Jahren das Interims=Theater am Franz-Josefs-Quai [[zu -]] aufzuschlagen. Zu [39r] einer in diesem Theater *am 5. May 1861* veranstalteten Wohlthätigkeits Accademie schrieb ich den Schwank [[-]] 1. Acte: „Zwischen zwei Stühlen“, welcher [[-]] dadurch, daß die Hofschauspielerin Frl. Wildauer am Tage vor der Vorstellung erkrankte, und *die Local-*

sängerin Frl. Schiller in Eile ihre Parthie übernehmen mußte, daß ferner der Hofschauspieler, Hr Meixner sich auf der vorletzten Probe ein Benehmen erlaubte, daß mich zwang, ihm die Rolle abzunehmen, und *[[sie]]* selbe Hr Ascher übergeben mußte, wesentlich an Wirkung verlor, aber dennoch günstig aufgenommen wurde.

[[T]] Carl Treumann und sein Bruder Franz, ersterer als neuer Director, letzterer als dessen Secretär machten mir einen Besuch, und *[[-]]* ersuchten mich, ich möge alle früher zwischen uns bestandenen Differenzen vergessen, *sie betheuert* ihre Absicht wäre, eine Volksbühne im edelsten Sinne des Wortes zu schaffen, und trugen mir ein Engagement *[[-]]* bei [39v] ihrem neubegründeten Unternehmen an; leider ließ ich mich, da *[[des]]* *der Director des Theaters* an der Wien mit jedem Tage seinem Ruine näher kam, hierzu herbei, sah aber bald, daß es Herrn Treumann um nichts weniger zu thun sei, als das Volksstück zu cultivieren, im Gegentheile er gab fast durchgängig nur französische Operetten, frivole Farcen u. dgl, und wenn ein den ganzen Abend füllendes, eine vernünftige Idee durchführendes Stück bei ihm auch beifällig aufgenommen wurde, so ließ er dasselbe trotz günstiger Casse=Erfolge absichtlich wieder vom Repertoire verschwinden.

So erging es mir mit dem am 14 September 1861 aufgeführten Characterbilde: „Der Herr Bürgermeister und seine Familie“ ferner mit dem am 23 November 1861 gegebenen Characterbilde: „Der alte Bader und die jungen Doctoren“, welche beide sehr beifällig aufgenommen wurden, und [40r] von denen namentlich das zweitgenannte überraschende Cassa=Erträgnisse erzielte, und welche danach jedes nach achtmaliger Aufführung zurückgelegt wurde, um frivolen Bänkelsänger=Productionen Raum zu geben. Ich sah *zu deutlich*, daß Treumann mein Engagement nur betrieben hatte, damit ich für keine andere Bühne schreibe, und mich, indem er mir jeden durchgreifenden Erfolg unmöglich machte, um *[[-]]* meine mühsam erworbene Popularität zu bringen. Es bemächtigte sich meiner eine Verstimmung, die es mir beinahe durch ein ganzes Jahr unmöglich machte, irgend etwas für die Bühne zu schreiben. Erst im Herbste 1862 vollendete ich die Posse „Nichts“, deren ersten Act Treumann bereits in Händen hatte, und welche am 4. October des angegebenen Jahres aufgeführt wurde, mein Entschluß stand aber fest, für Herrn Treumann auch in aller künftigen Zeit „Nichts“ *[[mehr]]* zu verfassen! -

Wie vorherzusehen war, hatte [40v] indeß *[[Direct]]* der Director *[[des Theaters an der Wien]]* Aloys Pokorny den Concurrs eröffnen müssen, und das Theater an der Wien war pachtweise an Herrn Friedrich Strampfer *der früher das Theater in Temeswar dirigiert*

hatte, übergegangen. Ich lernte in demselben einen jungen thätigen Mann kennen, der, wenn er sich noch mehr [[in die]] mit den Verhältnißen und Forderungen eines Residenz-Publicums vertraut gemacht haben wird, einer erfreulichen Zukunft entgegen gehen dürfte. Ohne anfangs mit ihm ein contractlich bindendes Verhältniß einzugehen, schrieb ich für ihn das Original-Lustspiel: „Der Billeteur und sein Kind“ welches am 13. December 1862 aufgeführt, sehr beifällig aufgenommen wurde, und 15 Vorstellungen erlebte.

Ferner: „Der Blitzableiter in der Silvesternacht“ ein einactiger Gelegenheitsschwank zum Jahreswechsel 1862-63, welcher seinem Zwecke entsprach, dann das Original=Lustspiel: Künstler oder Millionär, auf [41r] geführt am 24. Jänner 1863, welches zwar beifällig aufgenommen, aber mitten im bunten Carnevals=Treiben, und alternierend mit den im Theater an der Wien veranstalteten Maskenbällen keinen nachhaltigen Erfolg erzielte.

Das am 28. Februar 1863 gegebene Characterbild: „Mit dem Feuer spielen“ ist nur eine Verarbeitung eines meiner älteren Stücke, das nun in dieser neuen Gestalt zwar sehr gefiel, aber nur dreimal gegeben wurde.

Auf Ansuchen Lehmanns, welcher *inzwischen* das Carltheater gepachtet hatte, überließ ich ihm [[-]] das Characterbild „Ein grober Freund“ zur Aufführung, er erklärte mir zwar, daß er nicht im Stande sei, ein Honorar zu bezahlen, aber daß ich, wenn das Stück gefiele, durch die zehnprocentige Tantième, welche er mir zugestand, *mich* reichlich honoriert sehen würde. Das Stück wurde am 10. April 1863 mit außer [41v] gewöhnlichem Beifalle gegeben, sämtliche Journale sprachen sich lobend aus - aber die Cassa-Verhältniße [[Lehm]] des Carltheaters waren, *wie ich zu meinem Schaden jetzt erst erfuhr*, in einem so zerrütteten Zustande, daß mir nicht einmal ein Rapport über die täglichen Einnahmen vorgelegt werden konnte, und Lehmann früher seine Zahlungen einstellte, ehe er sich mit mir über die versprochenen Tantième verrechnet hatte. Der ganze Lohn für meine zweimonathliche angestrengte Thätigkeit, welche ich an die Verfassung dieses, eines meiner besten Stücke gewendet hatte, bestand in etwas fünfzig Gulden, die ich noch von dem Erträgniße der ersten Vorstellung retten konnte! -

[[Mit]] Am ersten May d.J. [[-]] ging ich endlich einen Vertrag mit Director Strampfer ein, welcher bereits im Besitze zweier neuen⁴⁷⁴ von mir verfaßten Stücke ist, von

⁴⁷⁴ Gemeint sind hier wahrscheinlich die beiden Stücke „Gouvernante und Hauslehrer“, für welches die Aufführungserlaubnis für das Theater an der Wien am 12.6.1863 erteilt, welches aber nie gegeben wurde, und „Stein und Stahl“, welches am 18.7.1863 im Theater an der Wien Premiere hatte; Vgl. Benay: Gesamtprimärbibliographie S. 282f (s. Anm. 39).

welchen eines in kürzester Zeit zur Aufführung gelangen dürfte. [42r] Außer meinen dramatischen Arbeiten, von welchen viele bei Anton Pichler, die [[-]] Mehrzahl aber bei Wallishauser im Drucke erschienen, habe ich noch eine Broschüre: „Director Carl“ Wien 1854 bei Salmayer [[, -]] im Drucke erscheinen lassen, ferner die Biografie „Wenzel Scholz“ verfaßt, welche im Jahrgang 1858 der „Morgenpost“ [[erschien]] abgedruckt ist. [[S]] Die Novelle „Ein Wort“ erschien im Jahrgang 1850 im Feuilleton der Ost-deutschen Post, und die Novelle „Ein Diner in der Bauernhütte“ 1855 in der Vorstadtzeitung.

Viele meiner Gedichte sind in verschiedenen Journalen und Taschenbüchern *im Drucke* erschienen, ich kam aber nie dazu, sie gesammelt herauszugeben.

Wenn ich noch hinzufüge, daß mehre meiner Stücke auch auf den deutschen Bühnen in New York und Philadelphia aufgeführt wurden, so dürfte ziemlich Alles erzählt sein, was von meinem bisherigen [42v] Leben, in so ferne dasselbe der Öffentlichkeit angehörte, zu erzählen ist.

Am 8. Juni 1863

Friedrich Kaiser

Ende der Handschrift

1.4. Kommentar

Zeitlich betrachtet steht die hier transkribierte „Autobiographische Skizze“⁴⁷⁵ zwischen den zuvor erschienen biographischen Schriften „Theater-Director Carl“ (1854)⁴⁷⁶ und den Erinnerungen an Wenzel Scholz (1858)⁴⁷⁷ sowie den ihr nachfolgenden Arbeiten, einer Biographie über Friedrich Beckmann (1866)⁴⁷⁸ und dem umfangreichen Memoirenband „Unter fünfzehn Theaterdirectoren“ (1870)⁴⁷⁹. Trotz der unterschiedlichen thematischen Gewichtung der einzelnen Texte kommt es vor allem bei den biographischen Einschüben Kaisers zu einer Reihe inhaltlicher Überschneidungen.

Während die biographischen Teile aller vier genannten Arbeiten hauptsächlich auf Kaisers dichterische Tätigkeit für die diversen Vorstadtbühnen und sein Verhältnis zu den wechselnden Direktionen fokussieren, enthält die Skizze als einzige biographische Angaben zu Kaisers Kinder- und Jugendjahren.⁴⁸⁰ Auf diesen Angaben basiert auch der Eintrag zu Kaiser im Biographischen Lexikon von Wurzbach⁴⁸¹, welcher beinahe zur Gänze eine Zusammenfassung, stellenweise sogar eine annähernd wörtliche Abschrift der Skizze darstellt. Es ist wahrscheinlich, dass Kaiser diese Skizze auf Anfrage von Wurzbach als Grundlage für dessen Artikel verfasst hat.

Zwei erhaltene Briefe Kaisers an Wurzbach⁴⁸² sowie eine Danksagung an ihn im Vorwort zu seiner Biographie über Friedrich Beckmann⁴⁸³ für zur Verfügung gestelltes Material belegen, dass die beiden in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander standen. Weitere Hinweise auf die Anfertigung der Skizze für Wurzbach geben die Datierung der Skizze, welche auf dasselbe Jahr lautet, in welchem der betreffende Band von Wurzbachs Nachschlagewerk im Druck erschienen ist, und die Tatsache, dass die Skizze als Teil des Nachlasses von Wurzbach in der Wiener Stadt und Landesbibliothek verwahrt wird.

⁴⁷⁵ Kaiser: Autobiographische Skizze (s. Anm. 147).

⁴⁷⁶ Kaiser: Theater-Director Carl (s. Anm. 2).

⁴⁷⁷ Kaiser: Wenzel Scholz (s. Anm. 19).

⁴⁷⁸ Kaiser: Friedrich Beckmann. (s. Anm. 19).

⁴⁷⁹ Kaiser: 15 Theater-Directoren (s. Anm. 1).

⁴⁸⁰ Einzige Ausnahme bildet eine eingestreute Anekdote Kaisers über seinen ersten Theaterbesuch als achtjähriger Knabe im Theater an der Wien in seiner Broschüre „Theater-Director Carl“ (s. Anm. 2), S.22.

⁴⁸¹ Wurzbach, Constantin v.: Friedrich Kaiser (II.). In: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 60 Bände (1856-91), 10. Bnd., Wien: Hof- und Staatsdruckerei 1863, S. 360-372.

⁴⁸² Benay: Briefe, Briefe Nr. 57 und 65 (s. Anm. 1).

⁴⁸³ Kaiser: Friedrich Beckmann, „An die Leser!“ (s. Anm. 19).

Interessant ist eine Abweichung von der Skizze bei Wurzbach, die Vertrags- und Gehaltsdetails Kaisers bei Direktor Carl betreffend. Kaiser beschreibt zuerst die Bedingungen, unter denen er Stücke geliefert hat, bevor er sich vertraglich gebunden hat: „Er [Carl] bezahlte für die 1^t, 7^t 11^{te} und [[z]] 20^t = Vorstellung jedesmal zwanzig Gulden Cons. Mze!“⁴⁸⁴, an anderer Stelle schildert er die Bestimmungen seines ersten mit Carl geschlossenen Vertrages, welcher ihn zur Ablieferung von sechs Stücken pro Jahr verbindlich machte:

„[...] dagegen verpflichtete sich Carl mir einen Monatsgehalt von [[-]] 24, sage vierundzwanzig Gulden Cons. Mz. zu bezahlen! Von Tantiémen, Beneficen oder irgend andere Emolumenten war keine Erwähnung im Vertrage – ich erhielt also für jedes Stück achtundvierzig Gulden!“⁴⁸⁵

Bei Wurzbach werden die vorvertraglichen Bedingungen, bei Kaiser als „20fl.=Sistem“⁴⁸⁶ bezeichnet, gleichlautend übernommen, zum Kontrakt heißt es allerdings: „Dafür zahlte Carl an Kaiser einen Monatsgehalt von 24 fl. (!) und für jedes Stück 48fl. Honorar.“⁴⁸⁷ Hierbei handelt es sich offenbar um einen Verständnisfehler von Wurzbach, der Kaisers Kommentar zu einem Stückhonorar von 48 Gulden nicht als die Ableitung aus dem genannten Monatsgehalt von 24 Gulden und der Verpflichtung sechs Stücke pro Jahr (also alle zwei Monate eines für umgerechnet zwei Monatsgehälter von 48 Gulden) zu liefern versteht, sondern als Zusatzhonorar erwägt.

Diese Abweichung hat dazu geführt, dass in sämtlichen Arbeiten zu Kaiser unterschiedliche Angaben zu den von ihm bezogenen Einkünften kursieren. Während bei Pöll⁴⁸⁸ und Rommel⁴⁸⁹, wie bei Kaiser nur von den 24 Gulden die Rede ist, findet sich bei Jürgen Hein eine völlig andere Angabe zum Monatsgehalt verbunden mit einer Kombination aus den Angaben Kaisers und Wurzbachs: „Kaiser erhielt bei einem Monatsgehalt von 28 Gulden für jedes Stück 48 Gulden Honorar, ferner 20 Gulden für die erste, siebte, elfte und zwanzigste Vorstellung“⁴⁹⁰.

Alle drei hier genannten Beispiele geben sowohl Kaisers „Theater-Director Carl“⁴⁹¹, der dieselben Gehaltsangaben wie die Skizze enthält, als auch Wurzbachs Artikel als Quellen an, woraus im Einzelfall ersichtlich ist, welcher der Schriften tendenziell mehr Glauben geschenkt wurde.

⁴⁸⁴ Transkription, 5v.

⁴⁸⁵ Ebd., 9r, 9v.

⁴⁸⁶ Ebd., 9v.

⁴⁸⁷ Wurzbach: Friedrich Kaiser (II.), S. 362 (s. Anm. 481).

⁴⁸⁸ Pöll: Friedrich Kaiser, S.17 (s. Anm. 32).

⁴⁸⁹ Kaiser: AW, Friedrich Kaisers Leben und Werke, S. IX (s. Anm. 230).

⁴⁹⁰ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, Nachwort S.289 (s. Anm. 1).

⁴⁹¹ Kaiser: Theater-Director Carl, S.65f (s. Anm. 2).

Aufgrund der Popularität von Wurzbachs Lexikon hatte dieser Beitrag wohl insgesamt die stärkste Nachwirkung, die darin wiedergegebenen Inhalte fanden weitgehend unreflektiert Eingang in sämtliche spätere Beiträge⁴⁹² zu und Arbeiten über Kaiser. Dies ist insofern problematisch, da dadurch ein von Kaiser selbst konstruiertes, stilisiertes Bild voll subjektiver, einseitiger Wertungen und selektiver Darstellungen als vermeintlich zuverlässige Quelle benutzt wurde.

Beispielhaft spürbar ist die Folgewirkung der Tradierung solcher Inhalte in den älteren Arbeiten von Rommel⁴⁹³ und in den Dissertationen zu Kaiser von Franz Wolf⁴⁹⁴ und Walter Pöll⁴⁹⁵. So findet sich z.B. bei Pöll zwar der Hinweis auf die „in allen Daten unzuverlässlich(e) und nur mit größter Vorsicht zu gebrauchen(de)“⁴⁹⁶ Autobiographie „Unter 15 Theater-Directoren“ und der Zusatz, dass das Gleiche auch für die „eingestreuten autobiographischen Stellen in Kaisers biographischen Romanen“⁴⁹⁷ gilt, Feststellungen also, aus denen zu schließen ist, dass Pöll sich des prekären Quellen-Charakters der Schriften bewusst war, trotzdem bilden gerade diese autobiographischen Stellen bei „Theater-Director Carl“ gemeinsam mit dem Eintrag bei Wurzbach die vielzitierte, wenig reflektierte Grundlage für seine Darstellungen zu Kaisers Leben. Die „Autobiographische Skizze“ wird bei Pöll als vorhandenes Grundlagenmaterial mit keinem Wort erwähnt, es ist also davon auszugehen, dass ihm sowohl die Handschrift selbst als auch deren starke Vorlagewirkung für Wurzbach unbekannt waren.

Pöll geht an einer anderen Stelle sogar so weit, Kaisers Schilderungen in „Theater-Director Carl“ als „anerkennenswert objektiv“⁴⁹⁸ zu bezeichnen, eine Äußerung, die in klarem Widerspruch zu seiner vorhergehenden Einschätzung von Texten dieser Art steht und nur als indirekte Rechtfertigung der eigenen Vorgehensweise, sich solcher Texte in so umfangreichem Maß als Quelle zu bedienen, verstanden werden kann.

Inhaltlich liefert die Skizze einen Querschnitt von Kaisers bisherigem Leben, welcher sich grob in die Themenkreise Theater, Revolution von 1848, Vereinsarbeit und Biographie der Kinder- und Jugendjahre einteilen lässt.

Der inhaltliche Schwerpunkt liegt, mit einem Anteil von gut zwei Dritteln am Gesamttext, auf Kaisers Tätigkeit als Theaterdichter. Kaiser schildert seinen Werdegang als

⁴⁹² z.B.: Artikel „Kaiser, Friedrich“ von Anton Schlossar in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 15 (1882), S. 6–8.

⁴⁹³ Kaiser: AW, Friedrich Kaisers Leben und Werke, S. V-XXVI (s. Anm. 230).

⁴⁹⁴ Wolf: Friedrich Kaiser (s. Anm. 34).

⁴⁹⁵ Pöll: Friedrich Kaiser, S. 5-50 (s. Anm.32).

⁴⁹⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 34.

Dichter, von der Einreichung seines ersten Stückes bei Direktor Carl bis zur Unterzeichnung seines bei Abfassung der Skizze gegenwärtigen Vertrages mit Friedrich Strampfer. Nebenbei entwirft er ein Stücke- und Aufführungsverzeichnis, das Auskunft geben soll über Premierendaten und Aufführungsstätten, Anzahl an Wiederholungen sowie über Aufnahme seitens des Publikums und der Kritik und Nachhaltigkeit der Stücke im Repertoire, welches sich, bei genauer Überprüfung, als relativ unzuverlässig erweist. Neben einigen falschen Datumsangaben zu den Uraufführungen seiner Stücke sind auch die Aufführungszahlen tendenziell etwas zu hoch angesetzt und allenfalls korrekt als jeweilige Gesamtaufführungszahl der einzelnen Stücke inklusive der Reprisen der Folgejahre. Inhaltliche Überschneidungen der Skizze mit Stellen aus „Theater-Director Carl“ betreffen die erste Begegnung mit Carl, die Produktion und Aufführung seiner ersten Stücke sowie die Vertragsdetails und den Vertragsbruch.⁴⁹⁹ Erste Kommentare Kaisers zu den verschiedenen Direktionen der einzelnen Bühnen weisen voraus auf die umfangreiche Bearbeitung dieses Themas in „Unter 15 Theaterdirektoren“. Dort werden einzelne, in der Skizze nur nebenbei erwähnte, Sachverhalte, z.B. die Hausdurchsuchung bei Kaiser, wieder aufgegriffen und ausführlicher dargestellt.⁵⁰⁰

Den Themenkreis rund um die Revolutionsereignisse von 1848 hat Kaiser neben der Skizze auch in einem undatierten handschriftlichen Dokument mit dem Titel „1848“⁵⁰¹, welches 1948 von Franz Hadamowsky⁵⁰² herausgegeben wurde, behandelt. Durch eine unterschiedliche Wahl des Berichtszeitraums und durch eine andere Gewichtung der erzählten Ereignisse ergänzen diese beiden Schriften einander mehr als sie sich miteinander überlappen. Mit der Schwerpunktsetzung auf die Ereignisse vom 13. -15. März und dem Bericht über die Kapitulation Wiens Ende Oktober sowie über den darauf folgenden Belagerungszustand bildet die Skizze einen Rahmen für die Schilderungen aus „1848“.

Diese setzen mit dem Bericht erst direkt nach dem 15. März ein und brechen abrupt nach dem 6. Oktober ab. Da in der Skizze nur die Eckpfeiler der Revolutionsereignisse thematisiert werden, die wiederum größtenteils außerhalb des Berichtszeitraums von „1848“ liegen, bildet die Beschreibung der Ereignisse vom 6. Oktober die einzige größere inhaltliche Überschneidung. Beide Texte enthalten den Bericht von Kaisers ge-

⁴⁹⁹ Kaiser: Theaterdirector-Carl, S. 41-55 und 61-79 (s. Anm. 2).

⁵⁰⁰ Vgl. Transkription 27v und Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 198-202 (s. Anm. 1).

⁵⁰¹ Kaiser: 1848, Manuskript (s. Anm. 35).

⁵⁰² Kaiser: 1848 (s. Anm. 8).

scheitertem Vermittlungsversuch mit der Besetzung des Zeughauses und den Hinweis auf die daraus resultierende Falschmeldung über seinen Tod. Tatsächlich heißt es in der Abendbeilage zur Wiener Zeitung vom 7. Oktober 1848:

„Der Bericht wird erstattet, daß so eben am Zeughaus ein lebhaftes Feuer eröffnet wurde, das Volk drohe es zu demoliren, daß Hauptmann Friedrich Kaiser als Parlamentär gesandt und erschossen worden sei.“⁵⁰³, die Richtigstellung dieser Meldung folgt bereits auf der nächsten Seite: „Unter den Getödteten zählte man fälschlich den Dichter Kaiser.“⁵⁰⁴

Kaiser bezeichnet den Augenblick, als er am 15.3.1848 zu Pferd das kaiserliche Manifest, das eine Konstitution für Österreich verspricht, der Menschenmenge am Michaeler Platz verkündigt, als den „schönsten und erhabensten“⁵⁰⁵ in seinem Leben.

Gerade auf diesen Moment findet sich bei Johann Nestroy's „Freiheit in Krähwinkel“ eine Perisiflage:

„Klaus (atemlos herbeistügend). Eure Herrlichkeit-! Ein Ereigniß- ein neues Blatt Weltgeschichte! Er ist angekommen!

Alle (aufspringend). Wer??

Klaus. Ein Abgesandter von der Europäischen Freyheits- und Gleichheits-Comission!

Bürgermeister. Trägt er die dreifarbigte Farbe?

Klaus. Nein, die Siebenfarbigte, wie der Regenbogen.

Sperling. Das scheint die Kosmopolitische Farbe zu seyn-

Klaus. Er und sein Schimmel sind alle Zwey voll Siebenfarbigte Fahnen, Fahndln, und Bänder! Alles jubelt, trompetet und schreyt Vivat!

(Ultra, Krähwinkler, Volk, die Vorigen; Das Volk kommt mit Vivat geschrey, Hüte und Mützen schwenkend, auf die Bühne, dann Trompeter und Pauker einen Marsch spielend. Hinter diesen reitet Ultra als Europäischer Freyheits- und Gleichheitscommissär, er ist fantastisch mit Siebenfarbigen Bändern geschmückt, und trägt statt Federn, Fahnen auf dem Hut, in der linken Hand eine große Siebenfarbigte Fahne, in der rechten die Pergamentrolle, die er als russischer Fürst dem Bürgermeister abgeloct; der Schimmel, welchen er reitet, ist in ähnlicher Weise geschmückt. Vor dem Hause des Bürgermeisters angelangt hält er an, und entfaltet die Pergament Rolle. Tusch von Trompeten und Pauken)

Ultra. Ich verkünde für Krähwinkel Rede Preß- und sonstige Freyheit; Gleichgiltigkeit aller Stände; offene Mündlichkeit; freye Wahlen nach vorhergegangener Stimmung; eine unendlich breite Basis, die sich erst nach und nach in die Länge ziehen wird, und zur Vermeidung aller dießfälligen Streitigkeiten, gar kein System.

Bürgermeister. Ah!! (fällt in Ohnmacht, Sperling und der Rathsherr fangen ihn auf)

Alle. Vivat!! Vivat!!⁵⁰⁶

Kaiser hat, im Gegensatz zu Nestroy, die zensurfreien Monate nicht genutzt, um sich dramatisch mit den Revolutionsgeschehnissen auseinanderzusetzen. Zu „Freiheit in

⁵⁰³ Abend-Beilage zur Wiener Zeitung 7.10.1848, Nr. 178, S.705.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 706.

⁵⁰⁵ Transkription, 27r.

⁵⁰⁶ Hein, Jürgen et. al. (Hrsg.): Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 26/1: Freiheit in Krähwinkel. Hrsg. v. John R. P. McKenzie. Wien: Jugend und Volk Verlag 1995, S. 51f. Vgl.: Transkription: 26v, 27r.

Krähwinkel“ meint er 1870 rückblickend: „Ich nenne die Aufführung dieses Stückes in dieser Zeit ein Wagniß, weil es im Grunde doch nur eine Persiflage aller Freiheitsbestrebungen enthielt.“⁵⁰⁷

Die anderen beiden Themenkreise, das Biographische und die Vereinsarbeit, nehmen relativ wenig Raum im Text ein. Die Mitteilung biographischer Details umfasst im Wesentlichen die Bekanntmachung von Geburtstag und –ort, die Schilderung seines Schul- und Ausbildungsweges sowie die Beschreibung des beruflichen Entscheidungsfindungsprozesses. Mit Ausnahme der Erwähnung seines Vaters und seines Bruders Franz Xaver bleiben die näheren Privat- und Familienverhältnisse unberührt⁵⁰⁸.

In Bezug auf seine Vereinsaktivität erwähnt Kaiser die Gründung der Künstlergesellschaft „Concordia“ (1840-1848). Den Bericht zu einzelnen Feierlichkeiten des Vereins ergänzt ein Auszug aus der Mitgliederliste. Der von ihm mitbegründete Verein „Die Grüne Insel“ (1855-1924)⁵⁰⁹, dem Kaiser von 1855-1862 vorstand, bleibt hingegen ungenannt.⁵¹⁰

Von seinen zwei Zeitschriftengründungen führt Kaiser nur die Redaktion und Herausgabe des „Kobold“(1846-1847)⁵¹¹, nicht aber die des „Eulenspiegel“ (1862) an.

Insgesamt liefert die Skizze, wenn auch aus sehr subjektiver Perspektive berichtet wird, interessante Einblicke sowohl in das literarische und kulturelle Leben im Wien der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts als auch in die gesellschaftspolitischen Umwälzungen dieser Zeit, in deren Zentrum die Revolution von 1848 steht. Obwohl Kaisers Schilderungen mehr der Selbstinszenierung als der objektiven Darstellung von Tatsachen dienen, werden dennoch die sich wandelnden Produktionsbedingungen der Dichter an den privat geführten Vorstadtbühnen, die geänderte Zensurhandhabung im Vor- und Nachmärz und auch einige ausgewählte Revolutionsereignisse vom seltenen Standpunkt eines Zeitzeugen aus beleuchtet.

⁵⁰⁷ Kaiser: 15 Theater-Direktoren, S. 178 (s. Anm. 1).

⁵⁰⁸ Nähere Aufschlüsse hierzu, vor allem zum Verhältnis zu seiner Lebensgefährtin Marie Pospischill (verehelichte „von Maar“), geben: Benay: Briefe Nr. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40; (s. Anm. 1).

⁵⁰⁹ Benay nimmt ein Fortbestehen des Vereins bis „mindestens 1924“ an, Vgl.: Benay: Briefe, Vorwort S. XXIII (s. Anm. 1).

⁵¹⁰ Nähere Aufschlüsse zu Kaisers Vereinstätigkeit geben seine Briefe in Benay: Briefe Nr. 1, 2, 3, 4, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 43, 47, 50, 51, 52, 53, 55; (s. Anm. 1).

⁵¹¹ Zwei Briefe, die im Zusammenhang mit Kaisers Herausgebertätigkeit zum Kobold stehen, sind erhalten, darunter einer an M.G. Saphir, den Herausgeber des „Humoristen“, der auf einen Konflikt oder zumindest ein Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden hindeutet. Vgl. Benay: Briefe Nr. 23, 27 (s. Anm. 1).

Die Skizze, die vor allem aus literar- und kulturhistorischer Sicht wertvoll ist, wurde für diese Arbeit transkribiert, um die stellenweise schwer lesbare Handschrift einem breiteren Lesepublikum leichter zugänglich zu machen.

ANHANG 2

1. Übersichts-Tabelle⁵¹² zu den Aufführungszahlen von Kaisers Stücken⁵¹³ im Zeitraum von 1835-1874

Titel	AF
Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Ober-Österreich ** ⁵¹⁴	106
Mönch und Soldat	91
Die Frau Wirthin	63
Der Zigeuner in der Steinmetzwerkstatt **	63
Eine Caprice der Pepita	58
Verrechnet!	55
Eine neue Welt **	54
Der Krämer und sein Commis	51
Doctor und Friseur, oder: Die Sucht nach Abentheuern **	49
Sie ist verheiratet **	48
Der preußische Landwehrmann und die französische Bäuerin	45
Wolf und Braut (Szene in: "Die zusammengestoppelte Komödie")	41
Pater Abraham a Sancta Clara	40
Eine Feindin und ein Freund	38
Dienstbothenwirthschaft, oder: Schatulle und Uhr	37
Lokalsängerin und Postillon	37
Wer wird Amtmann?, oder: Des Vaters Grab *	36
Zum ersten Male im Theater **	36
Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris **	36
Die Schule des Armen, oder: Zwei Millionen **	35
Kurmärker und Pioarde (früher: Der preußische Landwehrmann)	33
General Laudon	32
Des Krämers Töchterlein	30
Etwas Kleines	29
Der bairische Hiesel	27
Der Rastelbinder, oder: Zehntausend Gulden	27
Ein verrufenes Haus	27
Zwei Testamente	27
Des Schauspielers letzte Rolle	26
Eine Posse als Medizin	25
Männer-Schönheit **	25

⁵¹² Tabelle erstellt auf Grundlage der von Pöll ermittelten Aufführungszahlen, In: Pöll: Friedrich Kaiser, S. 438-516 (s. Anm. 32).

⁵¹³ Es wurden auch Spieltage berücksichtigt an denen nur einzelne Szenen aus einem oder mehrerer Stücke Kaisers gegeben wurden.

⁵¹⁴ Bei mit „**“ gekennzeichneten Stücken wurden die bei Pöll genannten Aufführungszahlen korrigiert. Grundlage für die Korrekturen sind die durch Vergleich mit den Spielplanaufstellungen bei Bauer (Bauer: Theater an der Wien (s. Anm. 85) und Ders.: Theater in der Josefstadt (s. Anm. 85)) , Hadamowsky (Theater in der Leopoldstadt (s. Anm. 86)) und Wladika (Pratertheater (s. Anm. 87)) ermittelten Differenzen.

Husaren Werbung ^{*515}	24
Unrecht Gut	23
Ein Traum - kein Traum, oder: Die letzte Rolle einer Schauspielerin	22
Die Theater-Welt , oder :Dichterschicksale	21
Die Industrie-Ausstellung	20
Junker und Knecht	20
Müller und Schiffsmeister	20
Geld	18
Jagd-Abenteuer	18
Sonnenfels	18
Der Schneider als Naturdichter, oder: Der Herr Vetter aus der Steiermark	16
Hausherr und Herr im Haus	16
Minister und Zuckerbäcker	15
Palais und Irrenhaus	15
Schlechtes Papier	15
Was ein Weib kann, oder: Nur nobel	15
Naturmensch und Lebemann	14
Tiefsinn und Leichtsinns*	14
Der Billeteur und sein Kind **	14
Die Spielkameraden	13
Ein Lump!	13
Künstler und Handwerker	13
Zwei Pistolen, oder: Erschossen und lebendig **	12
Frauen-Stärke und Männer-Schwäche	12
Haus Rohrmann, oder: Cajus und Sempronius	12
Sisyphus auf der Oberwelt	12
Der Sohn des Fabrikanten **	12
Die reiche Bäckerfamilie, oder: Liebesbrief und Wechselbrief	11
Stein und Stahl	11
Die Berghofwirtin	10
Ein alter Handwerksbursche	10
Das Kreuz in der Klamm, oder: Flüchtig in der Heimat	9
Der Herr Bürgermeister und seine Familie	9
Der Herr Graf	9
Ein grober Freund	9
Kaufmann und Maler, oder: Commis und Farbenreiber**	9
Wolf und Braut, oder : Der Ritt über den Kahlenberg **	8
Alte Schulden	8
Das Armband	8
Das Geheimnis des Forsthauses	8
Der alte Musiker	8
Der Mensch denkt	8
Die Wirthstochter, oder. Entlassen mit Beibehaltung des Charakters	8
Ein Bauernkind	8
Unsere guten Bauern	8
Sie will zum Theater gehen *	8
Die Braut aus Mexiko	7
Liebe und Ehe, oder: Traum und Wirklichkeit	7

⁵¹⁵ Die mit „,*“ gekennzeichneten Stücke sind jene, die bei Pöll fehlen und erst durch Benay entdeckt wurden (Vgl.: Benay: Gesamtprimärbibliographie, S. 342-347 (s. Anm. 39)). Die Aufführungszahlen für diese wurden selbstständig ermittelt.

Das lose Maul, oder: Bissig und doch gut **	7
Das Kirchweihfest zu St. Anna im Böhmerwalde	6
Der alte Bader und die jungen Doktoren	6
Der letzte Hanswurst	6
Die Caricaturen	6
Die drei Eichen	6
Die Österreicher in Amerika und ihre Rückkehr in die Heimat	6
Im Dunkeln	6
Leben und Bühne	6
Vom Zwirn- von der Feder	6
Das Preis-Stück **	5
Alm-Friedel	5
Das Kind und sein Müller	5
Der Überspannte	5
Die gespenstige Mühle, oder: Der Student als Neusonntagskind	5
Die Wünschelrute	5
Die zusammengestoppelte Komödie (Szenen aus Des Schauspielers letzte Rolle)	5
Hüthet euer Haus! Oder: Der Verleumder und der Plauderer	5
Neu Jerusalem	5
Nur romantisch	5
Stammbaum und Baumstamm	5
Wer zuletzt lacht, lacht am besten	5
Eine moderne Lokalsängerin*	5
Die Pariserin*	5
Lord und Wirth **	5
Der Blitzableiter in der Sylvesternacht **	4
Blumen-Nettel, oder :Der Herr Direktor	4
Bürger und Soldat	4
Das deutsche Schwert in Italien	4
Der Abwesende	4
Der Sohn der Haide	4
Der todte Bär	4
Die Tänzerin und der Enthusiast	4
Kniffe und Pfiße	4
Künstler oder Millionär	4
Mein ist die Welt	4
Mir fällt nichts ein	4
Nichts	4
Nur Courage!	4
Städtische Krankheit,ländliche Kur **	3
Der erste Mai, oder: Die magische Kunsthütte im Prater	3
Der Ritter von Sattel und Stegreif	3
Der Schuß vor dem Duelle, oder: Staberls List und Lügen	3
Die Österreicher in Amerika	3
Ein Silvesternacht-Spaß	3
Haarlocken statt Dukaten, oder: Leichter Sinn, nicht Leichtsin	3
Harfenist und Wäschermädel	3
Mit dem Feuer spielen	3
Schlechte Mittel-gute Zwecke	3
Unsere Tochter	3
Vater,Bruder und Bräutigam in einer Person	3

Wunsch und Erfüllung, oder: Die Zebrahaut	3
Vom Stand und vom Standl *	3
Der Marionettenkasten *	3
Auf dem Eise und beim Christbaum **	3
Der Soldat im Frieden **	3
Nacht und Licht	3
Alles hilft zusammen- Komisches Qiodlibet aus beliebtesten Szenen zusammengestellt (Szenen aus der Zigeuner, Stadt und Land,...)	2
Der Dorfmusiker	2
Der Korporal und seine Landsmännin	2
Die Hand und das Messer	2
Ein neuer Monte-Christo	2
Ein Schwiegervater der Schwiegersohn seines Schwiegersohnes	2
Gutsherr und Messerschmied, oder: Hilf was helfen kann	2
Hans Hasenkopf als Liebhaber, Farbreiber und Maler	2
Leute von der Bank	2
Lucilla	2
Tischlein deck' dich	2
Gute Nacht, Rosa **	2
Ein Fürst **	1
Eine Höllenkomödie *	1
Zwischen zwei Stühlen	1
	1

1.2. Ergänzung zur Übersichtstabelle

Folgende Stücke sind bei Pöll noch Kaiser zugeordnet, wurden aber in dieser Arbeit, weil ihre Uraufführungen erst nach Kaisers Tod stattfanden, **nicht** beim Erstellen der **Übersicht zu Aufführungszahlen** berücksichtigt:

Die Brillantenkönigin: Original Lebensbild mit Gesang und Tanz in 5 Abteilungen;
Uraufführung am 10.11.1874 im Theater in der Josefstadt (Direktion: Johann Fürst)

Goldene Träume: Charakterbild mit Gesang und Tanz in 3 Akten;
(nach Kaisers Tod von Anton Langer beendet);

Uraufführung am 9.1.1875 im Theater in der Josefstadt (Direktion: Johann Fürst)

Ein Seelentelegraf: Posse in 1 Akt;

(freie Bearbeitung von „Gute Nacht, Rosa“);

Uraufführung am 18.2.1875 im Carltheater (Direktion Franz Jauner)

Meister Maso, oder Zufall und Kunst: Lustspiel in 1 Akt;

Uraufführung nicht nachweisbar;

(Veröffentlichung des Stückes spricht dafür)

Übersicht: Die 19 Stücke, die seit Pöll von Jeanne Benay⁵¹⁶ ausfindig gemacht und Kaisers Werk zugerechnet werden:

a). Stücke, die wahrscheinlich nie zur Aufführung gelangten:

Ahnung und Gewissen: Melodram in 2 Akten und vier Abteilungen;

keine Aufführung nachweisbar; der Besetzung nach für das Theater an der Wien 1864 bestimmt; (Direktion: Friedrich Strampfer)

Das Balletmädel: keine Gattungsangabe;

keine Aufführung nachweisbar; Zensur-Bewilligung für das Carltheater am 30.12.1865; (Direktion Carl Treumann)

Der geprüfte Wahlprüfer: Posse mit Gesang und Tanz in 1 Akt;

keine Aufführung nachweisbar; Zensur-Bewilligung für das Theater an der Wien am 11.12.1863 (Direktion: Friedrich Strampfer)

Gouvernante und Hauslehrer: Charakterbild mit Gesang in 3 Akten;

keine Aufführung nachweisbar; diente als Vorlage zu „Auf dem Eis und beim Christbaum“; Zensur-Bewilligung für das Theater an der Wien am 12.6.1863; (Direktion: Friedrich Strampfer)

Ein Haupttreffer: Posse mit Gesang in 3 Akten;

keine Aufführung nachweisbar; Zensur-Bewilligung für das Theater in der Josefstadt im Januar 1864; (Direktion: Johann Hoffmann)

Keine Kunst!: Charakterbild mit Gesang in 3 Akten und 1 Vorspiel;

keine Aufführung nachweisbar; diente wahrscheinlich als Vorlage für „Künstler oder Millionär“; bei der Zensurbehörde eingereicht am 5.11.1862 für das Theater an der Wien; (Direktion: Friedrich Strampfer)

Landmädchen, Frau und Bettlerin: Lebensbild mit Gesang in 3 Akten;

keine Aufführung nachweisbar; Aufführungserlaubnis am 19.1.1852 ohne Angabe zu Theater und Direktion;

Ein moderner Stegreif-Ritter: Posse mit Gesang in 3 Akten;

keine Aufführung nachweisbar; Zensur-Bewilligung am 3.12.1860 für das Theater an der Wien; (Direktion: Alois Pokorny)

Von der Scheidung zur Hochzeit: Posse in 1 Akt;

⁵¹⁶ Benay: Gesamtprimärbibliographie, S. 342-347 (s. Anm. 39).

keine Aufführung nachweisbar; keine Zensur-Bewilligung vorhanden; Aufführung wahrscheinlich für 1868 im Theater an der Wien geplant; (Direktion: Friedrich Strampfer)

Wer sind Sie?: Dramatisches Rätsel mit Gesang, Tänzen; Tableaux in 3 Akten;

keine Aufführung nachweisbar; keine Zensur-Bewilligung vorhanden; Aufführung wahrscheinlich für Aug./Sept. 1866 im Theater an der Wien geplant; (Direktion: Friedrich Strampfer)

Zwei harte Köpfe: Charakterbild;

keine Aufführung nachweisbar; Zensur-Bewilligung vom 2.12.1862 für das Theater am Franz-Josefs-Kai; (Direktion: Carl Treumann)

b). Stücke, die anonym gegeben wurden:

Sie will zum Theater gehen: Lustspiel (Vaudeville) in 1 Akt;

Uraufführung am 13.11.1844 im Theater an der Wien; (Direktion: Karl Carl); das Stück wurde bis zum 21.11.1844 8 Mal gegeben⁵¹⁷

Vom Stand und vom Standl: Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und vier Bildern;

Uraufführung am 19.5.1855 im Carltheater; (Direktion: Johann Nestroy); das Stück wurde von 19.-21.5. 1855 3x gegeben;⁵¹⁸

c). Stücke, die unter Angabe von Kaisers Namen gegeben wurden:

Eine Höllenkomödie: Posse mit Gesang in 3 Akten;

Uraufführung am 15.12.1866 im Harmonietheater; (Direktion: Alexander Strakosch); zu diesem Stück konnten keine weiteren Aufführungszahlen ausfindig gemacht werden, deshalb wurde in der Tabelle nur die belegte Uraufführung berücksichtigt;

Husaren-Werbung: Genrebild mit Gesang in 1 Akt;

Uraufführung am 25.6.1864 in der Singspielhalle im k.k. Prater; (Direktion: Johann Fürst); das Stück wurde von 25.6.-15.7.1864 21x und von 1.5.-3.5.1870 3x gegeben;⁵¹⁹

Der Marionettenkasten: Vorspiel in 1 Akt, zum Quodlibet: „Rokoko-Benefiz!

Etwas Altes und doch modern“;

Uraufführung am 21.10.1842 im Theater an der Wien; (Direktion: Karl Carl); das Stück wurde bis zum 23.10.1842 3x gegeben;⁵²⁰

⁵¹⁷ Bauer: Theater an der Wien, S. 360 (s. Anm. 85).

⁵¹⁸ Hadamowsky: Theater in der Leopoldstadt, S. 257 (s. Anm. 86).

⁵¹⁹ Wladika: Pratertheater, S.18 (s. Anm. 87).

Eine moderne Lokalsängerin: Schwank mit Gesang in 1 Akt;

Uraufführung am 28.3.1864 in der Singspielhalle im k.k. Prater; (Direktion: Johann Fürst); das Stück wurde von 28.3.-1.4.1864 5x gegeben;⁵²¹

Die Pariserin: Vaudeville in 2 Akten;

Uraufführung am 28.3.1845 im Theater an der Wien; (Direktion: Karl Carl); das Stück wurde bis zum 1.4.1845 5x gegeben;⁵²²

Tiefsinn und Leichtsinn: Schwank mit Gesang in 1 Akt;

Uraufführung am 18.10.1864 in der Singspielhalle im k.k. Prater; (Direktion: Johann Fürst); Das Stück wurde von 18.10.-31.10. 1864 14x gegeben;⁵²³

⁵²⁰ Bauer: Theater an der Wien, S. 356 (s. Anm. 85).

⁵²¹ Wladika: Pratertheater, Anhang S.15 (s. Anm. 87).

⁵²² Bauer: Theater an der Wien, S. 362 (s. Anm. 85).

⁵²³ Wladika: Pratertheater, Anhang S.20. (s. Anm. 87).

Lebenslauf

Geboren 1983 in Baden bei Wien (Österreich), 1989-1993 Volksschule Pfarrplatz in Baden, 1993-2001 Bundesrealgymnasium Frauengasse in Baden, Maturaabschluss 06/2001, 2002-2013 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien mit Schwerpunkt auf österreichischer Literatur (19. Jahrhundert, Wiener Volkstheater), 2004/2005 Mitarbeit an der offiziellen Zeitung der Fakultät für Naturwissenschaft und Mathematik (Beiträge für Literatur- und Kulturseite, Redaktion und Layout), 09/2005: Bibliothekspraktikum in der Stadtbücherei Baden;

Abstract

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem dramatischen Werk und den autobiographischen Schriften des Wiener Vorstadtdichters Friedrich Kaiser (1814-1874). Im ersten Teil werden Kaisers autobiographischen Schriften vorgestellt und kommentiert. Für sein dramatisches Werk werden die Produktionsbedingungen näher beleuchtet sowie die zeitgenössische Rezeptions- und Aufführungsgeschichte rekonstruiert.

Im zweiten Teil werden je zwei Possen und zwei Lebens- und Charakterbilder einer Textanalyse unterzogen. Die Analysen fokussieren auf die Unterschiede der beiden Genres und auf einen Vergleich von Kaisers Stücken mit denen von Nestroy und Anzengruber.

Im Anhang der Arbeit befindet sich eine kommentierte Transkription von Kaisers handschriftlicher „Autobiographischen Skizze“ (1863).

This thesis deals with the dramatic work and the autobiographical writings of the Viennese dialect-comedy playwright Friedrich Kaiser (1814-1874). The first part presents and comments on the autobiographical writings. For his dramatic work the production conditions are highlighted and the contemporary performance and reception history is reconstructed.

The second part provides an analysis of four of Kaisers pieces (two “Possen” and two “Lebens- and Charakterbilder”). The analysis is focused on establishing the differences between the two genres and on comparing Kaisers pieces to the plays of Nestroy and Anzengruber. The appendix includes a commented transcription of Kaisers handwritten “Autobiographical Sketch” (1863).