



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Parodie im Wiener Volkstheater am Beispiel
von Carl Meisls *Die geschwätzige Stumme von
Nußdorf*“

Verfasserin

Anne-Maria Bachmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Dr. Birgit Peter sowie Dr. Matthias Mansky für ihre
aufmerksame und fachkundige Begleitung durch die Diplomarbeitsphase.

Für meine Eltern.

Inhaltsangabe

Einleitung	4
1 Forschungsstand	8
2 Die politische Atmosphäre in den Jahren 1750 bis um 1830	13
2.1 Der thesesianisch-josephinische Reformabsolutismus	13
2.2 Repression und Despotismus unter Franz II./I.	15
3 Das Vorstadttheater im Spiegel der zeitgenössischen Lebenswelt	18
3.1 Die Fortentwicklung unter staatlicher Steuerung	21
3.2 Theater als Instrument der Regierung	25
3.3 Zensur und Reglements als Kontrollinstanzen	26
4 <i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf</i> : Parodie und Analyse	32
4.1 Biographischer Abriss des Dramatikers Carl Meisl	36
4.2 Die Methoden des parodistischen Verfahrens	39
4.3 Aubers Oper <i>La Muette de Portici</i> als Vorlage	44
4.4 Die parodistische Akzentverschiebung	62
5 Resümee	80
6 Anhang	83
6.1 Transkription	83
6.2 Rezensionen	124
6.3 Bibliographie	143
6.4 Abstract	152
6.5 Lebenslauf	153

Einleitung

„Warum soll die Gegenwart dem ihre Blicke schenken, der immer mit der Zukunft kokettiert? Und das ist mein Fehler! Ich hab´ immer wollen für die Nachwelt etwas sein, und man soll bloß für die Mitwelt etwas vorstellen. Der kluge Mann der Gegenwart sagt: ‚Was hat denn die Nachwelt für mich getan? Nichts! Gut, das nämliche tu´ ich für sie!‘ Und gewissermaßen hat er recht, der kluge Mann der Gegenwart!“¹ (Gottlieb in Johann Nestroys *Der Schützling*)

Glücklicherweise hat sich Johann Nestroy (1801 – 1862) die Anschauungsweise des 'klugen Mannes' nicht zu eigen gemacht. Zweifelsohne stellt das Schaffen Nestroys einen viel zitierten Glanzpunkt des Wiener Vorstadttheaters dar und wird in der Tat bis heute in der Forschung fokussiert.² Das außerordentliche Interesse, das den Leistungen Nestroys vor allem in den letzten dreißig Jahren entgegengebracht wurde, dokumentiert sich exemplarisch in den Bänden der von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates herausgegebenen *Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe* (1977-2010).³ Kontinuierliche Nachforschungen, die sicherlich im Kontext der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und deren Gründung im Jahr 1973 stehen, führten unterdessen zu konstruktiven Ergänzungen in Hinsicht auf seine Arbeit. Auch die regelmäßige Publikation der Fachzeitschrift *Nestroyana* (1979ff.) kann als Inbegriff des Nestroy-Interesses und der andauernden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Dramatiker begriffen werden.⁴ Gegenüber den achtenswerten Erkenntnissen zu Nestroy ist das Forschungsmaterial zu anderen Autoren bei Weitem noch nicht ausgeschöpft. Auch Carl Meisl (1775 – 1853), den der Theaterhistoriker Otto Rommel neben Josef Alois Gleich (1772 – 1841) und

¹ Johann Nestroy, *Der Schützling. Posse mit Gesang in vier Akten*, Hg. Burgtheater Wien, Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1989, S. 56.

² Vgl. Johann Hüttner, „Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 11-26, hier S. 11.

³ Vgl. Jürgen Hein/Johann Hüttner/Walter Obermaier/W. Edgar Yates (Hg.), *Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Wien: Deuticke [u.a.] 1977-2010.

⁴ Siehe auch <http://nestroy.at/ingang.html>, 10.09.2014.

Adolf Bäuerle (1786 – 1859) zu den 'Großen Drei'⁵ des Vorstadttheaters zählt, blieb relativ unbeachtet. Obgleich ebenso andere Literaten erfolgreich für die Wiener Bühnen produzierten, wurden sie oftmals zugunsten Nestroys, aber auch Raimunds vernachlässigt.⁶ Diese Handhabung kann als gewichtige Ursache für die schlechte editorische Lage hinsichtlich der dramatischen Beiträge vieler weiterer Autoren des Wiener Volkstheaters gesehen werden. Dabei wäre die Wiederentdeckung und Aufarbeitung der Theatertexte eine Informationsquelle des soziokulturellen Raums einer Epoche, die geprägt war von privaten wie öffentlichen Umbrüchen – Schriftstücke, in denen konstitutive und identitätsbildende Momente der Gesellschaft manifestiert sind. Der Literaturwissenschaftler Jürgen Hein registriert eine 'Reporterfunktion', die das Wiener Volkstheater einnimmt und konstatiert: „Im historisch-sozialen Kontext lesen sich die Handlungen der Possen, Lokal- und Zauberstücke wie Dokumente der Zeitgeschichte, der Mentalitäts- und Sittengeschichte [...]“.⁷ Stattdessen sind neuere Forschungsergebnisse in diesem Kontext nur vereinzelt vorhanden und finden darüber hinaus nur begrenzt Rezeption. Selbst gegenwartsnahe Beiträge, exemplarisch sei die Dissertation *Die literarische Parodie des Wiener Volkstheaters am Beispiel Karl Meisls* (2004) von Fumihiko Sato genannt⁸, konzentrieren sich in ihren Ausführungen auf eine kleine Auswahl neuaufgelegter Stücke und weichen der dringend erforderlichen Archivarbeit aus. Editionen von Theatermanuskripten und entlegenen Drucken wären Grundvoraussetzungen für die Erforschung von Autoren, die bis heute Forschungsdesiderata darstellen. So beinhalten etwa die Ausgaben des *Taschenbuchs vom k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt* (1816-40)⁹ oder auch die Bände des *Theatralischen Quodlibets oder Sämtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter [und Josephstädter] Schaubühne* (1820-25)¹⁰ Hinweise und Abdrucke weitgehend unreflektierter Bühnenstücke des Vorstadttheaters. Gleichsam ist ein

⁵ Vgl. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien: Anton Schroll 1952, S. 623.

⁶ Vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesell. ³1997, S. 47.

⁷ Carl Meisl, *Die Kathi von Hollabrunn. Parodie in drei Akten mit Gesang*, Hg. Jürgen Hein, Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2006, S. 64.

⁸ Vgl. Fumihiko Sato, *Die literarische Parodie des Wiener Volkstheaters am Beispiel Karl Meisls*, Diss., Universität Innsbruck 2004.

⁹ Vgl. *Taschenbuch vom k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt*, 3.-27. Jg., Wien: Ludwig 1816-40.

¹⁰ Vgl. Carl Meisl, *Theatralisches Quodlibet oder sämtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter [und Josephstädter] Schaubühne*, Bd. 1-10, Pesth: Hartlebens 1820-25.

Blick in die von Rudolph Angermüller aufbereiteten Tagebücher des Kapellmeisters Wenzel Müllers lohnenswert, denn sie stellen den Ausgangspunkt meiner Recherchen da.¹¹ Die vorliegende Arbeit bemüht sich, mit der parodierenden Posse *Die Geschwätzige Stumme von Nußdorf* (1830) – eine bisher unveröffentlichte Parodie Carl Meisls auf Daniel François Esprit Aubers *La Muette de Portici* (UA: 29.02.1828) – einen Teil zu dieser Aufarbeitung beizusteuern.¹²

Wesentliche Beiträge zur Erforschung des Wiener Vorstadttheaters im frühen 19. Jahrhundert lieferten vor allem Hein und der Theaterwissenschaftler Johann Hüttner. Beide stellen lange Zeit gültige Paradigmen in Frage oder betrachten sie aus einem neuen Blickwinkel. So merkt vor allem Hein konsequent Forschungsfragen an und weist auf offene Aspekte rund um den Themenkomplex 'Wiener Volkstheater' hin. Als Desiderata erweisen sich nach wie vor aktuelle wissenschaftliche Untersuchungen auf dem Gebiet der Opernparodien, die von sämtlichen Autoren der Wiener Komödie gepflegt wurden, jedoch bloß zögerliches Interesse durch die neuere Forschung erfahren. So belassen es bedauerlicherweise sowohl Hein wie auch Hüttner bei einem bloßen Hinweis auf diese Verfahrensart. Vergegenwärtigt man sich, dass „rein quantitativ genommen, ebensoviele Parodien von Balletten und Opern als von Sprechstücken“¹³ hervorgebracht wurden, so ist der heutige Forschungsstand unbefriedigend, erschien bisher nur eine ausführlichere Publikation: *Der Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800 – 1850* (1965) von Tatjana Spendul.¹⁴ Ihre Dissertation diente mir als wichtige Quelle, da sie zugleich eine Stellungnahme zur *Geschwätzigen Stummen von Nußdorf* beinhaltet. Eine weitere Fragestellung, die meines Erachtens einer intensiveren Auseinandersetzung bedarf, bezieht sich auf die Textstoffe und Gattungen des Theaters als 'Zeugnisse' der zeitgenössischen Politik und Sozietät. Mit Heins

¹¹ Vgl. Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien [u.a.]: Böhlau 2009, S. 73.

¹² Vgl. Carl Meisl, *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Parodirende Posse mit Gesang in zwey Aufzügen vom Verfasser des Julerl*, Handschriftensammlung der Wienbibliothek, Signatur: Ia 149453, Wien: 1830.

¹³ Ernst Koehler, *Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater*, Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1930, S. 14 f.

¹⁴ Vgl. Tatjana Spendul, *Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800 – 1850*, Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1965.

Aussage über den Einsatz der Parodie zur 'Unterwanderung der Zensur'¹⁵, darf daraus geschlossen werden, dass die von Johann Sonnleitner proklamierte 'Narrenfreiheit' für die Posse auch für das Schaffen der Parodieautoren im Vorstadttheater diskutiert werden kann.¹⁶ So lag es im Rahmen der Möglichkeit, trotz der strengen Bewachung der Schaubühne im 18. Jahrhundert bis hin zur Unterdrückung geistiger Divergenzen im Vormärz Kritik „kaschiert durch den parodistischen Rahmen der Komödie als ‚leichten Spaß‘ auf die Bühne zu bringen.“¹⁷

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, historische und gesellschaftspolitische Voraussetzungen ab den 1750er Jahren bis zum Aufführungsjahr der *Stummen von Nußdorf* 1830 zu berücksichtigen. Dieser Zeitraum wurde gewählt, da mir eine gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Lebensweltbegriff vor zwei Jahrhunderten nur retrospektiv über einen längere Phase sinnvoll erschien.

¹⁵ Vgl. Jürgen Hein, „Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 27-40, hier S. 29.

¹⁶ Vgl. Johann Sonnleitner, „Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 41-55, hier S. 54.

¹⁷ Matthias Mansky, „Salamikrämer sind wir ja...“ – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater“, *Estudios Filológicos Alemanes*, 22/2011, S. 615-627, hier S. 627.

1 Forschungsstand

In dieser Arbeit ist es mir ein Anliegen, eine kritische Haltung gegenüber einer allgemeingültigen Definition für Parodie am Wiener Vorstadttheater einzunehmen, als die Hinzunahme eines theoretischen Gedankengebäudes im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten zwar unterstützend und argumentativ sein kann, jedoch erst die praktische Ausführung der Parodie eine authentische Rezeption zulässt.¹⁸ Einkalkuliert werden müssen nämlich dabei theatrale 'Zeichen' wie etwa die Kulisse, mimisches und gestisches Spiel der Schauspieler oder die Musik; diese werden erst in der Spielpraxis selbst positioniert. Lediglich die Berücksichtigung aller Anspielungen macht es möglich, das spezifische Wesen der Parodie zu definieren.¹⁹ Vorab soll nun exemplarisch ein Einblick in das Theorem der neueren Parodieforschung gewährt werden, wie es sich in populären Nachschlagewerken ablesen lässt. Während das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2003) die Parodie als „[e]in in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils“²⁰ bezeichnet, ist sie bei *Brockhaus* (2010) ein „literarisches Werk, das eine bei seinen Adressaten als bekannt vorausgesetzte Vorlage (ein einzelnes Werk, das Œuvre eines Autors, ein Epochenstil oder Genre) unter Beibehaltung kennzeichnender Formmittel, aber mit gegenteiliger Intention nachahmt.“²¹ Beide Definitionen sind relativ unbeweglich in Hinsicht auf die Intention des Parodisten gehalten. Schließlich findet sich in der aktuellen Auflage des *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013) eine richtungsweisende Position. Bezugnehmend auf die Etymologie des Wortes²² und der daraus resultierenden doppelten Sinnhaftigkeit wird Parodie gegenwärtig aus dem Blickwinkel der Intertextualität betrachtet, „eine zwar andersartige, aber der Aussage des Original- bzw. Prätextes

¹⁸ Vgl. Jürgen Hein (Hg.), *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 391.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 385.

²⁰ Jan-Dirk Müller (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2003, S. 23.

²¹ Eva B. Bode (Red.), *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Gütersloh [u.a.]: Brockhaus 2010, S. 623.

²² Anm.: Das deutsche Wort 'Parodie' leitet sich aus dem Griechischen παρῳδία [parodía] ab, eine Verknüpfung aus der Präposition παρά [pará] (zu Dt.: wider; zuzüglich zu; nach dem Vorbild von) und dem Nomen ᾠδή [odé] (zu Dt.: Gesang). Als musikalisches Verfahren im Altertum kann es im Sinne von 'Gegengesang', aber auch 'Nebengesang' stehen. Vgl. Müller (2003), S. 24.

nicht unbedingt diametral entgegengesetzte und auch nicht unbedingt spöttische Abwandlung.“²³ Unter Berücksichtigung diverser anderer Faktoren, die im Folgenden noch zu erörtern sind, findet diese Definition die größte Entsprechung in der Parodiepraxis der Wiener Volkskomödie und soll daher als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit dienen. Klare Aussagen darüber, inwieweit überhaupt von einer eigenen literarischen Gattung der Parodie im Volkstheater zu sprechen ist, finden sich in der Literatur selten. Während Jürgen Hein (1997) von einer 'Grundhaltung' und 'Bearbeitungsintention'²⁴ ausgeht, arbeitete Otto Rommel (1930) wie auch Tatjana Spendul (1965) mit der Kategorie Gattung.²⁵ Da eine umfangreiche Erörterung dieses Themenkomplexes den Rahmen meines Arbeitsfeldes überschreiten würde, berufe ich mich auf die Forschungen Beate Müllers (1994). Sie denkt Parodie nun zugleich als Schreibweise *und* Gattung und erleichtert somit den Umgang mit der Differenzierung dieser Begrifflichkeit.²⁶

In den 1930er Jahren hat man sich längst gezielt mit der Parodie des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Rommel, der vielfach Bezugspunkt nachfolgender Publikationen wird, unterscheidet bereits 'echte' Parodien von parodierenden Possen. So kann bei der Rezeption der letztgenannten Form das Bewusstsein für die Vorlage vernachlässigt werden. Überhaupt sei eine geradlinige Trennung zwischen Parodie und Posse oftmals nicht immer möglich.²⁷ Handelt es sich um die reine Form der Parodie, so sieht Rommel den Parodisten mit einem Kohlenstift, mit dem er die Linien der Vorlage an ausgewählten Stellen nachzeichnet bzw. 'überzeichnet': „Beide Bilder wirken, das ursprüngliche und das neue, der dynamische Antagonismus, in dem sie stehen, macht den Reiz der Parodie aus.“²⁸ Rommel geht in diesem Zusammenhang von einer dem Publikum bekannten Vorlage aus und sieht deren Imitation als eine Kritik des Verfassers. Diese Standpunkte vertritt auch MorizENZINGER, der bereits ein Jahrzehnt früher mit der *Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert* (1919) einen maßgeblichen Beitrag zur Wiener

²³ Ansgar Nünning, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: J. B. Metzler 2013, S. 585.

²⁴ Vgl. Jürgen Hein (1997), S. 64.

²⁵ Vgl. Otto Rommel (Hg.), *Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie*, Wien [u.a.]: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1930, S. 8, vgl. Spendul (1965), S. 16f.

²⁶ Vgl. Beate Müller, *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, Trier: Wissenschaftl. Verl. 1994, S. 39.

²⁷ Vgl. Otto Rommel (Hg.), *Alt-Wiener Volkstheater*, Bd. 1, Wien [u.a.]: Prochaska o. J., S. XXIX.

²⁸ Rommel (1930), S. 7.

Theatergeschichte leistete und ebenfalls einen wesentlichen Bezugspunkt diverser Forschungen im Feld der Parodienpraxis darstellte.²⁹ Hanns Heiss liefert mit seinen „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert“ (1905) sowohl relativ früh Denkansätze für das Burleske, das er klar vom Satirisch-Komischen zu trennen weiß.³⁰ Auch für die Parodie und Travestie findet er differenzierende Worte, wenn er darlegt: „Die Travestie behält den Gegenstand bei und verändert die Form, die Parodie behält die Form bei und verändert den Inhalt.“³¹ Gleichzeitig lässt er durchblicken, dass sich jene Methoden nur theoretisch klar voneinander abgrenzen; praktisch schneiden sich diese, so dass eine begriffliche Trennung ebenfalls in der vorliegenden Betrachtungen nicht konsequent berücksichtigt wird. Richard Ruschka greift in seiner Dissertation *Wiener literarische Parodien von den Anfängen bis auf Nestroy* (1935) die Thematik ebenfalls auf; er geht noch einen Schritt weiter, indem er von einer 'Unmöglichkeit' zur klaren Trennung von Parodie und Travestie in der Realität ausgeht.³² Dieser Ansatz entspricht den neuesten Forschungen und wird als solcher in der vorliegenden Arbeit dementsprechend gehandhabt. Zwei weitere Dissertationen aus den 1930er Jahren, die von Max Bührmann (1933) und Ernst Koehler (1930) stammen, scheinen gleichermaßen sehr ergiebig, als sie die verschiedenen literarischen Nachahmungsverfahren, insbesondere das der Parodie, in einem ergebnisreichen Diskurs erörtern. Wie schon Rommel erkennen Bührmann und Koehler bereits Mischformen wie etwa die parodierenden Possen, die in einigen Fällen selbstständig existieren können.³³ Koehler prägt hierbei den eindringlichen Begriff der 'emanzipierten' Parodie, die ohne ihre Vorlage denkbar ist und dramatisch

²⁹ Vgl. Moriz Enzinger, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)*, Bd. 2, Berlin: Selbstverlag der Gesell. für Theatergeschichte 1919, S. 451 ff.

³⁰ „Das Burleske greift einen Gegenstand an, obwohl und gerade weil es von seiner Erhabenheit überzeugt ist. Die Satire aber nur, weil sie von seiner inneren Nichtwürdigkeit überzeugt ist und ihm die lügnische Maske der Erhabenheit abreißen will.“ Heiss, Hanns, „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert“, *Romanische Forschungen*, Bd. 21/2, Hg. Karl Vollmöller, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN345572629_0021&DMDID=dmdlog30&LOGID=log30&PHYSID=phys462#navi, 10.09.2014; (Orig. Erlangen: Junge & Sohn 1905), S. 8, (Orig. S. 455).

³¹ Ebd., S. 11, (Orig. S. 458).

³² Vgl. Richard Ruschka, *Wiener literarische Parodien von den Anfängen bis auf Nestroy*, Diss., Universität Wien 1935, S. 1.

³³ Vgl. Max Bührmann, *Johann Nepomuk Nestroys Parodien*, Diss., Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Philosophische Fakultät 1933, S. 19.

eigenständig funktioniert.³⁴

Eine intensive Phase der Zuwendung erfährt der Themenkomplex 'Wiener Volkstheater' in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert, vor allem ab Mitte der 1960er Jahren. Nennenswert, da wegweisend sind in diesem Zusammenhang die Beiträge Johann Hüttners, dessen Ergebnisse stets in den nachfolgenden Abhandlungen seiner KollegInnen berücksichtigt werden. Wie später auch Hein nicht müde wurde zu betonen, so wies er auf die teilweise eigenwillige Betitelung durch die Komödienschreiber hin. Hinter Termini wie 'Posse', 'Karikatur' oder 'Quodlibet' könnten sich durchaus Parodien verbergen, folglich müssten aber Stücke, die sich der Bezeichnung Parodie bedienen, per se keine zum Inhalt haben.³⁵ Koehler führte exemplarisch die (emanzipierte) Parodie *Der lustige Fritz* (1818) von Meisl an, bei genauer Betrachtung eine Entlehnung des Textstoffes zu *Die Heilung der Eroberungssucht* von Carl Franz van der Velde; dennoch besteht man im Titel auf die Bezeichnung 'Märchen neuerer Zeit', anstatt auf ein parodistisches Schaffen des Autors hinzuweisen.³⁶

Enge Verbindungen bis hin zur Verflechtung der vielförmigen theatralen Gattungen sind keine Besonderheit, entwickelten sich diese doch ständig weiter und formten einander.³⁷ Demzufolge ist Jürgen Hein zuzustimmen, wenn er sich für eine 'offene' Auslegung der Definition von Parodie am Volkstheater ausspricht.³⁸ In seinem Aufsatz „Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater“ (2000) präzisiert Hein diesen Standpunkt folgendermaßen:

„Es herrschte ein eher an der Praxis orientiertes, mehr oder weniger unreflektiertes Einverständnis darüber, daß Parodie zwischen Gattungs- und Stilbegriff angesiedelt ist und jede Art einer mit antithematischer Behandlung operierenden Bezugnahme auf eine Vorlage umfaßte.“³⁹

Demnach besitzen starre Regeln, Stile und Gattungen betreffend, auf der Bühne nur wenig Gültigkeit. Der im Sammelband *Das österreichische Volkstheater* publizierte

³⁴ Vgl. Koehler (1930), S. 84.

³⁵ Vgl. Johann Hüttner, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 18. Jg., 1972, Wien [u.a.]: Hermann Böhlau Nachf. 1973, S. 99-139, hier S. 113.

³⁶ Vgl. Koehler (1930), S. 98.

³⁷ Vgl. Hein (1997), S. 58.

³⁸ Vgl. Hein (1986), S. 387.

³⁹ Hein (2000), S. 33.

Aufsatz „Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater“ von Jean-Marie Valentin ist ebenfalls äußerst aufschlussreich in Hinsicht auf die Maxime, die sich die Autoren, die oftmals in Abhängigkeit der Theaterbetriebe standen, setzten. Theorien und ästhetische Direktive werden dabei zur Nebensache, im Zentrum steht das Produzieren von Publikumserfolgen.⁴⁰ Denn nicht zuletzt geht es um ökonomische Faktoren – nämlich 'Theater als Geschäft' – was Hüttner unmissverständlich darlegt.⁴¹ Begleitet wird diese Auflage noch von weiteren gewichtigen Aspekten wie etwa unbedingte Beachtung der Zensurrichtlinien und die Präsenz der ausländischen Einflüsse.⁴² Die Autoren der Vorstadttheater lassen teilweise demonstrativ theaterreflexive Momente, in denen sie ihr Verständnis von Parodie und ihre Absicht erläutern, in ihren Bühnenstücken erkennen. So soll letztlich eine Passage Carl Meisls wiedergegeben werden, der sich im Schlussgesang zur *Kathi von Hollabrunn* wie folgt rechtfertigt: „Ein Meisterwerk entstellen / Soll böse Absicht nie. / Mit Farben zwar – mit grellen – / Malt oft die Parodie! / Sie will nur Scherz – nicht Schimmer, / Belustigen will sie, / Drum lob ich mir auch immer / Die heitre Parodie.“⁴³

⁴⁰ Vgl. Jean-Marie Valentin (Hg.), „Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater (Anfang des 18.-Ende des 19. Jahrhunderts). Eine provisorische Bilanz“, *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, Berne [u.a.]: Peter Lang 1988, S. 5-12, hier S. 6.

⁴¹ Vgl. Johann Hüttner, *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*, Bd. 1-2, Habil., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1982.

⁴² Vgl. Jürgen Hein, „*Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten, gleichsam Lotterie spielen*“, Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext“, *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie*, Hg. Wolfgang Jansen, Berlin: Weidler 1995, S. 29-53, hier S. 43.

⁴³ Meisl/Hein (2006), S. 50.

2 Die politische Atmosphäre in den Jahren 1750 bis um 1830

2.1 Der thesesianisch-josephinische Reformabsolutismus

Zahlreiche Kriege prägten die Jahrzehnte der Regentschaft Maria Theresias, ja beinahe das ganze Jahrhundert, die bis hin zum Wiener Kongress im Jahre 1814/15 nicht abrissen.⁴⁴ Nicht nur die Habsburgermonarchie wandelte sich, auch die Untertanen blieben hinsichtlich gesellschaftlicher und politischer Umstrukturierungen nicht verschont. Reformen führte man auf allen Ebenen des Landes durch, selbst das Staatswesen wurde einer Neugestaltung unterzogen; ein starkes Interesse galt u.a. der Minderung des adeligen sowie geistlichen Einflussbereichs. Maria Theresia versuchte sich diesem Ziel durch eine überarbeitete Steuerpflicht, die nun auch für die Adelschichten und den Klerus galt, sowie durch eine Reform der Verwaltung zu nähern. Daneben erfolgte beispielsweise eine Reorganisation des Militärs und die richtungsweisende Wende im Schulwesen.⁴⁵ Die Regentin sorgte für eine stetig wachsende Bürokratie im Reich und damit einhergehend für einen Anstieg der Staatsbediensteten.⁴⁶

In Korrelation mit dem signifikanten Zuwachs der Betriebe und ihrer Angestellten um das Jahr 1770 stand die Bildung einer bürgerlichen Gesellschaft. 'Verarmte Unterschichten' waren jedoch die Schattenseiten des gesellschaftlichen Umbruchs.⁴⁷ Die in den Jahren 1770/72 zu verzeichnenden Hungersnöte wiesen das instabile Versorgungswesen in seine Grenzen. Verstimmungen der ländlichen Bevölkerung schlugen sich wiederholt in Protest und kleineren Revolten nieder, das Feudalsystem stieß immer mehr auf Widerstand.⁴⁸ Neben einem Wandel im Agrarwesen war auch ein Umschwung hinsichtlich der Grundherrschaftsklassen zu beobachten. Eine wachsende Zahl, insbesondere an bürgerlichen Landgüterankäufen, ist vor allem im

⁴⁴ Vgl. Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, Graz [u.a.]: Styria 2000, S. 194.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 157f.

⁴⁶ Vgl. Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien [u.a.]: Herold 1985, S. 284, S. 304.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 319.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 291.

ausgehenden 18. Jahrhundert abzulesen.⁴⁹

Spätestens 1765 griff Joseph II. als Kaiser des Reiches und Mitregent die Reformpläne seiner Mutter auf und führte sie auf progressive Weise weiter. Erleichterung verschaffte er dabei besonders den Bewohnern ländlicher Gegenden, die zu diesem Zeitpunkt die absolute Mehrheit der Gesellschaft ausmachten.⁵⁰ Der Historiker Karl Vocelka, der in seiner *Geschichte Österreichs* (2000) die wesentlichen Einschnitte in Kultur, Gesellschaft und Politik übersichtlich darlegt, konstatiert: „Mit seinen sozialen Maßnahmen [...] und seinen Verbesserungen für die Lage der bäuerlichen Untertanen (Robotablösungen und Aufhebung der Leibeigenschaft) trug er zur gesellschaftlichen Modernisierung der Habsburgermonarchie wesentlich bei.“⁵¹

Die strenge Zensur, die unter Maria Theresia verhängt wurde und nachfolgend noch thematisiert werden wird, erhielt unter Joseph II. einen neuen Charakter. Glaubt man den Ausführungen Birgit Amlingers (1985), so war sie ausschließlich Behelf für die Durchsetzung eines aufgeklärten Schrifttums.⁵² Aber auch der Historiker Ernst Bruckmüller bringt in seiner *Sozialgeschichte Österreichs* (1985) an, dass Josephs modernisierte Zensur mit einer 'neu erwachten Diskussionsfreude' bzw. mit dem Aufkommen einer 'bürgerlich-literarischen Öffentlichkeit'⁵³ einhergegangen wäre. Salons und Freimaurerlogen waren beliebte Begegnungsorte für das sich etablierende Bildungsbürgertum und gaben gleichzeitig Raum für aufklärerisches sowie kritisches Gedankengut. Zwar gewährte Joseph II. geisteswissenschaftliche Reflexion, deren Weg bereits durch die thesesianische Bildungspolitik geebnet wurde, tendenziell stand man jedoch der geistigen Selbstständigkeit kritisch gegenüber, denn: „Man wollte besser ausgebildete Untertanen, aber keine selbständig denkenden Menschen.“⁵⁴

Neben häufigem territorialen Wachstum wie auch Gebietseinbußen wurde das 18. Jahrhundert vor allem durch eine tiefgreifende Zäsur geprägt, die das Jahr 1789 mit sich brachte: die Französische Revolution. Weit über die Grenzen Frankreichs

⁴⁹ Vgl. Bruckmüller (1985), S. 296 ff.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 302.

⁵¹ Vocelka (2000), S. 162f.

⁵² Vgl. Birgit Amlinger, *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Diss., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1985, S. 7.

⁵³ Vgl. Bruckmüller (1985), S. 334f.

⁵⁴ Ebd., S. 324.

reichten ihre Schlagkraft und ihre Ideen. So übten liberale Leitgedanken sowie nationalistische Tendenzen ihre Wirkung auch auf die Geschichte der Donaumonarchie aus.⁵⁵ In Österreich erfuhr der Adel inzwischen eine neuerliche Einschüchterung durch die Exekution der Tochter Maria Theresias in Frankreich – die der habsburgisch-lothringischen Dynastie entstammende Marie Antoinette. Umgehend regierte die Obrigkeit mit dem Rückfall in konservative Muster. Vocelka markiert die Bruchstelle des Jahres 1789 als den Untergang des 'großen Reformzeitalters'.⁵⁶

2.2 Repression und Despotismus unter Franz II./I.

Nach einer kurzen Amtszeit Leopold II. (1790 – 1792) folgte ihm sein Sohn Franz II. auf den Kaiserstuhl des Heiligen Römischen Reichs, der gleichzeitig den Auftakt für eine repressive Entwicklungsperiode im Land gab und durch eine 'romantisch-absolutistisch-patriarchalische' Herrschaftsauffassung in Erscheinung trat.⁵⁷ Seine Ablehnung gegenüber revolutionärer Inhalte ging mit radikalisierten Erlässen in puncto Hochverrat sowie einer neuen Dimension an Zensur und Überwachung einher.⁵⁸ Die Auflösung der letzten Freimaurerlogen sowie die Jakobinerprozesse im Jahr 1795 bezeugten das schonungslose Vorgehen der Regierung gegen die aufklärerischen Ideen der Revolution, denn „[d]as war eine wirksame Warnung vor jeder weiteren öffentlichen Diskussion von Staatsangelegenheiten.“⁵⁹

Auch bevölkerungspolitisch nahm der Monarch Einschränkungen vor. So wurde eine Heirat nur mehr bewilligt, wenn eine selbstständige Versorgung der Heiratskandidaten bewiesen war. Hauptsächlich für Dienstboten war die neue Bestimmung problematisch, deren Hoffnung auf Eheschließung unter diesen Umständen schwand.⁶⁰

⁵⁵ Vgl. Vocelka (2000), S. 167.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 166.

⁵⁷ Vgl. Bührmann (1933), S. 26.

⁵⁸ Vgl. Klaus Zeyringer/Helmut Gollner, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck [u.a.]: Studienverlag 2012, S. 90f.

⁵⁹ Bruckmüller (1985), S. 336.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 297.

Eine Bedrohung für die Habsburgermonarchie war jedenfalls die Gestalt des Napoleon Bonaparte. Nach der Französischen Revolution avancierte er im Jahr 1804 zum Kaiser der Franzosen und eroberte als General in zahlreichen Kriegszügen circa die Hälfte des europäischen Kontinents – darunter auch österreichische Territorien. Bekanntlich okkupierten seine Truppen in den Jahren 1805 und 1809 ebenfalls die Stadt Wien.⁶¹ Trotz früher Allianzen seiner Rivalen konnten Napoleon und seine Armee erst mit der Schlacht bei Waterloo 1815 bezwungen werden.⁶² Während der Kriegsjahre und gewiss aufgrund der daraus resultierenden finanziellen Belastungen erlitt die österreichische Monarchie 1811 einen Staatsbankrott, der zur Anhebung der Steuer und dadurch zur finanziellen Not der unteren Schichten führte.⁶³

In der Zwischenzeit bemächtigte sich Franz II. des Titels Franz I., Kaiser von Österreich. Unter der Vehemenz der napoleonischen Expansionspolitik entledigte dieser sich zwei Jahre später, im Jahr 1806, der Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches, was zur endgültigen Auflösung und Zersplitterung des Herrschaftsgebietes in eine 'Fülle von Kleinstaaten' führte.⁶⁴ Nach dem Abdanken Napoleons tagte der Wiener Kongress vom 18. September 1814 bis 9. Juni 1815 in der Hauptstadt unter besonderem Hervorstechen des österreichischen Staatsmannes Metternich. Oberstes Ziel war die Restauration; eine Rekonstruktion der Ausgangsstellung vor der Französischen Revolution – sowohl in territorialer Hinsicht wie auch in Bezug auf politische Verhältnisse.⁶⁵ In engster Verbindung damit stand die Gründung der Heiligen Allianz, ein konservatives Bündnis der Fürsten als Ausdruck ihrer kollektiven Absage an jegliches gesellschaftskritisches oder aufklärerisches Gedankengut im Volk.⁶⁶ Auch die Industrialisierung – einhergehend mit dem Niedergang der Manufakturära – war unterdessen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur stockend erfolgt, fürchtete man doch neuerliche Revolten durch das Zusammentreffen einer größeren Arbeiterzahl.⁶⁷ Vocelka findet deutliche Worte für die vorherrschende Situation der Menschen jener Zeit:

⁶¹ Vgl. Vocelka (2000), S. 168.

⁶² Vgl. ebd., S. 169.

⁶³ Vgl. Zeyringer (2012), S. 131.

⁶⁴ Vgl. Vocelka (2000), S. 170ff.

⁶⁵ Vgl. Amlinger (1985), S. 4f.

⁶⁶ Vgl. Vocelka (2000), S. 178.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 189, vgl. Bruckmüller (1985), S. 310.

„[D]ie Oberfläche des Biedermeier täuscht, dem Rückzug der Bourgeoisie entsprach ein ebensolches Verlangen nach Macht, der moralischen Sauberkeit der Bürger ein (durchaus gedeckter) Bedarf an Pornographie und Prostitution, der sozialen Ruhe eine Gärung und der Harmonie der Gesellschaft gewaltige Spannungen und Konflikte.“⁶⁸

Das System Metternichs schuf einen Polizeistaat, der durch Zensur und Spionage jede politische Aktivität zu unterbinden versuchte. Ungeachtet des gesellschaftlichen Wohlstands wie der gewerblichen Konjunktur war die Bevormundung für die Menschen beklemmend und führte zu einer Aufstauung ihrer Frustration. Eine Verstärkung ihres Missmuts erlebten die Bürger wohl ebenfalls durch die Julirevolution 1830, die sich in Frankreich ereignete, jedoch auch im eigenen Land die Wirkung nicht verfehlte: „Weder Zensur noch Polizei vermochten das Eindringen der neuen Ideen der Julirevolution und des 'jungen Deutschlands' zu verhindern. Man schämte sich der eigenen Harmlosigkeit [...]“.⁶⁹ Die Nachricht über die Volkserhebungen im Ausland verfolgte man aufmerksam, bedauerte jedoch gleichzeitig die eigene kritiklose Haltung, mit der man das System hinnehmen musste.

Nach dem Ableben Franz II./I. folgte ihm sein Sohn Ferdinand auf den Thron, doch behielt Metternich die Zügel über das Reich auch nach 1835 weiterhin in der Hand.⁷⁰ Die absolutistisch-tyrannische Herrschaftsform, die der 'Kutscher Europas' ausübte, stieß auf Ablehnung. Während sich das bürgerliche Lager dezidiert politische Partizipation wünschte und die 'Denker' im Volk liberale Ideen verwirklicht sehen wollten, wurden die Arbeiter von existentiellen Nöten geplagt.⁷¹ Die Zuspitzung der gesamtpolitischen wie gesellschaftlichen Situation führte schließlich zur Revolution des Jahres 1848. Bruckmüller konkretisiert die Haltung der diversen Lager im vormärzlichen Reich wie folgt: „Keine große Auseinandersetzung der österreichischen Geschichte wurde so lange erwartet, gefürchtet, herbeigesehnt, gegen keine wurden auch so lange alle nur denkmöglichen Hindernisse aufgebaut.“⁷² Der Anbeginn eines neuen politischen Kurses war ab diesem Zeitpunkt unabwendbar.

⁶⁸ Vocolka (2000), S. 194.

⁶⁹ Bührmann (1933), S. 28.

⁷⁰ Vgl. Vocolka (2000), S. 196.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 198f.

⁷² Bruckmüller (1985), S. 347.

3 Das Vorstadttheater im Spiegel der zeitgenössischen Lebenswelt

Wie im vorangegangenen Kapitel umrissen, sah sich die zeitgenössische Sozietät mit gravierenden Umstellungen konfrontiert, die sich über das öffentliche Leben hinaus auch auf den privaten Raum erstreckten. Nach Meinung von Hein (1973) darf dahingehend argumentiert werden, dass die Ausbildung des Volkstheaters, seiner Sujets und Gattungen, nur unter Berücksichtigung der gesellschaftlichen Öffentlichkeit begriffen werden kann. Theater stellte dementsprechend eine Projektionsfläche der gegebenen Sozietät dar, es war faktisch nicht bloß Abbild, sondern auch 'Organ der Kritik und Selbstkritik'.⁷³ So macht der deutsche Literaturwissenschaftler Volker Klotz (1980) darauf aufmerksam, dass „das handfeste populäre Lachtheater die epochalen gesellschaftlichen Erschütterungen ernster nimmt als das ernste Theater von Grillparzer, Grabbe, Hebbel, das zur selben Zeit sich immer mehr aus der aktuellen Gegenwart hinwegstilisiert.“⁷⁴ Da die theatrale Wiedergabe politischer Verhältnisse verboten war und geschichtliche Motive nur abstrahiert im didaktischen Rahmen verwendet werden durften, galt es im Vorstadttheater einen Weg zu finden, um unterschwellig auch gesellschaftskritisches Terrain betreten zu können.⁷⁵ Demnach wurde einem missbilligenden Kommentar durchaus auch in einer Art 'utopischen Gegenwirklichkeit' Ausdruck verliehen.⁷⁶ Grundsätzlich griff man Merkmale der vorherrschenden Realität wie etwa Typen und Berufsgruppen der Vorstadt auf, machte sie durch Garderobe und Gestik kenntlich und verarbeitete diese in den meist possenhaften Dramentexten.⁷⁷ W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (2006) äußern sich hierzu folgendermaßen: „Die komischen Gattungen [...] spiegeln Gewohnheiten, Moden, Sprache, Probleme der Gesellschaft wider – auch deren Vergnügungen

⁷³ Vgl. Jürgen Hein (Hg.), „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“, *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 9-28, S. 12ff.

⁷⁴ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, München: Dt. Taschenbuch Verl. 1980, S. 89.

⁷⁵ Vgl. Norbert Bachleitner, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert“, *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, 5. Jg., http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf 2013, 10.09.2014; (Orig. Graz: Inst. für Germanistik der Univ. Graz 2010), S. 10, (Orig. S. 80).

⁷⁶ Vgl. W. Edgar Yates/Ulrike Tanzer (Hg.), „Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung“, *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Wien: Johann Lehner 2006, S. 7-18, hier S. 7.

⁷⁷ Vgl. Rommel (1952), S. 599.

[...].⁷⁸ So waren die Bühnenfiguren mit den sozialen Rollen und den Gesellschaftsstrukturen jener Zeit fest verknüpft. Exemplarisch veranschaulicht werden kann dieses Muster anhand der, in die Familie eingegliederten Dienstboten. Denn diese kosteten den meisten Darstellungen zufolge das Leben in vollen Zügen aus und mimten regelmäßig weltmännische Herren, so dass sich dem Publikum eklatante 'Risse' in der sozialen Ordnung offenbarten.⁷⁹

Die präzente Geld- und Heiratspolitik, Liebesbeziehungen und unglückliche Ehen waren ein ebenso beliebtes Komödienmotiv im Wiener Volkstheater, wie etwa geschickte Täuschungen und Verwicklungen der Involvierten innerhalb des Handlungsstrangs – Strukturen, die sich aus der Commedia dell'Arte Tradition erhielten. Auf zeitaktuelle Ereignisse und Modeerscheinungen reagierten die Autoren der Vorstadttheater regelmäßig und der Wahrnehmung Rudolf Fürsts (1907) zufolge 'blitzschnell'.⁸⁰ So gestaltete man beispielsweise den bereits erwähnten Zuwachs an bürgerlichen Herrschaftserwerbungen künstlerisch aus. Neben den geschäftstüchtigen neuen Grundherren, widmete sich Nestroy im *Zerrissenen* oder in seinen *Liebesgeschichten und Heiratssachen* vor allem jenen Besitzern von Landgütern, die diese lediglich um ihres sozialen Status wegen ihr Eigentum nennen.⁸¹ Der Dramatiker und Schauspieler war im Übrigen auch dafür bekannt, dass ihm Anspielungen auf konfliktbeladene politische Diskurse ausschließlich durch Art seines Tonfalls, seiner Sprechweise oder Gestikulation gelangen, ohne dabei die durch die Zensur bewilligte Textfassung zu übertreten.⁸²

Neben Zeitstücken wie Bäuerles *Bürger in Wien* (1813), sind im Kontext der Napoleonischen Kriege grundsätzlich militärische und patriotische Züge in der Literatur zu registrieren, die sich in Dramen wie *Der österreichische Grenadier* (UA 1813) von Meisl oder im *Kampf fürs Vaterland* (UA 1813) von Gleich manifestieren.⁸³ Auch aus den Sittenbildern sowie den mythologischen Karikaturen

⁷⁸ Yates (2006), S. 8.

⁷⁹ Vgl. Meisl/Hein (2006), S. 64, vgl. Koehler (1930), S. 117.

⁸⁰ Vgl. Rudolf Fürst, *Raimunds Vorgänger*, Berlin: Selbstverlag der Gesell. für Theatergeschichte 1907, S. XLVII.

⁸¹ Vgl. Bruckmüller (1985), S. 301.

⁸² Vgl. Bachleitner (2013), S. 11, (Orig. S. 81).

⁸³ Vgl. Hugo Aust/Peter Haida/Jürgen Hein, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München: C.H.Beck 1989, S. 116, S. 131f, vgl. Rommel (1952), S. 608.

lassen sich Schlüsse auf den Lebensweltbegriff jener Epoche ziehen.⁸⁴ Vor allem letztere, die durch Meisl erfolgreich gepflegt wurden, sind mit bestehenden Gesellschaftsmustern angereichert und „gewähren Einblicke in ökonomische, soziale und kulturelle Zustände der Nachkongreßzeit [...]“.⁸⁵ So spiegeln beide Formen der Unterhaltung Erfahrungen und Existenzen der Epoche wider – durchaus transformiert auf die göttliche Ebene, die doch metaphorisch interpretiert werden darf.

Da unter dem strengen Zensurapparat Franz' II./I. weder das Sitten- noch das Lokalstück dem steigenden Bedürfnis nach zauberphantastischer Dramatik gerecht werden konnte, war zeitweilig eine regelrechte 'Flucht' in Singspiel sowie Zauberspiel zu beobachten.⁸⁶ Der bedrückende Einfluss der biedermeierlichen Jahre und der Zeit des Vormärz kann wohl an der Entwicklung der Gattung Märchen exemplifiziert werden: War diese Form vormals als Reaktion auf rationalistische Strömungen einzustufen, so wurde die Märchendichtung im Anschluss ebenfalls Ausdruck des Entfliehens vor der politischen Realität. Nach 1818 avancierte das parodistische Zauberspiel, welches Elemente aus Zauber- und Singspiel, lokaler Posse, Parodie sowie Sittenstück enthält, zum meist vertretenen Genre des Wiener Volkstheaters.⁸⁷ Aber auch die Posse mit ihren Spielarten errang nach dem Wiener Kongress und der damit einhergehenden, neuerlichen Radikalisierung der Zensur eine Vorrangstellung, als sie sich als wirkungsvolle Abschirmung vor der intensiven staatlichen Kontrolle entpuppte.⁸⁸ Dem bloßen Anschein nach der reinen Unterhaltung dienend, konnten die Posse und die Räsonnements ihrer komischen Figur durchaus gesellschaftskritisch wirken.⁸⁹ Erich Joachim May positioniert die Posse in seiner Publikation *Wiener Volkskomödie und Vormärz* (1975) ebenfalls im Kontext eines zeitaktuellen Kommentars, wenn er erklärt: „Die Wirklichkeitsbeziehung der Posse äußert sich in einer getarnten aktuellen Themenstellung und im Unterschied zu den anderen Genres in einer konsequenten

⁸⁴ Vgl. Rommel (1952), S. 608.

⁸⁵ Hein (1997), S. 64.

⁸⁶ Vgl. Hein (1973), S. 15.

⁸⁷ Vgl. Hein (1997), S. 67.

⁸⁸ Vgl. Hein (2000), S. 55.

⁸⁹ Vgl. Hein (1995), S. 41.

Gestaltung der komischen Volksfiguren.“⁹⁰ Zwar wurden politische und soziale Konstellationen durch die Zeit hinweg größtenteils geduldet, dennoch reagierte man auf die gesellschaftlichen Umstände um das Jahr 1815 auf Seiten der Literatur entschlossen. So kann schließlich auch die Parodie mit ihrer 'erhöhten kritischen Sehschärfte' unter den Komplex der Zeitdokumente verortet werden.⁹¹

3.1 Die Fortentwicklung unter staatlicher Steuerung

Bereits unter Maria Theresia setzte der Staat, der das Potenzial der Schaubühne als kritische Stimme des Protests registrierte, alles daran, um das Theater für staatsdienliche Zwecke zu funktionalisieren. Die Tragweite dieser leidigen Vormundschaft wurde insbesondere ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert spürbar, als unter Franz II./I. ein neuer Höhepunkt der Überwachung einsetzte. Das Resultat war eine strikt verbindliche Zensur, die mit größtem Eifer und Aufwand schon zu Zeiten Maria Theresias verfolgt wurde.⁹² Die Regentin galt als Gönnerin der Künste, sowohl für das Ballett wie auch für das Sprech- und Musiktheater fühlte sie sich verantwortlich. Das Maß dieser Gunst zeigte die Tatsache, dass die Monarchin im Jahre 1761 das durch einen Brand zerstörte Kärntnertortheater trotz immenser finanzieller Belastungen durch den vorherrschenden Krieg renovieren und wieder errichten ließ.⁹³ Bei allem Zuspruch, den die Theatermacher erhielten, darf jedoch ein Aspekt nicht außer Acht gelassen werden: Es ging ihr immer um ein nutzbringendes, 'vernünftiges Vergnügungsangebot' für das Volk – eine Art Erziehungsanstalt für gute Sitten und Bildung – ganz im Sinne des aufgeklärt-absolutistischen Kulturverständnisses.⁹⁴ Hein nennt es ein 'Dilemma' des Volkstheaters, „das die richtige Mitte zwischen den Wünschen des Publikums [...]

⁹⁰ Erich J. May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin: Henschel 1975, S. 226.

⁹¹ Vgl. Ruschka (1935), S. 9.

⁹² Vgl. Hein (1973), S. 14.

⁹³ Vgl. Gerhard Croll, „Anmerkungen zu Musik, Theater und Musikern in Wien zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.“, *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Bd. 2, Hg. [u.a.] Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien: Verl. d. österreich. Akademie der Wissenschaften 1985, S. 663-672, S. 666.

⁹⁴ Vgl. Hilde Haider-Pregler, „Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias“, *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Bd. 2, Hg. [u.a.] Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien: Verl. d. österreich. Akademie der Wissenschaften 1985, S. 701-716, S. 701. Siehe auch Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien [u.a.]: Böhlau 1992.

und seinem Erziehungsauftrag (Volksbildung, Erziehung zur Mündigkeit; aber auch: Bestätigung der bestehenden Verhältnisse und Einordnung in diese) zu finden hat.“⁹⁵

Die Ausformung des Besserungsstücks mit seiner didaktischen Prägung stellte das permanente Bemühen der Autoren bis ins 19. Jahrhundert dar, den Auflagen der Obrigkeit gerecht zu werden.⁹⁶

Die Unterhaltung im Theater galt auch als Kompensation für die andauernden Militärationen, denen das Volk schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts ausgesetzt war.⁹⁷ Jedoch kanalisierte Theater nicht nur den Drang nach Amüsement und Zerstreung bei den Menschen, es war zugleich ein durchdachtes Ablenkungsmanöver von allerlei Streitpunkten zwischen Gesellschaft und Politik.⁹⁸

Daneben ließ die maria-theresianische Konzeption bereits früh die Idee nach einem Nationaltheater mit einheitlicher Bühnensprache erkennen, „[d]enn die Verwendung einer verbindlichen deutschen Hochsprache auf der Bühne sollte auch dem Zuschauer Vorbild sein und ihn lehren, sich in seinem Alltag eben dieser Hochsprache zu bedienen.“⁹⁹ Das Nationaltheaterprojekt wurde 1776 durch Joseph II. verwirklicht.¹⁰⁰ Und noch eine entscheidende Theaterreform brachte jenes Jahr mit sich: die Schauspielfreiheit. Sie führte zur Errichtung zahlreicher neuer – nun kommerziell geleiteter – Theaterbetriebe, darunter wohl die drei bekanntesten: das Theater in der Leopoldstadt (1781), das Theater in der Josefstadt (1788) und das Theater auf der Wieden (1787). Die Monopolstellung der beiden Hoftheater (Kärntnertortheater und Burgtheater) war somit beendet.¹⁰¹

In Anbetracht dessen, dass sich Maria Theresia und der Staatsaufklärer Josef von Sonnenfels (1733 – 1817) schon Mitte des 18. Jahrhunderts vehement gegen jegliches unsittliches Betragen auf der Bühne und insbesondere gegen das Extemporieren aussprachen, führte dies zu einer starken Anfeindung der komischen Figur, einhergehend mit dem Versuch, das Stegreifspiel zugunsten des Regeldramas

⁹⁵ Hein (1973), S. 15.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. Carl Glossy (Hg.), „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. I.“, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 7/1897,

<http://www.literature.at/viewer.alo?objid=212&page=245&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=1.43>, 10.09.2014; (Orig. Wien: Konegen 1897), S. 246ff, (Orig. S. 239ff).

⁹⁸ Vgl. Hein (1995), S. 43.

⁹⁹ Haider-Pregler (1985), S. 710f.

¹⁰⁰ Vgl. Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1988, S. 265f.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 255f, vgl. Bachleitner (2013), S. 2, (Orig. S. 72).

zu verdrängen.¹⁰² Sowohl Stranitzkys wie Prehausers Stegreifpossen mit ihrer Hanswurstfigur, für die eingangs hauptsächlich italienische Opernlibretti abgeändert und durch komische, scherzhafte Einfügungen erweitert wurden, als auch speziell Kurz' Bernardoniaden waren nach Ermessen der Obrigkeit eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung.¹⁰³

Die Schöpfer jener komödiantischen Figuren entwickelten ihre Typen stets in Bezugnahme auf Publikumsvorlieben und politischem Echo weiter. Nennenswert ist in diesem Zusammenhang der Ausbau der wirkungsspezifischen Momente bei Johann Joseph Felix von Kurz in ein „revueartiges Zusammenspiel von Pantomime, Ballett, Commedia dell'arte und Singspiel mit schematisiertem weltanschaulichem Hintergrund.“¹⁰⁴ Spendul nennt ihn gar den 'Vater des Singspiels und der Zauberoper'¹⁰⁵; schließlich deutet auch Karl Holl in seiner *Geschichte des deutschen Lustspiels* (1923) darauf hin, dass es Kurz war, der die Stoffe mit dem zauberischen Element anreicherte¹⁰⁶. Hein bündelt die bedeutenden Ausformungen jener Zeit und verfolgt die Entwicklung dahingehend weiter:

„Neben dem vergleichsweise ‚realistischen‘ Dramentyp, aus dem Lokalstück, Posse und Volksstück hervorgehen, hat sich schon früh aus den Vorformen der Zauberburleske, Bernardoniade und Maschinenkomödie das ‚Zauberspiel‘ entwickelt, nach Rommel die originellste Blüte des der Alt-Wiener Volkskomödie.“¹⁰⁷

Äußerst kritisch beäugte man diese, dem rationalistischen Zeitgeist widersprechende Form. Richtungsweisend sollte in dieser Hinsicht die 'Vermittlerrolle' Philipp Hafners werden, der sich gegen das Stegreifspiel und für die Literarisierung aussprach – dies unter Beachtung der Lustspielregeln und dennoch ohne dabei die komischen Figuren per se abzuwerten. Mit seiner *Megara, die fürchterliche Hexe* leitete er nicht nur den Aufschwung der Zauberstücke ein, sondern entwickelte daneben auch die elementare Formen des Wiener Volkstheaters: Sittenstück, Parodie und Lokalstück.¹⁰⁸ Das Resultat der Hafnerschen Herangehensweise an die

¹⁰² Vgl. Hein (1973), S. 14.

¹⁰³ Vgl. Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart: J. B. Metzler 1974, S. 66ff.

¹⁰⁴ Hein (1997), S. 36.

¹⁰⁵ Vgl. Spendul (1965), S. 4.

¹⁰⁶ Vgl. Karl Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig: J.J. Weber 1923, S. 243.

¹⁰⁷ Hein (1997), S. 61.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 38f, vgl. Holl (1923), S. 245.

gesetzmäßigen Bestimmungen reichte bis in das 19. Jahrhundert hinein und sicherlich darüber hinaus. Die nachfolgenden komischen Gestalten wie etwa Laroches Kasperl oder Hasenhuts Thaddädl traten nun in verschriftlichten Possen auf.¹⁰⁹

Wie bereits mehrfach angesprochen, war die Kulturpolitik unter Franz II./I. dermaßen beschnitten, dass eine freie Entfaltung ab diesem Zeitpunkt unmöglich wurde. Insbesondere das Kritikpotenzial der komischen Figuren stand unter genauester Beobachtung. Neben der Ausprägung neuer Formen, die mitunter der Umgehung der Zensur dienten, bildete sich eine wahre 'Anspielungs-Manie' bei den Zusehern heraus: „Das Publikum entdeckte sogar Anspielungen, wo gar keine waren.“¹¹⁰ Einerseits verschob man die soziale Realität in mythische Parallelwelten, andererseits übte man verstärkt durch die 'Spielarten' der Posse wie beispielsweise der Parodie an den bestehenden Verhältnissen Kritik.¹¹¹ Überhaupt stellte das Theater eine wichtige Möglichkeit zur öffentlichen Ansammlung einer größeren Menschenmenge sowie zum Meinungs austausch dar, als Raum der Begegnung für eine Gesellschaft, die der Staat in allen anderen Sektoren des öffentlichen wie privaten Lebens observierte. In dieser Konsequenz widmete man sein Interesse der Welt des Theaters, als jegliches Engagement im politischen Kontext unterbunden wurde.¹¹²

Abschließend muss konstatiert werden, dass die Theater im Vormärz stark profitorientierte Unternehmen waren, die die Forderungen der Zuseher in Hinsicht auf Eintrittsgelder, Zeitgeschmack und Novitäten zu befriedigen suchten und demnach agierten. Man produzierte demzufolge binnen kürzester Zeit eine Masse an Stücken mit möglichst geringen Produktionskosten, die je nach Marktwert und Ertrag wiederholt bzw. sogleich vom Spielplan gestrichen wurden.¹¹³

¹⁰⁹ Vgl. Holl (1923), S. 244.

¹¹⁰ Bachleitner (2013), S. 13, (Orig. S. 83).

¹¹¹ Vgl. Hein (1997), S. 64f, vgl. Hein (1973), S. 11.

¹¹² Vgl. Carl Glossy (Hg.), *Zur Geschichte der Theater Wiens. II. (1821 – 1830)*, Zürich [u.a.]: Amalthea 1920, S. VII.

¹¹³ Vgl. Aust (1989), S. 116f.

3.2 Theater als Instrument der Regierung

Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewies Maria Theresia Raffinesse, indem sie das höfische Vergnügungsangebot auch ihren zahlungskräftigen Untertanen zugänglich machte, jedoch ohne die Ausformung des Spielplans gänzlich ihren Pächtern zu überantworten. Freilich eröffnete das neue Zugeständnis einen gewissen Spielraum hinsichtlich der Unternehmensführung, dennoch mussten stets die Erwartungen des Hofes und deren Vorlieben erfüllt werden. Haider-Pregler (1985) sieht hierin vor allem einen „ökonomischen Akt, der die finanziellen Lasten und das finanzielle Risiko auf den Entrepreneur überwälzte, ohne ihm dabei die völlige Freiheit der Repertoiregestaltung zu überlassen“.¹¹⁴ Die österreichischen Aufklärer stellten das Theater in den Dienst einer moral-didaktischen Belehrung des Publikums.¹¹⁵ Mit der beachtlichen Verbilligung der Theaterkarten nach der Erhebung des Burgtheaters zum k. k. Hof- und Nationaltheater schwebte der Regierung vor, die 'Reformbühne' einer möglichst 'breiten' Bevölkerung zugänglich zu machen.¹¹⁶ Dennoch wurde das Zuschauerbild sicherlich vorerst durch die Oberschichten dominiert. So war es unter anderem die Aufgabe des Theaters, die Reformpolitik Maria Theresias und auch Josephs II. zu kommunizieren. Ausformungen neuer Gattungen wie auch die Einflussnahme auf bestehende Genres können ebenfalls unter dem Blickwinkel einer 'politischen Lenkung' der Schaubühne betrachtet werden.¹¹⁷ So sollten nicht nur 'Sitte und Ordnung' sowie bildungsfördernde Inhalte Gegenstand der Bühnenhandlung sein, auch die deutsche Hochsprache wollte man mit Hilfe der Nationalbühne positionieren. Insbesondere unter Joseph II. rückte der pädagogische Wert der Schaubühne in den Vordergrund – Aufklärung, aber stets im Staatsinteresse. Die Form der späteren Zauberstücke auf den Wiener Vorstadttheatern, in dem es um die Zurechtweisung und Wiedereingliederung einer sich vom System abwendenden Person mittels übernatürlicher Kräfte geht, korrespondiert rein oberflächlich noch mit dem aufklärerisch-pädagogischen Theaterkonzept, das auf Bestätigung der bestehenden

¹¹⁴ Haider-Pregler (1985), S. 705.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 707.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 716.

¹¹⁷ Vgl. Hein (1973), S. 14.

Ordnung abzielt.¹¹⁸ Die Repression geistiger Divergenzen im ausgehenden 18. Jahrhundert rechtfertigte der Staat als Schutz der Bevölkerung vor 'gefährlichem' Gedankengut.¹¹⁹ Stattdessen war mit der Gründung der Vorstadtbühnen ein neuerlicher Aufschwung der komödiantischen Figuren zu bemerken, die es ebenso wie die populären Genres der Ritter- und Gespensterstücke vornehmlich auf die Belustigung und Zerstreuung der Zuseher anlegten. Die kontroverse Situation der biedermeierlichen Kulturpolitik bewegt sich einerseits zwischen 'unendlicher Lachlust' und 'domestizierter Komik'¹²⁰ andererseits. Carl Glossy kommentierte die eklatanten politischen Interessen der Regierung Franz II/I. folgendermaßen: „So erfüllten zwar die ‚Ergötzungen‘ des Volkes ihren polizeilichen Zweck, aber auf Kosten des guten Geschmackes [...]“.¹²¹ Theater galt somit als Kompensation für den politischen Ausschluss und als 'Ventil' für die vorherrschenden Diskrepanzen in Politik und Gesellschaft.¹²² Problematisch empfand man nun vor allem auch die Existenz privat geführter Theaterbetriebe, deren kritisches und staatsfeindliches Potenzial man besonders hoch einschätzte.¹²³

3.3 Zensur und Reglements als Kontrollinstanzen

Die nachfolgenden Ausführungen beziehen sich vornehmlich, jedoch nicht ausschließlich, auf das großstädtische Zensurwesen der Residenzstadt Wien wie auf das dort ansässige, literarische Leben im Bereich der Bühnendramatik. Antizipierend soll darauf verwiesen werden, dass die Bedeutung der Zensur stets an die jeweilige Absicht ihrer Verantwortlichen gebunden ist. Die praktische Ausführung lässt sich in diesem Kontext in unterschiedlichen Formen der sprachlichen Artikulation ausdrücken, womit „dasselbe Geschehen ‚Erkenntnis‘ bzw. ‚Indoktrination‘, ‚Sorge‘

¹¹⁸ Vgl. Hein (1973), S. 15.

¹¹⁹ Vgl. Johann Hüttner, „Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund“, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hg. Petra Stuber/Ulrich Beck, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2009, S. 59-71, hier S. 59.

¹²⁰ Vgl. Meisl/Hein (2006), S. 64.

¹²¹ Glossy (1897), S. 300, (Orig. S. 293).

¹²² Vgl. Meisl/Hein (2006), S. 63.

¹²³ Vgl. „Bachleitner (2013), S. 6, (Orig. S. 76).

bzw. ‚Entmündigung‘, ‚Befriedigung‘ bzw. ‚Unterjochung‘ heißen kann.“¹²⁴

Diesem Dualismus der Termini muss besondere Beachtung in Hinblick auf die Rechtfertigung der staatlichen Überwachung geschenkt werden.

Zunächst wurden in den 1750er Jahren auf Geheiß Maria Theresias jegliche Vulgarität wie unmoralische Doppeldeutigkeiten auf der Wiener Bühne untersagt.¹²⁵

Das Bemühen um eine strengere Überwachung führte im Jahr 1751 zur Realisierung der ‚Bücher-Censurs-Hofcommission‘.¹²⁶ Vor allem der Beitrag des Aufklärers Josef

von Sonnenfels, insbesondere im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, führte zur systematischen Etablierung einer Zensurbehörde. Obgleich es dessen großes

Anliegen war, das Extemporieren zu unterbinden, ist ein Verbot Mitte des 18.

Jahrhunderts nach der hier vertretenen Auffassung Franz Hadamowskys (1979)

vorerst nicht gegeben.¹²⁷ Dem Universitätslehrer, Schriftsteller und Journalist

schwebte früh der Gedanke an ein mustergültiges und staatsdienliches Nationaltheater vor.¹²⁸ Unter diesem Aspekt galt es, eine Zensur zu erarbeiten, die

den ‚Bildungsauftrag‘ der Bühne berücksichtigte und eine, nach Ermessen deutscher Aufklärer dringend erforderliche Kultivierung des Publikums herbeiführte.¹²⁹

Überhaupt sann Sonnenfels danach, jeden öffentlichen Kommentar, etwa in Form von literarischen Texten, Drucken im Schul- und Zeitungswesen oder gar auf Ebene

der bildenden Künste, zu prüfen und zu zensurieren;¹³⁰ denn: „Für ihn ist Kunst – und insbesondere die szenische – zeitlebens nur als Vermittlungsakt einer sittlichen

Botschaft denkbar und gerechtfertigt [gewesen].“¹³¹ Um seine Reformbestrebungen

im Wiener Theaterwesen voranzutreiben, ging er ab den 1765er Jahren ebenfalls

einer intensiven schriftstellerischen Tätigkeit nach. Öffentliche Theaterdiskurse

¹²⁴ Hugo Aust, „Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit“, *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Hg. W. Edgar Yates/Ulrike Tanzer, Wien: Johann Lehner 2006, S. 53-70, hier S. 55.

¹²⁵ Vgl. Franz Hadamowsky, „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848)“, *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, Bd. 1, Hg. Herbert Zeman, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, S. 289-305, hier S. 291.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 289.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 291.

¹²⁸ Vgl. Joseph v. Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Hg. Hilde Haider-Pregler, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988, S. 359.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 360, vgl. S. 364.

¹³⁰ Vgl. Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1980, S. 63.

¹³¹ Sonnenfels/Haider-Pregler (1988), S. 369.

handelt er exemplarisch in der Moralischen Wochenschrift *Der Mann ohne Vorurtheil* (1765 bis 1767) oder in seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* (1767 bis 1769), deren Erscheinen in Zusammenhang mit Lessings *Hamburgischen Dramaturgie* stehen, ab.¹³² Im Jahr 1770 wurde Sonnenfels zum Theaterzensor ernannt. Darüber hinaus gründeten die Neuregelungen der Theaterzensur inhaltlich auf seinen Denkansätzen, die er zuvor in einem *Promemoria* verschriftlicht hatte.¹³³ Künftig auf das schärfste verurteilt und beseitigt wurde von nun an alles, was wider den Staat, die Religion oder die 'gute' Moral ging. Auch ein strenges Verbot des Stegreifspiels, das mit Gefängnisaufenthalt bis hin zum Berufsverbot geahndet werden konnte, wurde verhängt. Des Weiteren mussten 14 Tage vor Druck oder Aufführung zwei Exemplare des Dramentextes bei der Zensurbehörde eingereicht und um Bewilligung („admittatur“) angesucht werden. Wesentlich erscheint in diesem Zusammenhang insbesondere die Vorgabe an die Zensoren, neben der reinen Textzensur auch die szenische Umsetzung am Theater zu überwachen.¹³⁴ Obgleich die Entwürfe des neu ernannten Theaterzensors derweil noch mit 'vollster Zustimmung' Josephs II. übernommen wurden, hat man dessen Amt noch im gleichen Jahr seiner Ernennung Karl Hägelin überantwortet.¹³⁵

Die Reformen aber, die der Staatsbeamte in die Wege leitete, können als richtungsweisend erachtet werden, als sie ein erstes Fundament für die repressive Auslegung der Zensur unter der Herrschaft Franz II./I. darstellen. Norbert Bachleitner (2013) konstatiert vorausblickend: „Die Zensur wandelte sich von einem Instrument der Aufklärung zu einem Instrument der Unterdrückung von missliebigen (politischem) Gedankengut im Dienste der Aufrechterhaltung der Ordnung.“¹³⁶ So schuf Kaiser Franz noch in den ersten Jahren seiner Amtszeit einen, um ein Vielfaches rigoroseren Zensurapparat als seine Vorgänger. Hägelin sollte mit seinem im Jahr 1795 verfassten Leitfaden an die ungarischen Theaterzensoren einen tonangebenden Beitrag für den weiteren Zensurbegriff leisten. Ausführlich werden darin 'Gebrechen des Stoffes' die Religion, den Staat und die Sitten betreffend

¹³² Vgl. Sonnenfels/Haider-Pregler (1988), S. 369, vgl. S. 378.

¹³³ Vgl. ebd., S. 412ff.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 414f.

¹³⁵ Vgl. Glossy (1897), S. 273, (Orig. S. 266).

¹³⁶ Bachleitner (2013), S. 5, (Orig. S. 75).

erörtert.¹³⁷ Theatrale Richtlinien werden aber auch in Hinsicht auf die jeweilige Intention von Genres und Textstoffen sowie in Bezug auf Dialoge und einzelne Wörter ausgesprochen. Exemplarisch wird nachfolgend ein Einblick in den Wortlaut dieser Denkschrift gegeben:

„a) Es könne in einem monarchischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abwürdigung der monarchischen Regierungsform abziele oder der demokratischen oder einer andern den Vorzug vor der monarchischen einräumte, oder auch die ständische Verfassung eines Landes herabsetze.“¹³⁸

So war nicht nur das Prinzip der Monarchie zu schützen, auch die von der Französischen Revolution propagierten Schlagworte wurden im Sinne der Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung abgelehnt:

„Von dem Worte ‚Aufklärung‘ ist auf dem Theater eben so wenig Erwähnung zu machen als von der Freiheit und Gleichheit; denn die neue Philosophie ist im Stande wider dasjenige, was obige Wörter bedeuten, sogar zu deklamiren, weil ihr nur daran ligt, die Ohren des Publikums mit demselben zu familiarisiren. In der Sache selbst ist es ihr aber nie Ernst. Wenn Grundsätze der sogenannten Aufklärung im Stücke vorgebracht werden, so werden sie nur zum Scheine gemäßbilliget, indem die handelnde Person dieselben ganz schwach widerlegt oder sich blos darüber verwundert“¹³⁹

Sofern ein Stück nicht gewichtige Mängel bzw. vollkommene Missachtung der Zensurrichtlinien aufwies, konnte es durchaus mit Streichungen 'gerettet' werden.¹⁴⁰ Korrekturen wurden dabei nicht nur im Titel oder Text selbst vorgenommen, auch Rezensionen und Verfasser wurden überprüft. Namentlich sei an dieser Stelle Friedrich Schiller genannt, der ausdrücklich als bedenklich eingestuft wurde und daher als Autor keine Erwähnung fand.¹⁴¹ Wurde die Sturm- und Drangdramatik schon zur Zeit Kaiser Josephs meist nur deutlich verfälscht und selten gespielt – sicherlich aufgrund der Antipathie der Wiener gegenüber dieser speziellen 'norddeutschen Ausprägung'¹⁴² – so führte die nachfolgende Regierung insbesondere

¹³⁷ Vgl. Glossy (1897), S. 312ff, (Orig. S. 305ff).

¹³⁸ Ebd., S. 317, (Orig. S. 310).

¹³⁹ Ebd., S. 340, (Orig. S. 333).

¹⁴⁰ Vgl. Bachleitner (2013), S. 9, (Orig. S. 79).

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 8, (Orig. S. 78).

¹⁴² Vgl. Johann Sonnleitner, „Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz“, *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, 15/2006, S. 1-13, hier: S. 1ff.

auch bei Schiller eine neuerliche 'Reinigung' seiner Stücke von missliebigen (politischen) Stellen durch.¹⁴³

Im Jahr 1795 erlässt Franz II./I. eine 'General-Zensur-Verordnung'¹⁴⁴, die sich jedoch hauptsächlich auf den Buchdruck/-Handel bezieht, und erneuert darüber hinaus das ohnehin bestehende Extemporierverbot.¹⁴⁵ Denn während das Burgtheater seit seinem Status als Nationaltheater weitgehend Selbstzensur betrieb, gerieten die Vorstadttheater immer wieder unter Verdacht, sich über die Instruktionen der Zensoren hinwegzusetzen. Bachleitner führt diese Tendenz auf die Lage der Theater als kommerzielle Betriebe zurück, die sich die Gunst der Zuseher bewahren mussten.¹⁴⁶ Anfang des 19. Jahrhunderts, im Jahre 1801, fiel die Zensur überhaupt gänzlich in den Aufgabenbereich der Polizei, die nun als 'Polizei- und Zensurhofstelle' bis zum Jahr 1848 ihres Amtes waltete.¹⁴⁷ Nachdem Hägelins Betätigungsfeld Ende des Jahres 1804 reduziert wurde, fungierte die Polizeihofstelle sogar als alleinige Exekutive der Theaterzensur.¹⁴⁸ Julius Marx (1959) weist bei dieser Vorgehensweise auf folgenden Gesichtspunkt hin: „Sie [Polizei und Zensur] sollten nicht allein jede Gefahr für die Dynastie unterbinden, sondern schon jeden Gedanken an Veränderung unterdrücken.“¹⁴⁹ So musste in dieser Konsequenz permanent 'Präventivzensur' betrieben werden.¹⁵⁰ Das Ausmaß dieser Radikalisierung kann u.a. an der verordneten 'Rezensurierung' verdeutlicht werden: Was unter Joseph II. bewilligt bzw. publiziert wurde, war nun erneut zu überprüfen.¹⁵¹

Um die Einhaltung der zensurierten Textbücher zu kontrollieren, begaben sich sogenannte Theaterinspektionskommissare gemeinhin auch in Generalproben und Vorstellungen, um die Umsetzung der Vorgaben zu begutachten bzw. im Falle eines Verstoßes einzuschreiten.¹⁵² Verlautbarungen bezüglich der weiteren Leitlinien für

¹⁴³ Vgl. Carl Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien [u.a.]: Hartleben's Verl. 1926, S. 44f.

¹⁴⁴ Vgl. Julius Marx, *Die österreichische Zensur im Vormärz*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik 1959, S. 12.

¹⁴⁵ Vgl. Bachleitner (2013), S. 6, (Orig. S. 76).

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 4, (Orig. S. 74).

¹⁴⁷ Vgl. Marx (1959), S. 12.

¹⁴⁸ Vgl. Hadamowsky (1979), S. 304.

¹⁴⁹ Marx (1959), S. 25.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁵² Vgl. Hadamowsky (1979), S. 304.

die Zensoren wurden weder 1803 noch 1810 publik gemacht, sondern blieben interne Satzungen.¹⁵³ Während in den Jahren 1805 und 1809 eine kurzzeitige Entspannung hinsichtlich der staatlichen Überwachung zu beobachten ist¹⁵⁴ – 1809 löste die französische Besatzung die (Bücher-)Zensur in Wien vorübergehend auf¹⁵⁵ – sollte sich schon im Folgejahr der Invasion eine zugespitzte Form der Überwachung einstellen. Die Ausführungen Baron Hagers zu einer Reform der Zensurrichtlinien, die insbesondere ein Zugeständnis an die Intellektuellen des Landes und gewiss auch eine Annäherung an die zeitlichen Umstände sein sollten, wurden nur teilweise umgesetzt.¹⁵⁶ Die vom Kaiser diktierte Verfügung von 1810 sicherte zwar liberalere Maßstäbe zu, jene konnten aber mit dem historischen Fortgang des Landes in diesen Linien nicht verfolgt werden.¹⁵⁷ Auszugsweise soll an dieser Stelle ein Einblick in das Zensuredikt, das ebenfalls als essentiell für die Zensurregelung bis 1848 gelten kann, gegeben werden:

„§8. Werke, in denen die Staatsverwaltung im Ganzen oder in einzelnen Zweigen gewürdigt, Fehler und Mißgriffe aufgedeckt, Verbeßerungen angedeutet, Mittel und Wege zur Erringung eines Vortheils angezeigt, vergangene Ereignisse aufgehellet werden, u.s.w. sollen ohne hinlänglichen anderen Grund nicht verbothen werden, wären auch die Grundsätze und Ansichten des Autors nicht jene der Staatsverwaltung. Nur müßen Schriften der Art mit Würde und Bescheidenheit, und mit Vermeidung aller eigentlichen und anzüglichen Persönlichkeiten abgefaßt seyn, auch nichts sonst gegen Religion, Sitte, und Staatsverderbliches enthalten. [...]
§ 16. Professooren und eigentlichen Gelehrten sollen Bücher, welche in ihr Fach gehören, oder auf selbes Bezug haben, niemahls versagt seyn, ausgenommen, sie beständen bloß aus Schmähungen, und wären übrigens gehaltlos.“¹⁵⁸

Neben neuen Kategorisierungen der gedruckten und handschriftlichen Werke, war es den Autoren u. a. nun auch möglich, in Revision zu gehen, sollte die Ablehnung einer zum Druck bestimmten Handschrift erfolgt sein.¹⁵⁹ Als 'Schmerzenskind' betitelt Julius Marx die Pressezensur, die er als Ursache für die vorherrschende

¹⁵³ Vgl. Marx (1959), S. 13.

¹⁵⁴ Vgl. Hüttner (1973), S. 100.

¹⁵⁵ Vgl. Marx (1959), S. 27.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 13, vgl. S. 59.

¹⁵⁷ Vgl. Hadamowsky (1979), S. 304f.

¹⁵⁸ Marx (1959), S. 74ff.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 75 (§12).

Monotonie im Zeitungswesen nennt.¹⁶⁰ Diese Meinung deckt sich mit den Aussagen Klaus Zeyringers, der in seiner *Literaturgeschichte* (2012) herausstellt, dass der Fokus der Meldungen augenscheinlich auf das Bühnenleben gesetzt wurde; eine internationale Berichterstattung war unter der beklemmenden politischen Situation kaum realisierbar.¹⁶¹ Zwischen den Jahren 1815 bis 1848 leitete Graf Josef Sedlnitzky das Zensurwesen, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass ebenso Metternich programmatisch Einfluss auf die Zensur ausübte.¹⁶²

Abschließend kann wohl die gewagte These Roger Bauers geäußert werden, der die Zensur als eine Art „Qualitätssicherung“ versteht, denn die polizeiliche Kontrolle hat „vielleicht das Volkstheater vor dem Absinken zur reinen Farce oder Hanswurstiade bewahrt.“¹⁶³ Letztlich darf man den Zensurapparat aber wohl eher als deplatziert und hinderlich für die freie Entfaltung des Literatur- und insbesondere des Wiener Theaterwesens bewerten.¹⁶⁴

4 Die geschwätzige Stimme von Nußdorf: Parodie und Analyse

„Es war fast bestimmt vorauszusehen, daß einer unserer Wiener Volksdichter sich an eine Parodie der Oper: ‚die Stimme von Portici‘ wagen werde, zumahl die Parodieschreibsucht bey uns in Wien zu Hause ist [...].“¹⁶⁵

Jene Äußerung des *Sammlers* vom 15. April 1830 lässt bereits erahnen, dass sich *Die geschwätzige Stimme von Nußdorf* unter einer Vielzahl diverser anderer Novitäten jener Zeit behaupten musste, denn „[a]uch der Sensationserfolg von *La Muette* brachte zahlreiche Parodien hervor.“¹⁶⁶ Noch vor der Uraufführung von Meisls *Stimmen* kündigte Bäuerle am 18. März 1830 eine Benefizveranstaltung in Form einer Parodie der *Stimmen von Portici* für den Kapellmeister Franz Gläser im

¹⁶⁰ Vgl. Marx (1959), S. 56.

¹⁶¹ Vgl. Zeyringer (2012), S. 135.

¹⁶² Vgl. Marx (1959), S. 17, vgl. S. 31.

¹⁶³ Roger Bauer, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien: Europa 1974, S. 76.

¹⁶⁴ Vgl. Bachleitner (2013), S. 31, (Orig. S. 101).

¹⁶⁵ *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 45, 15.04.1830, S. 180.

¹⁶⁶ Ulla K. Enßlin, „*Wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei*“. *Studien zur Rezeptionsgeschichte von Aubers La Muette de Portici*, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2012, S. 99.

Theater an der Wien an.¹⁶⁷ Meisls Opernparodie stand also grundsätzlich nicht bloß im Wettbewerb mit parodistischen Produktionen der Vorstadttheater, auch thematisch konkurrierten die Persiflagen der Wiener Dramatiker miteinander. Auf *Die Stumme von Nußdorf* etwa folgte das Bühnenstück *Die Stumme von Hallodrici* (EA: 03.06.1830) von Franz X. Told, welches schließlich Meisls Bearbeitung der *Muette* ablöste.¹⁶⁸ Anfang des Jahres 1831 fiel das Auber'sche Original in Wien mit *Vanilli, das redende Stummerl* von Kilian J. Schickh erneut der Parodie anheim.¹⁶⁹ Bedauerlicherweise blieben diese beiden Theaterstücke nicht erhalten. Mit Hilfe von Theaterzetteln gelang es Spendul, Tolds Fassung als Travestie einzuordnen, wohingegen *Vanilli* der Form einer 'Krähwinkliade' entsprochen haben dürfte.¹⁷⁰ In der Tat blieben Reaktionen auf den großen Erfolg der *Muette* nicht aus. Zeitnah zur Uraufführung wurde in Frankreich im Théâtre du Vaudeville die Parodie *La sourde muette*, oder im Théâtre de Choiseul *La Muette de Pyrénées* gezeigt. Aber auch über Aufführungen wie *La Muette ou l'orpheline russe* im Théâtre du Gymnase oder *La Muette* im Théâtre du Luxembourg berichtete die Presse.¹⁷¹ Anschaulich erläutert die Musikhistorikerin Ulla K. Enßlin die schlagartige Vorliebe für Stummen-Thematiken, die auf die zweimonatige Verzögerung der *Muette*-Premiere zurückzuführen ist. Denn so gelang der verhandelte Gegenstand der Oper schon vor der Uraufführung an die Öffentlichkeit und gewann dementsprechend rasch an Popularität.¹⁷² Unter Zuhilfenahme von Zensurberichten fällt die Datierung der Parodie *La Muette de la forêt ou Les Bucherons* bereits auf Januar 1828, zwei Monate später folgten Aufführungen der *Muette du Port Bercy*. Auch *Jenny, ou la Muette*, die an der Pariser Opéra-Comique im Jahr 1829 dargeboten wurde, liefert Hinweise auf eine pantomimisch besetzte Hauptfigur, die vom Librettisten M. de Saint-Georges sowie Carafa erarbeitet wurde.¹⁷³

¹⁶⁷ Vgl. Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 33, 18.03.1830, S. 136.

¹⁶⁸ Vgl. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*, Wien: O. Höfel 1934, S. 259.

¹⁶⁹ Vgl. Spendul (1965), S. 181.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., vgl. S. 139.

¹⁷¹ Vgl. Herbert Schneider/Nicole Wild, *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen: Stauffenburg 1993, S. 205.

¹⁷² Vgl. Enßlin (2012), S. 99f.

¹⁷³ Vgl. Enßlin (2012), S. 100.

Meisl erkannte das Potenzial der Stummenthematik schon einige Zeit vor seiner Parodie von Aubers *Muette*, als er im Jahr 1823 etwa den 'stummen' Jungen Askur in *Sechzig Minuten nach zwölf Uhr* uneingeschränkt reden ließ. Ebenso dürfte er in seiner verschollenen Parodie *Der delikate Tyrann oder Der fünfjährige tapfere Stummerl oder Die verwechselten Bouteillen* (1829) einen parodistischen Umgang mit scheinbar sprachlosen Charakteren gepflegt haben.¹⁷⁴

Wie die Mehrheit der parodistischen Produktionen in Wien wurde auch *Die Stumme von Nußdorf* – in Abwesenheit von Meisl selbst – zum ersten Mal im Leopoldstädter Theater dargeboten.¹⁷⁵ Jene Schaubühne, die man im Oktober 1781 mit Karl Marinellis Gelegenheitsstück *Aller Anfang ist schwer* und der Posse *Der Witwer mit seinen Töchtern* in Betrieb nahm, konnte sich bis zum Jahr 1847 halten und stand zum Premierenzzeitpunkt im März 1830 unter der Leitung des Dramatikers und Schauspielers Ferdinand Raimund.¹⁷⁶ Dieser sollte das Theater aufgrund von Zerwürfnissen mit dem Inhaber Rudolph Steinkeller noch im selben Jahr verlassen, so dass im Sommer 1830 erneut Johann Sartory die Direktion übernahm.¹⁷⁷ Hadamowsky, der sich in seiner Publikation *Das Theater in der Leopoldstadt 1781 – 1860* (1934) eingehend mit jenem Schauspielhaus und dessen Darbietungen beschäftigt, führt als Premierendatum der *Geschwätzigen Stummen* den 27. März 1830 an; demnach fiel die Leitung des Theaters zu diesem Zeitpunkt noch auf Raimund. Mit den Vorstellungen am 28. – 30. März, 2. und 12. April sowie am 4. und 17. Mai folgten sieben weitere Spieltage der *Stummen*.¹⁷⁸ *Der Sammler* nennt den 27. März 1830 ebenfalls als Tag der Erstaufführung, „zum Vortheile des Schauspielers Joseph Schaffer“.¹⁷⁹ Nach Recherchen in den Ausgaben des *Taschenbuchs vom kaiserl. königl. priv. Theater in der Leopoldstadt* fand sich im achtzehnten Jahrgang der Hinweis, dass es bereits am 20. März 1830 zu einer ersten Aufführung von Meisls *Stummen* kam.¹⁸⁰ Darüber hinaus wird unter der Rubrik

¹⁷⁴ Vgl. Rommel, (1952), S. 868f, vgl. S. 1052.

¹⁷⁵ Vgl. Koehler (1930), S. 23f, vgl. *Der Sammler* (15.04.1830), S. 180.

¹⁷⁶ Vgl. Verena Keil-Budischowsky, *Die Theater Wiens*, Wien [u.a.]: Paul Zsolnay 1983, S. 137f.

¹⁷⁷ Vgl. Hadamowsky (1934), S. 66.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 259.

¹⁷⁹ *Der Sammler* (15.04.1830), S. 180.

¹⁸⁰ Vgl. Maximilian K. Baldamus (Hg.), *Taschenbuch vom k.k. priv. Theater in der Leopoldstadt für das Jahr 1831*, 18. Jg., Wien: Ludwig 1831, S. 10.

Benefizen 'Herr Schaffer' für den 27. März 1830 vermerkt.¹⁸¹ Der musikalischen Gestaltung nahm sich der Kapellmeister Philipp Jakob Riotte (1776 – 1856) an.¹⁸² *Der Sammler* beschreibt die bis heute verschollene Musik als 'gut instrumentirt' und mit 'beliebten Motiven' aus Aubers Originalmusik versehen: „Sie erhielt lebhaften Applaus.“¹⁸³ Dank jener Rezension können weitere Angaben zum Personal dieser Produktion gemacht werden. So waren etwa die Tänze von Carl Schadetzky einstudiert worden, die Dekoration übernahmen Herr Dolliner und Institoris. Der Rezensent lobt ebenfalls namentlich die schauspielerischen und gesanglichen Leistungen der Damen Zöllner, Rohrbeck und Jäger, wenn es heißt:

„Die Aufführung war excellent. Dlle. Zöllner (Lenerl), obwohl mit ihrem Charakter nicht recht einig, wußte im Gesang und in dem monotonen Vortrage ihrer Liebesgeschichte besonders zu effectuirem. Mad. Rohrbeck und Dlle. Jäger verdienen ebenfalls lobenswerthe Erwähnung, erstere als Everl, wegen ihrem ungebundenen Spiele, letztere als Zillerl, wegen ihrem reinen, melodiösen Gesange. Das Fischerlied, aus Aubers Stummen von Portici, mußte sie auf allgemeines Begehren repetiren.“¹⁸⁴

Aber auch die männlichen Protagonisten, die Herren Ignaz Schuster, Schaffer, Sartory, Landner und Tomaselli, werden wohlwollend hervorgehoben:

„Hr. Ign. Schuster gab den seiner Individualität ganz anpassenden Charakter des Holzversilberers Scheittl mit vieler komischen Kraft. Hr. Schaffer stellte den Fischer aus Nußdorf recht natürlich dar und hatte sich als Beneficant eines recht vollen Hauses zu erfreuen, wofür er am Schlusse in passenden Worten dankte. Noch verdienen genannt zu werden: die HH. Sartory, Landner und Tomaselli. Die übrigen verursachten keine Störung.“¹⁸⁵

Darüber hinaus finden sich in der vorliegenden Transkription Ergänzungen, die auf eine mögliche Besetzungsvariante schließen lassen. Vermerkt werden hierbei die Herren Swoboda¹⁸⁶ (Severin), Bendl (Peter), Bergmann (Barthel), Fermier (Zapfenberger) und Erhard (Florian). Verifiziert werden konnten die Namen der SchauspielerInnen durch die Personallisten des Leopoldstädter Theaters, die sich in

¹⁸¹ Vgl. Baldamus (1831), S. 14.

¹⁸² Vgl. Angermüller (2009), S. 73.

¹⁸³ *Der Sammler*, (15.04.1830), S. 180.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Angermüller (2009), S. 266. Unter dem 1. April 1830 befindet sich die Notiz, dass der Schauspieler Franz Swoboda mit nur 24 Jahren dem Typus erliegt.

den Ausgaben des *Taschenbuchs* abgedruckt finden.¹⁸⁷

Trotz der durchwegs positiven Resonanz auf Meisls *Stummen*-Parodie – *Der Sammler* berichtete von viel 'Beifall' und 'pecuniärem Nutzen'¹⁸⁸ – äußerte sich Bäuerle über die parodistische Eignung der *Muette* kritisch, als er Tolds *Reserl die Nachtwandlerinn* und *Die Stumme von Nußdorf* gegenüberstellte: „Wir bekennen, daß der Stoff des ersteren Stückes [Tolds *Reserl*] sich besser zur lokalen Bearbeitung eignet. Das letztere [Meisls *Stumme*] hat schwierigere Klippen zum umschiffen.“¹⁸⁹ Dennoch spricht Bäuerle auch der *Stummen von Nußdorf* die Beifallsbezeugungen des Publikums nicht ab.

4.1 Biographischer Abriss des Dramatikers Carl Meisl

Carl Meisl wurde am 30. Juni 1775 in Laibach geboren.¹⁹⁰ Bereits während seiner Zeit im Gymnasium übte er sich in Gelegenheitsdichtungen und komischen Epigrammen. Erste kleinere Schauspiele im privaten Rahmen wie etwa das Gelegenheitsstück *Die Überraschung*, das er anlässlich des Geburtstages seines Vaters schrieb und inszenieren ließ, wurden seinen Angaben zufolge 'mit stürmischem Applaus' aufgenommen.¹⁹¹ Motiviert durch diese Leistung ließ er die Possen *Der geprellte Fuchs* sowie *Hans und Mariandel* folgen und verfasste zudem, anlässlich des Namenstages seiner Mutter, das Festspiel *Der dankbare Sohn*. Nach einer größeren Auseinandersetzung mit seiner 'zanksüchtigen Stiefmama' entschloss er sich kurzerhand für eine militärische Laufbahn.¹⁹² Im 'Kanzleifach' untergebracht, gelang Meisl bald der Aufstieg zum Fourier und Rechnungsführer, bevor man ihn schließlich zum Marine-Kriegskommissär beförderte. Im Jahr 1820 berief man ihn in

¹⁸⁷ Vgl. Baldamus (1831), S. 3ff, vgl. Carl Meisl (Hg.), *Taschenbuch vom k.k. priv. Theater in der Leopoldstadt für das Jahr 1830*, 17. Jg., Wien: Ludwig 1830, S. 254ff.

¹⁸⁸ Vgl. *Der Sammler* (15.04.1830), S. 180.

¹⁸⁹ Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 50, 27.04.1830, S. 203.

¹⁹⁰ Vgl. Constantin v. Wurzbuch, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 17/1867, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11639&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=287> 2011, 10.09.2014, S. 287, (Orig. S. 284). Siehe auch Rudolf Galle, *Carl Meisl. Eine Monographie als Beitrag zur Geschichte des Wiener Volkstheaters*, Diss., Universität Wien 1926.

¹⁹¹ Vgl. Franz Ullmayer (Hg.), *Memoiren des patriotischen Volks- und Theater-Dichters Carl Meisl, gewes. k. k. Rechnungsrath*, Wien: Dirnböck 1868, S. 2f.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 3f.

das Wiener Marine-Departement, wo er bis zu seiner Pension 1844 als k. k. Rechnungsrat für die Hofkriegsbuchhaltung im Einsatz war.¹⁹³

Richtet man den Blickwinkel nun gesondert auf seine literarische Laufbahn, so nahm diese konkret im Leopoldstädter Theater Gestalt an, wo er mit dem Räuberstück *Carlo Carolini* im Jahr 1801 sein Debüt gab. Zeit seines Lebens tat er hauptsächlich für diese Bühne seinen Dienst, belieferte jedoch seit 1823 alle drei Theaterhäuser der Vorstadt und schuf auf diese Weise über 200 Stücke.¹⁹⁴ Etwa drei Viertel seiner Arbeiten blieben gänzlich ungedruckt und teilweise bis dato unauffindbar.¹⁹⁵ Namenhafte Schauspieler der damaligen Theaterensembles wie Ignaz Schuster, Ferdinand Raimund, Karl Carl, Wenzel Scholz und schließlich auch Nestroy verkörperten seine dramatischen Figuren, wohingegen die Kapellmeister Wenzel Müller, Joseph Drechsler und Adolph Müller die musikalische Ausgestaltung für seine Stücke übernahmen. Zu Meisls Vorspiel *Die Weihe des Hauses* im Rahmen der Wiedereröffnung des Josefstädter Theaters am 3. Oktober 1822 kam es überdies zu einer Zusammenarbeit mit Ludwig van Beethoven, der ihm hierfür die Musik komponierte.¹⁹⁶ Hein positioniert Meisl im Feld der Neuerung der Gattungen Posse und Parodie, die durch ihn eine entscheidende Weiterentwicklung erfahren haben. Vor allem mit letzterer gelingt es ihm, die Realität zu 'demaskieren'. So stehe er als Parodist nach Ermessen Heins auf gleicher Ebene wie Josef Ferdinand Kringsteiner (1776 – 1810) und Nestroy.¹⁹⁷ Insbesondere die sich verstärkende Gier nach Luxus sowie die Aneignung von 'Allüren der vornehmen Welt' stellen für Meisl lächerliche Verhaltensmuster dar, die er mit Vorliebe parodistisch verarbeitet.¹⁹⁸ Während der österreichische Bibliograph Constantin von Wurzbach (2011) Meisls Talent rühmt, „aus dem Pathetischen das Komische herauszufinden und eines durch das andere zu eskamotieren“¹⁹⁹, bescheinigt ihm auch Rommel seine Gabe zu spotten und definiert ihn ebenfalls als 'geborenen Parodistiker'.²⁰⁰ Neben Ritterstücken, Lustspielen, Quodlibets, Singspielen, Spektakelstücken, Grotesken, Lokalstücken,

¹⁹³ Vgl. Ullmayer (1868), S. 5.

¹⁹⁴ Vgl. Rommel (1952), S. 1043-1054, vgl. Meisl/Hein (2006), S. 67.

¹⁹⁵ Vgl. Rommel (o.J.), hier: Bd. 3, S. XV.

¹⁹⁶ Vgl. Wurzbach (2011) S. 287, (Orig. S. 284).

¹⁹⁷ Vgl. Meisl/Hein (2006), S. 67f, vgl. Koehler (1930), S. 19.

¹⁹⁸ Vgl. Rommel (o.J.), hier: Bd. 3, S. XVII f.

¹⁹⁹ Wurzbach (2011), S. 289, (Orig. S. 286).

²⁰⁰ Vgl. Rommel (o.J.), hier: Bd. 3, S. XVII, vgl. Rommel (1952), S. 865.

Gespenssterkomödien und Zauberstücken, zählt der Dramatiker so insbesondere auch Parodien und mythologischen Karikaturen zu seinem umfangreichen Repertoire.²⁰¹ Speziell im fortgeschrittenen Alter, nachdrücklich in den Jahren 1826 bis 1830, weist das parodistische Schaffen Meisls im Generellen Tendenzen zu parodierenden Possen und Opernparodien auf, zu denen sich auch *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf* zählen lässt.²⁰² Das Festspiel *Des Wanderers Ziel* aus dem Jahr 1845 anlässlich der Wiedereröffnung des Theaters an der Wien unter Franz Pokorny sollte seine Arbeit als Bühnenautor abschließen.²⁰³ Am 8. Oktober 1853 verstarb Meisl im Alter von 78 Jahren in der Hauptstadt an Altersschwäche.²⁰⁴ Zuletzt machte er auf seine Zeitgenossen einen eher ärmlichen Eindruck, wird gar als 'Ruine' beschrieben – dies, trotz seiner recht ansehnlichen Pension, die sich bis zu seinem Tode auf die Höhe eines vollen Gehalts als Rechnungsbeamter belief.²⁰⁵ Bereits kurz vor seinem Ableben schien er in Vergessenheit geraten zu sein. Ungeachtet seines langjährigen Engagements im Wiener Vorstadttheater blieben Theaterdirektoren und Schauspieler seinem Begräbnis fern.²⁰⁶ Zu Lebzeiten zeigte sich Meisl durchaus großzügig; so übergab er den Erlös seiner *Landgräfin Elisabeth von Thüringen* dem Kloster der Elisabethinerinnen, die Einnahmen zu seinem Besserungsstück *Der lustigen Fritz* spendete er dem Bürgerspital.²⁰⁷ Wie seinen Memoiren zu entnehmen ist, konnte er sich auch der Gunst des Kaisers Franz II./I. und dessen Sohn Ferdinand, der ihm ein 'eigenhändiges schmeichelhaftes Schreiben' zukommen ließ, erfreuen. Neben Auszeichnungen und Wertgegenständen, sendete ihm sowohl der inländische wie ausländische Adel, darunter der russische Kaiser Alexander und König Wilhelm von Preußen, ehrenvolle 'Anerkennungsschreiben' als Zeichen der Würdigung seines literarischen Schaffens zu.²⁰⁸

²⁰¹ Vgl. Rommel (1952), S. 843.

²⁰² Vgl. ebd., S. 869f, vgl. Sato (2004), S. 67.

²⁰³ Vgl. Rommel (1952), S. 1054.

²⁰⁴ Vgl. Fürst (1907), S. LXXXVII.

²⁰⁵ Vgl. Wurzbach (2011), S. 289ff, (Orig. S. 286ff).

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 287, (Orig. S. 284).

²⁰⁷ Vgl. Fürst (1907), S. LXXXVIIIf.

²⁰⁸ Vgl. Ullmayer (1868), S. 5.

4.2 Die Methoden des parodistischen Verfahrens

„Ob realistischer Schwank, ob Zauberstück, ob Götterparodie, ob Literatursatire: Wien leih die Farben.“²⁰⁹ Jener Eindruck des Literaturhistorikers Karl Holl, den er den Lesern in seiner *Geschichte des deutschen Lustspiels* (1923) mitteilt, zählte zu den essentiellen Charakteristika der Wiener Parodienpraxis und trat immer wieder als die signifikanteste Modifikation der Urfassung zutage.²¹⁰ Die sogenannte 'Verwienierung' – allgemein gesprochen, eine neu zugeordnete Lokalisation – ging gemeinhin einher mit der Trivialisierung des unmittelbaren Handlungsmilieus.²¹¹ So nahmen die Figuren, gemessen an der Vorlage, meist sozial niedrigere Rollen ein, sprachen nicht selten Dialekt oder verwendeten triviale Formulierungen, die im Kontrast zu einer 'geschraubten Ausdrucksweise' standen.²¹² Auf sprachlicher Ebene wurde darüber hinaus mit seltsam anmutenden und oftmals sinnwidrigen Reimen, Sprachfehlern der Charaktere sowie fremdsprachlichem (z. T. fehlerhaftem) Vokabular verfahren.²¹³ Man nahm Metaphern aus dem Original wörtlich, desillusionierte das Publikum durch direkte Anrede und Selbstironie, oder änderte berühmte Monologe ab.²¹⁴ In Joachim Perinets (1763-1816) *Hamlet-Parodie* (1807) wird die tragische Situation des Protagonisten derart herunter gebrochen, dass er schließlich sein Dilemma folgendermaßen zum Ausdruck bringt: „Heiraten oder nicht heiraten, das ist hier die Frage“.²¹⁵ Als wesentlicher Grundzug der Parodie sei auch die Konzentration des Handlungsgerüsts auf den Hauptgehalt des Originals genannt, da sich nicht jede Szene der Vorlage für eine parodistische Verarbeitung eignete. Angriffsfläche bot den Parodieautoren der Wiener Vorstadttheater meist schon der Titel des ursprünglichen Werkes.²¹⁶ Parodistisch aufbereitete Musik und heitere Tänze dienten der Verulkung brisanter Szenen; so wurde der Dualismus von Komik und Ernst bewusst eingefangen und sichtbar gemacht.²¹⁷ Enzinger (1919)

²⁰⁹ Holl (1923), S. 248.

²¹⁰ Vgl. Enzinger (1919), S. 472.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 473ff.

²¹² Vgl. Ruschka (1935), S. 4.

²¹³ Vgl. Enzinger (1919), S. 542ff.

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 472ff, vgl. S. 528, vgl. Ruschka (1935), S. 4.

²¹⁵ Fritz Brukner, „Die Alt-Wiener Parodie“, *Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde*, 21./22., Hg. Hans Feigl, Wien: Wiener Bibliophilen-Gesell. 1937, S. 83-97, hier S. 85.

²¹⁶ Vgl. Enzinger (1919), S. 471f.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 437, vgl. S. 522.

denkt Parodie als 'Zerrbild', wenn er erklärt: „Einzelne Züge werden durch Steigerung besonders hervorgehoben, so daß dann das Mißverhältnis in die Augen springt.“²¹⁸ Relationen ließ man unverhältnismäßig in Erscheinung treten, übertrieben maßlos oder bagatellisierte. Auch der zu berücksichtigende glückliche Ausgang von Tragödien sowie das eifrige Bemühen der Autoren, die ausländische Dramatik an Wiener Verhältnisse anzupassen, zettelt nach Meinung Rommels eine parodistische Auseinandersetzung geradezu an. Und so können die Wiener Parodien mitunter als Unterfangen interpretiert werden, „fremdes Theatergut zu assimilieren.“²¹⁹ Ausgehend von vereinzelt parodistischen Merkmalen und Szenen bildete sich im Laufe der Zeit schließlich eine 'Parodie des Lebens' heraus, die sich kritisch mit der gesellschaftlichen Ordnung und individuellen, menschlichen Schwächen auseinandergesetzt hat.²²⁰ Gewiss konnte man demzufolge mit dem parodistischen Verfahren Kritik an dem Bezugstext üben, jedoch vertritt die ältere und neuere Forschung bei der Bewertung der einzelnen Phasen dieser Praxis keinen eindeutigen Standpunkt. Während einige Literaturhistoriker wie Ruschka oder Rommel von einem Zwei-Phasen-Modell ausgehen, dessen Dreh- und Angelpunkt Nestroy darstellt, wird an anderer Stelle auf den fließenden Übergang zwischen komischer und polemischer Vorlagenbearbeitung vor und nach dem jenem Dramatiker aufmerksam gemacht.²²¹

Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Kotzebue, Grillparzer und auch die Bühnenaufsteller des Wiener Vorstadttheater selbst, etwa Raimund oder Meisl, gehörten zu den gerne parodierten Literaten der Epoche.²²² Wie Shakespeare den Stoff für die wohl erste literarische Parodie auf dem Wiener Volkstheater, den *Travestierten Hamlet* von Karl Ludwig Giesecke (1761 – 1833) lieferte, fand Bäuerle in Schillers Klassikern die geeignete Vorlage zu seiner *Maria Stutgartin* (1815) sowie zu seiner *Kabale und Liebe* (1827).²²³ Nicht mehr zu eruieren ist, inwieweit es zu einer Berührung der Parodisten mit den Originalen kam. Durch die Recherchen Hüttners kann zwar davon ausgegangen werden, dass beispielsweise Schillers

²¹⁸ Enzinger (1919), S. 538.

²¹⁹ Rommel (o.J.) hier: Bd. 1, S. XXIX.

²²⁰ Vgl. Enzinger (1919), S. 471.

²²¹ Vgl. Ruschka (1935), S. 1f, vgl. Rommel (1930), S. 13, vgl. Aust (1989), S. 124.

²²² Vgl. Hein (1986), S. 388f.

²²³ Vgl. ebd., S. 377f, vgl. Koehler (1930), S. 18.

Dramenerfolge um die Jahrhundertwende im Handel erhältlich gewesen sind, d. h. die Lektüre seiner Bühnenstücke nicht ausgeschlossen war;²²⁴ dennoch bleibt an dieser Stelle die Frage offen, ob die parodistischen Arbeiten letztlich den szenischen Darbietungen oder den Druckfassungen entsprungen sind.²²⁵ Meisl parodiert u.a. Grillparzers *Ahnfrau* in seiner *Frau Ahndel* (1817), Shakespeares *Othello, der Mohr von Venedig* in *Othellerl, der Mohr von Wien* (1829) oder seinen Zeitgenossen Raimund in *Fee Sanftmut und Fee Gallsucht* (1827) oder *Der Streichmacher* (1836).²²⁶ Letzterer war durch die veralbernden Resonanzen seines Kollegen durchaus getroffen, denn „[s]ie haben den überaus sensiblen und von brennendem Ehrgeiz erfüllten Poeten tief gekränkt.“²²⁷ Jedoch verschwand die gegenseitige Sympathie zwischen den beiden Literaten wohl schon einige Jahre früher, als es um die Autorschaft des *Barometermachers auf der Zauberinsel* (1823) ging.²²⁸ Meisls wohl bekannteste und gleichzeitig erfolgreichste literarische Parodie stellt der *Lustige Fritz* (1818) dar, eine Anlehnung an van der Veldes *Schlummre, träume und erkenne*, die alleine bis zum Jahr 1825 fünfundachtzigmal gespielt wurde.²²⁹ Neben Alexandrinertragödien, Melodramen, Besserungsstücken, Märchen, Zauberspielen, Gespensterdramen, Ritterstücken, und Opern wurden auch literarische Stile, beispielsweise die Werther-Empfindsamkeit in Kringsteiners *Werthers Leiden* (1806) der Lächerlichkeit preisgegeben.²³⁰ Auf die Gattung der Melodramen zielte Meisl in den *Sechzig Minuten nach 12 Uhr* (1823) ab, wohingegen er mit seiner *Kathi von Hollabrunn* (1831) die Ritterdramatik ins Visier nahm.²³¹ Opern, die Erfolge in Paris feierten, bereitete man mit Gewissheit auch für die Wiener Vorstadtbühnen parodistisch auf. Anfänglich setzte man dabei den Fokus der Bearbeitung auf das Opernlibretto, wohingegen eine Umgestaltung der Musik erst einige Zeit später in Erwägung gezogen wurde. So unterlegte man bekannten Liedern und Melodien neue

²²⁴ Vgl. Hüttner (1973), S. 117.

²²⁵ Vgl. Hein (1986), S. 397.

²²⁶ Vgl. ebd., S. 378.

²²⁷ Brukner (1937), S. 91.

²²⁸ Vgl. Meisl/Hein (2006), S. 67. Siehe auch: Jürgen Hein, „Ferdinand Raimund und Carl Meisl oder Wer schrieb den ersten Akt von *Der Barometermachen auf der Zauberinsel*? Mit einem Anhang: Carl Meisl. *Ein Blümchen auf Raimunds Grab* (1836)“, *Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Hg. Julia Danielczyk/Ulrike Tanzer, Wien: Lehner 2014, S. 25-50.

²²⁹ Vgl. Hüttner (1973), S. 126, vgl. Rommel (o.J.), hier: Bd. 3, S. XVII.

²³⁰ Vgl. Hein (1986), S. 389, vgl. S. 398.

²³¹ Vgl. ebd., S. 399, vgl. Enzinger (1919), S. 466.

Texte, bevor schließlich einzelne Arien der Original-Opernmusik der Parodie anheimfielen. Bührmann (1933) verweist in diesem Zusammenhang auf Meisls *Travestierte Zauberflöte* (1818), jedoch stellt die musikalische Parodierung im Wiener Volkstheater ein Forschungsdesideratum dar und wird überdies erschwert, als die Quellen und Musikdrucke hierfür nur fragmentarisch vorhanden sind.²³² Neben der *Geschwätzigen Stummen von Nußdorf* zählen zur Gruppe der Opernparodien Meisls etwa auch *Die schwarze Frau* (1826), eine Parodie auf Boieldieus *La Dame Blanche*, *Der Barbier von Sievering* (1828) auf Rossinis *Barbier von Sevilla*, *Julerl, die Putzmacherin* (1829) auf Spontinis *Vestalin* oder *Fra Diavolo oder das Gasthaus* (1830) auf Aubers *Fra Diavolo*.²³³ Letztgenannte sollte aufgrund ihres Misserfolgs sein Schaffen als Opernparodist abschließen.²³⁴

Freilich stand Meisl mit dieser Praxis nicht alleine da, was Spendul im Kontext ihren Forschungen zur Opernparodie in Wien demonstrativ darlegt. Bäuerle, Gleich, Kilian J. Schickh und schließlich auch Nestroy waren erprobte Bearbeiter von Opern, aber auch Franz X. Told, Perinet, Kringsteiner und Hermann J. Herzenskron (1789-1863) versuchten sich als Parodisten auf diesem Gebiet.²³⁵ Mit *Robert der Teuxel* (1833) etwa erlang Nestroy einen geradezu überwältigenden Erfolg.²³⁶

Schließlich muss der Blickwinkel auf die mythologische Karikatur gelenkt werden, die im Kontext der Stoffparodie positioniert werden kann und sich thematisch mit dem 'verwienerten Olymp' befasste. Enzinger (1919) rechnet sie gar zu den literarischen Parodien, die sich gegen die Gattung der Zauberstücke richtete: „Die Sagen bildeten [dabei] den Hintergrund.“²³⁷ Der Stranitzky zugeschriebene *Amphitruo* (1716) stellt vermutlich das Erstlingswerk unter den Göttertravestien dar.²³⁸ Rommel charakterisiert die Götter dabei als 'wahre Schnackerl-Noblesse' in einem bereits kommerzialisierten Olymp: „Sie können zwar noch gelegentlich zaubern, donnern und blitzen, [...] aber sonst geht es ihnen recht elend, denn sie leben über ihre Verhältnisse, und manche von ihnen haben sich schon aufs

²³² Vgl. Bührmann (1933), S. 17.

²³³ Vgl. Spendul (1965), S. 88ff.

²³⁴ Vgl. Sato (2004), S. 69.

²³⁵ Vgl. Spendul (1965).

²³⁶ Vgl. Rommel (1930), S. 13.

²³⁷ Enzinger (1919), S. 463, vgl., S. 458.

²³⁸ Vgl. Ernst Koehler, „Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater. I.“, *Zweiundachtzigster Jahresbericht des Brigittener Bundesrealgymnasiums in Wien XX, Unterberggasse 1*, Wien: Verlag d. Bundesrealgymnasiums 1957, S. 16-27, hier S. 17.

‚Negozieren‘ verlegt.²³⁹ Hein weist darauf hin, dass die Zuschauer derartiger Parodien durchaus Parallelen zur eigenen Lebenswelt zogen, wenn sie die gefallenen Götter mit der eigenen Person oder den Regenten der Zeit auf eine Stufe stellten.²⁴⁰ Götterwelt und menschliche Sphäre – versinnbildlicht im Wiener Alltag – berührten einander zweifellos. Meisl fällt in seinem Schaffensprozess der mythologischen Karikaturen weniger durch seine Stoffwahl als durch seine ‚neue geistige Haltung‘ auf, die die Stimmungen der Zeit wiederzugeben vermochte.²⁴¹ Exemplarisch für das Œuvre des ‚weltmännisch-spöttelnden, ironisch-lächelnden Satirikers‘ stehen in diesem Kontext *Orpheus und Eurydice* (1815), *Die Entführung der Prinzessin Europa oder so geht es im Olymp zu* (1816), *Amor und Psyche* (1817), *Die Arbeiten des Herkules* (1818) oder *Der Esel des Timon* (1818).²⁴²

Abschließend darf über die Mythos- bzw. Vorlagen-Kenntnisse der Besucher jener Parodien diskutiert werden. Den Beiträgen Hüttners, die u.a. beachtenswerte Aufschlüsse über die Publikumsstrukturen im Vorstadttheater geben, kann entnommen werden, dass insbesondere das ‚ungebildete Sonntagspublikum‘ Gefallen am parodistischen Spiel fand.²⁴³ Während er konsequenterweise daraus schließt, dass der Bildungsstand der Zuschauer mehrheitlich nicht über die Existenz des Bezugstextes hinausging, geht Hein von einem durchaus kultivierten Betrachter aus, der sich hauptsächlich durch Theaterbesuche Wissen über die Vorlagen aneignete.²⁴⁴ Mit Mythos-Darstellungen und Göttersagen waren die Wiener ohnehin konfrontiert, betrachtet man dazu die Malarbeiten und Bildhauerkünste in den Schlössern und Gärten der Residenzstadt.²⁴⁵ Margret Dietrich liefert in ihrer Publikation *Jupiter in Wien* (1967) zusätzliche, aufschlussreiche Hinweise.²⁴⁶ So trugen neben der Schulbildung vor allem die Ballett-Kultur wie auch das Erbe der komischen Theaterformen, etwa die Commedia dell’arte, die Comédie italienne oder das Théâtre de la Foire, zur Wissensanreicherung bei, so „daß gerade aus der lebendigen Volkstheatertradition ein breites Kenntnisterrain geschaffen wurde, freilich unter

²³⁹ Rommel (1952), S. 647.

²⁴⁰ Vgl. Hein (1986), S. 404.

²⁴¹ Vgl. Rommel (1952), S. 645.

²⁴² Vgl. Ruschka (1935), S. 9, vgl. Spendul (1965), S. 16.

²⁴³ Vgl. Hüttner (1973), S. 106.

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 132, vgl. Hein (1973), S. 35f.

²⁴⁵ Vgl. Rommel (1930), S. 11f.

²⁴⁶ Vgl. Margret Dietrich, *Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater*, Graz [u.a.]: Hermann Böhlau Nachf. 1967.

Verzerrung der Gestalten und Geschehnisse.²⁴⁷ Damit führt auch die Pflege der mythologischen Karikaturen an den Wiener Vorstadttheatern die Aufrechterhaltung des Bildungsgutes auf dem Feld der antiken Sagenstoffe – freilich in ironisierter Form und mit parodistischen Zügen versehen – fort. Resümierend lässt sich formulieren:

„Parodien hatten die Funktion, Stoffe und Themen zu transportieren, Stilwechsel, Stilverbindung und Stilmischung zu ermöglichen, zwischen hohem und niederem Stil zu vermitteln, das Volk mit Bildungsstoffen bekannt zu machen und zugleich zu unterhalten, in verschlüsselter Form – im sanktionsfreien Raum des ästhetischen Spiels – kritisch auf die Realität zu reagieren, das bürgerliche Selbstgefühl zu stärken, indem mit der Abgrenzung nach ‚oben‘ zugleich auch eine nach ‚unten‘ verbunden war.“²⁴⁸

Inwieweit in der hier zu behandelnden Parodie der *Geschwätzigen Stumme von Nußdorf* kritische Anspielungen an den bestehenden Verhältnissen fallen, will ich mich im Rahmen der nachfolgenden Betrachtungen bemühen zu entschlüsseln.

4.3 Aubers Oper *La Muette de Portici* als Vorlage

*Die Handlung*²⁴⁹

1. Akt (*Gärten des Palastes des Vizekönigs.*) Alphonso, der Sohn des Vizekönigs von Neapel und Grafen von Arcos, steht kurz vor der Vermählung mit der spanischen Prinzessin Elvira. Aus einem Gespräch zwischen Alphonso und seinem Vertrauten Lorenzo wird deutlich, dass ihn an seinem Hochzeitstag schwere Gewissensbisse plagen. Zwar hat er dem stummen Fischermädchen Fenella seinen Namen und seine Abstammung vorenthalten, jedoch versprach er auch ihr die Heirat, um es dann für Elvira zu verlassen. Fenella ist nun seit einiger Zeit nicht mehr auffindbar, auch Lorenzo kann Alphonso bei der Suche nach ihrem Aufenthaltsort nicht weiterhelfen.

²⁴⁷ Dietrich (1967), S. 18.

²⁴⁸ Aust (1989), S. 123.

²⁴⁹ Die Zusammenfassung des Operngeschehens beruht auf der textlichen Grundlage von K. A. Ritters deutscher Bearbeitung der *Muette de Portici*. Siehe: Eugène Scribe/Germain Delavigne, *Die Stumme von Portici. Große Oper in 5 Aufzügen*, bearb. v. Karl A. Ritter, http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00054334_00001.html?sort=sortTitle+asc%2C+sortVolume+asc&letter=D&context=&person_str=%7BDelavigne%2C+Germain%7D&mode=person, 10.09.2014; (Orig. München: Hübschmann [ca. 1830]).

Fenella kann sich aus dem Gefängnis befreien, in das sie auf Anweisung des Königs vor einem Monat gebracht wurde. Auf ihrer Flucht vor den Wachen gerät sie mitten in die Hochzeitsfeierlichkeit und sucht Zuflucht bei der Braut Elvira, der sie sich anvertraut. Diese sichert Fenella ihre Führsprache bei ihrem zukünftigen Mann zu. Es kommt zur Vermählung in einer Kapelle beim Garten. Fenella kann einen Blick in das Innere der kleinen Kirche erhaschen und erkennt im Bräutigam den Geliebten, der sie verließ. Nach dem Auszug aus der Kapelle wird Alphonso schließlich mit Fenella konfrontiert. Diese gibt Elvira zu verstehen, dass es sich bei Alphonso um ihren Verführer handelt. Die Wache möchte Fenella nun erneut festnehmen, jedoch gelingt es ihr zu fliehen.

2. Akt (*Portici, Landschaft in der Gegend von Neapel*) Masaniello, ein Fischer aus Portici, ist bedrückt, denn seine stumme Schwester Fenella ist seit einiger Zeit nicht mehr auffindbar. Sein Gefährte Pietro, der sie suchte, kann ihm auch keine Auskunft geben, wo sie sich aufhält. Währenddessen beschließt Masaniello Rache an den Tyrannen des Landes, das von der spanischen Fremdherrschaft geknechtet wird. Auch die Verantwortlichen für das Verschwinden seiner Schwester sollen bestraft werden. Fenella plagen derweil Selbstmordgedanken. Als sie jedoch ihren Bruder erblickt, lässt sie von ihrem Vorhaben, sich von den Felsen ins Meer zu stürzen, ab. Sie schildert ihm ihre Lage und ihr Liebesleid, das ihr von einem Mann hohen Ranges zugefügt wurde, ohne jedoch seinen Namen zu offenbaren. Nun ist Masaniello von seinem Rachefeldzug nicht mehr abzubringen. Gemeinsam mit seinen Gefährten plant er den Übergriff in Neapel.

3. Akt (*Zimmer im Palast des Vizekönigs und Marktplatz von Neapel.*) Trotz des anfänglichen Vorhabens Alphonso für sein Verhalten zu verlassen, versöhnt sich Elvira mit ihm, nachdem er drohte, sich umzubringen. Gleichzeitig hält sie an ihrem Plan fest, Fenella zu schützen und befiehlt dem Offizier Selva, die Stumme zu sich zu bringen. Es folgt ein Ortswechsel auf den Marktplatz von Neapel. Auch Fenella befindet sich mit ihren Gefährtinnen in der Menschenmenge, wird jedoch bald von Selva entdeckt, der sie zu Elvira bringen möchte. Fenella flieht zwischen ihre Gefährtinnen. Kurz bevor die Soldaten sie mitnehmen, treten Masaniello und die

anderen Fischer aus der Masse hervor und ziehen ihre Dolche, in der Annahme, Fenella werde erneut ins Gefängnis abgeführt. Sie entwaffnen Selva und seine Männer und starten den Aufstand.

4. Akt (*Masaniellos Hütte.*) Masaniello und Fenella sind erschüttert über das wilde Morden der Anhängerschaft in der Stadt. Fenella legt sich erschöpft schlafen. Währenddessen kommt Pietro zu Masaniello in die Hütte und berichtet, dass der Sohn des Vizekönigs noch auf der Flucht ist und ebenfalls sterben muss. Alphonso kann sich dieser Meinung nicht anschließen, denn ihm genügt es, dass die Feinde verjagt wurden. Durch das Lärmen erwacht Fenella, erweckt jedoch weiterhin den Anschein zu schlafen und verfolgt das Gespräch der Männer mit. Die Fischer verlassen nun den Raum, bevor es an der Türe klopft. Fenella öffnet sie und erblickt Elvira sowie Alphonso, die um Einlass und Zuflucht bitten. Obwohl die Eifersucht Fenella fast überwältigt, siegt schließlich ihr Mitgefühl und sie entscheidet sich dazu, das Paar zu schützen. Auch Masaniello, der die beiden in seiner Hütte entdeckt, gewährt ihnen Asyl. Pietro und seine Verschworenen stoßen nun zur Gruppe hinzu und geben Alphonso als den Sohn des Vizekönigs zu erkennen. Auch unter diesen Umständen hält Masaniello an seinem Schwur fest, die beiden zu schützen und beauftragt seinen Gefährten Borella, Elvira und Alphonso mit seinem Boot in Sicherheit zu bringen. Pietro fühlt sich nun verraten und sieht in Masaniello einen Tyrannen, an dem er sich rächen will. Das Volk huldigt inzwischen Masaniello als seinen Befreier und übergibt ihm die Schlüssel der Stadt Neapel.

5. Akt (*Halle im Palast des Vizekönigs.*) Die Fischer feiern ein Fest im Palast des Vizekönigs, da sie sich bereits in Sicherheit wägen. Jedoch berichtet der zurückkehrende Borella, dass sich ihnen Alphonso mit Truppen nähert. Erneut rüsten sie sich zur Gegenwehr. Inzwischen scheint Masaniello dem Wahnsinn verfallen, allerdings wurde er von Pietro vergiftet, wie jener selbst seinen Freunden berichtet. Auch der Vesuv macht sich im Hintergrund bemerkbar, da er Flammen speit. Als Fenella ihren Bruder auf die nahende Gefahr hinweist, besinnt sich dieser und ruft zum Kampf auf, seine Gefährten folgen ihm. Schließlich kommt Elvira herbei und berichtet, dass Masaniello sie vor der aufgebrachten Schar gerettet habe. Alphonso

kommt ebenfalls hinzu. Er und seine Gefolgschaft konnten die Aufständischen besiegen. Der Sohn des Vizekönigs erzählt den Anwesenden, dass Masaniello seine Frau zwar noch beschützen konnte, er selbst jedoch musste dafür sein Leben lassen. Auf diese Nachricht hin stürzt sich Fenella von der Terrasse in den Abgrund. Der Vesuv bricht aus und das Volk bittet für seine Taten um Vergebung.

Einführung zur Grand Opéra

Mit der Oper *La Muette de Portici* (dt. *Die Stumme von Portici*), die am 29. Februar 1828 in der Pariser Opéra uraufgeführt wurde, sollten der französische Komponist Daniel François Esprit Auber (1782 – 1871) sowie die beteiligten Librettisten Eugène Scribe (1791 – 1861) und Germain Delavigne (1790 – 1868) in die Annalen der Operngeschichte eingehen.²⁵⁰ Die als Stumme und als Tänzerin angelegte Hauptrolle Fenella war im Musiktheater gleichermaßen Aufsehen erregend wie die gesamte Konzeption dieser Oper per se, die mit dem bis dahin populären Genre der Opéra comique äußerlich wie stofflich divergierte.²⁵¹ Die sich hier neu etablierende Gattung der Grand Opéra, für welche *La Muette* in ihren Grundzügen steht, wurde für das gesamte Opernschaffen des 19. Jahrhunderts formgebend und drang u. a. auch zu den Komponisten Wagner und Verdi durch.²⁵² Neben dem musikalischen Ausbau der Partitur, sind insbesondere die überarbeiteten Strukturen der Szenen und des Librettos als Neuerscheinungen dieser Bühnenstücke zu werten und fallen damit in ihrer modifizierten Form in den Rahmen 'gattungskonstituierender' Merkmale.²⁵³ Der virtuose Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864) bewies sich dabei als wahrer Meister jenes Faches und errang mit *Robert le diable* (1831) oder *Les Huguenots* (1836) internationale Anerkennung; unter ihm erlebte die Grand Opéra ihre höchste Entfaltung.²⁵⁴ Aber auch Rossinis *Guillaume Tell* (1829) und Halévys *La Juive* (1835) gelten als Paradebeispiele des neuen Operntypus.²⁵⁵ Scribe und seine Gehilfen

²⁵⁰ Vgl. Horst Seeger, *Opernlexikon*, Berlin: Henschel 1989, S. 54, vgl. S. 448, vgl. <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-scribe>, 10.09.2014, vgl. <http://dnb.info/gnd/119106698/about/html>, 10.09.2014.

²⁵¹ Vgl. Hermann Scharnagl (Hg.), *Operngeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel 1999, S. 259.

²⁵² Vgl. Schneider (1993), S. 1.

²⁵³ Vgl. Enßlin (2012), S. 80.

²⁵⁴ Vgl. Scharnagl (1999), S. 261, vgl. <http://www.klassika.info/Komponisten/Meyerbeer/>, 10.09.2014.

²⁵⁵ Vgl. Steven C. Larue (Hg.), *International Dictionary of Opera*, Bd. 2, Detroit [u.a.]: St. James Press 1993, S. 915.

erwiesen sich dabei als Hauptproduzenten jener erfolgversprechenden Textbücher, zu denen zweifelsohne auch jenes der *Muette* zählt. Bis auf *Guillaume Tell*, das von Etienne de Jouy und Hyppolite Bis stammt, wirkte Scribe als Librettist auch an den Zugstücken *Gustave ou le bal masqué* (1833) und *Le Prophète* (1849) mit.²⁵⁶ In den Folgejahren bedienten Auber und Scribe gelegentlich noch das komische Genre wie etwa mit *Fra Diavolo ou L'hôtellerie de Terracine*, der am 28. Januar 1830 in Paris zur Uraufführung kam.²⁵⁷ Der *Sammler* (1830) rühmt diese Oper als „das gelungenste Werk, daß Scribe und Auber bis jetzt geliefert haben.“²⁵⁸ Schließlich fanden Aubers französische Originale in deutscher Übersetzung, gleichgültig ob dem heiteren oder ernsten Fach zugehörig, auch am Wiener Hoftheater großen Anklang. Statistiken von Enßlin zeigen, dass – gemessen an der Gesamtauführungszahl im Zeitraum der Erstaufführung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – *Die Stumme von Portici* zwischen 1830 und 1907 mit 360 Vorstellungen zu den meistgespielten Opern Aubers zählt, gefolgt von *Fra Diavolo* (248), *Gustav* bzw. *Die Ballnacht* (141), *Der Maurer* (98) und *Schwarzer Domino* (78).²⁵⁹ Im direkten Vergleich zu anderen Musiktheater-Importen der Gattung Grand Opéra auf deutschsprachigen Bühnen kann sich *Die Stumme* in Berlin, Stuttgart und Hamburg auf dem zweiten Platz der erfolgreichsten Werke in der genannten Zeitspanne halten, in Wien liegt sie an fünfter Stelle. Dominiert wurde der Spielplan hinsichtlich der ‚Großen Opern‘ allerdings auf allen deutschsprachigen Theatern von den *Hugenotten*, die sich mit ihrem durchschlagenden Erfolg an die Spitze jenes Operngenres katapultierten.²⁶⁰

Die Inszenierung an der Pariser Oper

Um die Realisation einer eindrucksvollen Inszenierung der *Muette de Portici* und deren künstlerischen Wert waren die Mitglieder des im Jahre 1827 ins Leben gerufenen 'Comités de mise en scène' bemüht, bevor die Oper unter der Direktion von Emile-Timothée Lubbert im Théâtre de l'Académie Royale de Musique

²⁵⁶ Vgl. Ludwig Finscher, „Aubers *La muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra“, *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, Hg. Jürgen Schläder/Reinhold Quandt, Laaber: Laaber 1982, S. 87-105, hier S. 87.

²⁵⁷ Vgl. Scharnagl (1999), S. 270.

²⁵⁸ *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 22, 20.02.1830, S. 88.

²⁵⁹ Vgl. Enßlin (2012), Statistik 4, S. 44.

²⁶⁰ Vgl. ebd., Statistik 6, S. 50.

schließlich ihre Premiere feierte.²⁶¹ Unter dem förderlichen Beitrag des Regisseurs Solomé, des Ausstatters Pierre-Luc-Charles Ciceri, des Kostümbildners Hippolyte Lecomte, des Chefmechanisten Gromaire, des Ballettmeisters Jean-Pierre Aumer sowie der musikalischen Leiter Hérold und Henri-Justin-Armand Valentino erwuchs *La Muette* zu einem erfolgsgekrönten Meisterwerk, das vor allem durch seine optischen Reize überzeugen konnte²⁶²: „Mediterrane Landschaft und neapolitanisches Volksleben, Trachten, Standeskostüme und Uniformen, Herrscherpalast und Fischerhütte wurden mit geradezu wissenschaftlicher Akribie rekonstruiert.“²⁶³ Enßlin greift den Aspekt des historischen Detailrealismus in ihren *Studien zur Rezeptionsgeschichte von Aubers La Muette de Portici* (2012) ebenfalls auf und hält fest: „Die visuellen Aspekte der Aufführung (Dekorationen, Kostüme, „Mise en scène“) scheinen diejenigen gewesen zu sein, die die Menschen bei ihrem Opernbesuch am stärksten beeindruckten.“²⁶⁴ Spektakulär musste demnach auch der Ausbruch des Vesuvs im letzten Akt der Oper gewesen sein.²⁶⁵ Wie die Auswertungen Enßlins darlegen, avancierte *La Muette* gleich in seiner Anfangszeit an der Pariser Opéra zu einer Erfolgsoper mit sensationellen Aufführungszahlen und erhielt dementsprechend auch enorme Aufmerksamkeit in der zeitgenössischen Rezeption.²⁶⁶

Möchte man die markantesten Neuerungen der Grand Opéra näher bestimmen, so muss das Augenmerk insbesondere auf die Dramaturgie dieser Gattung gelenkt werden, die sich am sinnvollsten unter den Begriff der *pièce bien faite*²⁶⁷ subsumieren lässt. Man erweiterte die Zahl von drei Akten nun auf fünf Aufzüge, deren Handlungsteile sich schlüssig aufbauen und wählte erstmals brisante historische Motive – auch aus jüngerer Zeit – als Grundlage des Geschehens.²⁶⁸ Der Musikhistoriker Ludwig Finscher (1982) konstatiert diesbezüglich:

²⁶¹ Vgl. Schneider (1993), S. 207.

²⁶² Vgl. ebd., S. 212ff.

²⁶³ Finscher (1982), S. 87.

²⁶⁴ Enßlin (2012), S. 89.

²⁶⁵ Vgl. Finscher (1982), S. 87f.

²⁶⁶ Vgl. Enßlin (2012), S. 16f.

²⁶⁷ „Die *pièce bien faite* zeichnet sich durch einen dramatischen Aufbau aus, in dem sich alle Elemente harmonisch zusammenfügen, ohne daß der Zuschauer irgendein Ereignis als störend empfindet oder auf irgendeine Weise irritiert ist.“ Naoka Iki, *E. Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur "Grand Opéra"*, Heilbronn: Galland 1998, S. 24.

²⁶⁸ Vgl. Schneider (1993), S. 3, vgl. Enßlin (2012), S. 68.

„Die eigentliche Basis der Grand-opéra war das neue Geschichtsinteresse – genauer: das Interesse an Geschichte als Unterhaltung – in einer Gesellschaft, die im Zeitalter Napoleons die Geschichte nur allzu unmittelbar erlebt hatte und sich nun in den Erinnerungen an diese aufregende Zeit komfortabel einrichtete.“²⁶⁹

Die tendenzielle Vorliebe für geschichtliche Sujets wurde darüber hinaus durch die Literatur der Romantik angeregt.²⁷⁰ Auch die zwischenzeitliche Entschärfung der Theaterzensur leistete der Verwirklichung und Umsetzung historischer Revolutionsstoffe zweifellos Vorschub.²⁷¹ Die politische Brisanz der *Muette* wird daher zu einem späteren Zeitpunkt noch zu thematisieren sein. Verblüffende technische Eindrücke, die Etablierung eines 'modernen' Regisseurs als künstlerische Leitung mit Gestaltungsfreiheit und die Doktrin der Wahrscheinlichkeit sowohl in stofflicher Hinsicht als auch in der szenischen Umsetzung, d. h. wahrheitsgetreue Kostüme und Ausstattungen, kreierten einen bis dahin ungewöhnlichen und neuartigen Operntypus.²⁷² Neu in diesem Sinne war auch die Handhabung des Chores, der nun in seiner Rolle nicht mehr bloß als Kommentator in Erscheinung trat, sondern als eigenständiger Part im großen Stil in das Geschehen integriert wurde. Die Einbindung von Tableau-Szenen und Ballett-Einlagen sowie die Erzeugung von Lokalkolorit, Kontrast- und Schockmomenten gingen ebenfalls mit der neuen Gattung der Grand Opéra einher. Treffend formuliert es Naoka Iki (1998), die zum dramaturgischen Verlauf in der *Muette* wie folgt Stellung bezieht: „Der Zuschauer wird die ganze Oper hindurch einem Wechselbad der Gefühle ausgesetzt.“²⁷³ Gerade der Librettist Scribe brachte diese Technik in dem neuen Operntypus wirkungsvoll zum Einsatz.

Die Stoffwahl und musikalische Komposition

Rückt man nun das Sujet von *La Muette de Portici* ins Blickfeld, so lassen sich deren Ursprünge auf die stofflichen Hintergründe des neapolitanischen Fischers Thomaso Aniello, genannt Masaniello, zurückführen, der sich im Jahre 1647 gegen das Joch der spanischen Besatzung und deren Steuerpolitik mit einer Volkserhebung zur Wehr

²⁶⁹ Finscher (1982), S. 88.

²⁷⁰ Vgl. Enßlin (2012), S. 69.

²⁷¹ Vgl. Finscher (1982), S. 89f.

²⁷² Vgl. Schneider (1993), S. 215.

²⁷³ Iki (1998), S. 75ff, S. 94.

setzte.²⁷⁴ Zieht man einen direkten Vergleich zwischen dem Libretto der *Muette* und den historischen Schilderungen zur neapolitanischen Revolution, so wird man rasch erkennen müssen, dass ein Großteil der Protagonisten des Gemeinschaftswerkes von Scribe und Delavigne frei erfunden wurde. Auch wenn ein geschichtlicher Kern in den Fassungen der historischen Grand Opéra zutage tritt, muss darauf verwiesen werden, dass im Allgemeinen „das Verhältnis zwischen Dichtung und Wahrheit in diesen Bearbeitungen erheblich [schwankt].“²⁷⁵ Die Autoren der *Muette* entwickelten um die historische Substanz herum fiktive Protagonisten: Der Sohn des Vizekönigs, Alfonso, dessen Braut, die adelige Elvira sowie Masaniellos stumme Schwester Fenella sind Erfindungen der Librettisten.²⁷⁶ Gleichermäßen wurde die treibende Kraft des Aufstandes – eine ehemals politische und wirtschaftliche Initiative als Ausdruck gesellschaftlichen Missmuts – auf die emotionale, private Ebene verschoben. Anreiz zur Revolution gibt die Verführung der Fenella durch Alphonso und tritt somit an Stelle der beklagten Steuerpolitik.²⁷⁷ Masaniellos Vergeltungsmaßnahmen und sein Einsatz für Elvira setzten darüber hinaus neue Akzente. Die Dreiecksbeziehung Fenella – Alphonso – Elvira lieferte schließlich das spannungsgeladene Motiv der Liebschaften.²⁷⁸

Nicht erst Scribe macht das geschichtsträchtige Sujet des Fischers Masaniello zum Gegenstand seiner Erzählung. Bereits ein Jahrhundert vor Aubers *Muette* wurde in der deutschen Oper *Masaniello furioso oder die neapolitanische Fischerempörung* (1706/1727) von R. Keiser und B. Feind thematisch Bezug auf den Fischer aus Neapel genommen. Ebenso in England setzte man mit den Musikdramen *Masaniello* (1700) von D. Purcell und T. d’Urfey und *Masaniello or the fisherman of Naples* (1825) von H. R. Bishop und G. Soane die stofflichen Motive zur Heldenfigur um.²⁷⁹ Zeitlich am nächsten zur *Muette de Portici* liegt allerdings zweifellos Michele Carafa de Colobranos *Mazaniello ou le pêcheur napolitain* mit einem Libretto von C.F. Moreau de Commagny und A.M. Lafortelle. Am 27. Dezember 1827, also nur zwei Monate vor der Uraufführung von Aubers *Muette*, wurde Carafas Bühnenstück

²⁷⁴ Vgl. Enßlin (2012), S. 70.

²⁷⁵ Scharnagl (1999), S. 258.

²⁷⁶ Vgl. Finscher (1982), S. 100.

²⁷⁷ Vgl. Gabriele Huber, *Eugene Scribes Libretti für die Grand Opera*, Diss., Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1989, S. 20.

²⁷⁸ Vgl. Iki (1998), S. 87ff.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 19.

an der Opéra-Comique zum ersten Mal dargeboten.²⁸⁰ Trotz der Konkurrenzsituation, die mit hoher Wahrscheinlichkeit durch das Théâtre de l'Académie Royale de Musique bewusst evoziert wurde, konnten sich beide Produktionen mit ihren Eigenarten, die dem jeweiligen Genre geschuldet sind, erfolgreich halten.²⁸¹

Sucht man nach den Inspirationsquellen für Scribes und Delavignes *La Muette de Portici*, so wird man u.a. in schriftlichen Erzählungen, die der zeitgenössischen Kulturepoche entstammen, fündig. Der Roman *Masaniello ou huit jours à Naples* (1822) von Defauconpret könnte erste Anhaltspunkte hierfür liefern.²⁸² Die weibliche Hauptdarstellerin Fenella beruht Enßlin zufolge auf der gleichnamigen Romanfigur von Walter Scotts *Peperil of the Peak* (1823). Die dualistische Charakterzeichnung der Hauptfiguren übernahmen die Autoren dem Melodrama sowie auch der Einsatz der Pantomime vermutlich in Anlehnung an Darstellungen der Théâtres des Boulevards erfolgt war.²⁸³ Der Musikwissenschaftler Jörg Rothkamm (2009) beleuchtet die Hinzunahme pantomimischer Mittel in der Grand Opéra darüber hinaus unter zwei signifikanten Aspekten:

„Erstens führt die Existenz des damals bedeutendsten Ballettensembles und seiner mächtigen Mäzene an der Pariser Oper zur Einbeziehung der Spitzenkräfte in die neue Gattung der Grand opéra. Zweitens ist im Gesamtkunstwerk der Grand opéra zumindest in den polyphonen Massenszenen der Gesangstext nur schwer zu verstehen. Es bedarf ergänzend einer durch Optik und Musik verständlichen Kunst wie der Pantomime.“²⁸⁴

Entsprechend reagierte man auch in der *Muette* mit der Verknüpfung von Gebärdenspiel und Rezitativ, Arie, Chor und Ballett auf die neuen Herausforderungen.²⁸⁵ Insofern kann konkludiert werden, dass auch die Musik um einen elementaren Zug erweitert werden musste. Rothkamm positioniert sie als 'Übersetzerin' des Pantomimenspiels.²⁸⁶ Neben tonmalerischen Techniken, wie sie Auber in die *Muette* einband, nahmen zeitgenössische Komponisten generell auch

²⁸⁰ Vgl. Enßlin (2012), S. 68f.

²⁸¹ Vgl. Finscher (1982), S. 90.

²⁸² Vgl. Iki (1998), S. 87.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 90, vgl. Enßlin (2012), S. 69f.

²⁸⁴ Jörg Rothkamm, „Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841“, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hg. Petra Stuber/Ulrich Beck, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2009, S. 115-144, hier S. 143.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 129, vgl. S. 143.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 142.

die Methoden der Klangrede als decodierbare, musikalische Zeichen in Anspruch, die sie parallel zu den pantomimischen Ausdrucksformen ausbauten.²⁸⁷ Hierzu diente beispielsweise das Verfahren der 'air parlants', in dem 'semantisch konnotierte Melodien' eines anderen Musikstückes übernommen wurden, um den dramatischen Kontext zu fundieren; aber auch die Technik der Erinnerungsmotivik sowie 'kleinteilige', dem *Accompagnato-Rezitativ*²⁸⁸ entlehnte Dialogstrukturen bewährten sich als kompositorische Praxis.²⁸⁹ Für Auber, der sein musikalisches Handwerk u.a. bei Cherubini und Boieldieu erlernte, wurde *La Muette de Portici* die Körnung seines Operschaffens.²⁹⁰ Während in der *Opéra comique* Dialogpassagen noch gesprochen wurden, leiteten in der *Grand Opéra* nun Rezitative auf die musikalischen Nummern über.²⁹¹ Ebenso muss vermerkt werden, dass Auber diverse andere Techniken der Tondichtung aus dem komischen Operngenie durchaus beibehielt, denn „[ü]berhaupt sind insgesamt – im spürbaren Einflussbereich der *Opéra comique* – vergleichsweise konzise kompositorische Strukturen zu konstatieren.“²⁹² Die im Libretto fokussierte 'Volksnähe' und die sie verkörpernden Protagonisten, etwa Masaniello oder der Fischerchor, fanden ihre Entsprechung in schlichten musikalischen Ausdrucksmitteln wie den Barcarolen und Cavatinen, liedhaften Melodien und strophischen Gesängen. Zudem unterstreichen auch die Taktangaben – regelmäßige vier- und achttaktige Satzgebilde – die populäre Eigenart der Melodik, die darüber hinaus an Märsche und Tänze anklingen lässt. Nur der adelige Alphonso und Prinzessin Elvira erhielten sorgfältig auskomponierte Musikstücke, wie sie deren Arien und Duette darstellen.²⁹³ Im Zentrum der Musik steht überdies die 'politisch-gesellschaftliche Aktion' mit einer aufrührerischen Klangfarbe.²⁹⁴ So lässt die Ouvertüre gleich zu Beginn musikalische Motive erschallen, die den Massenszenen im weiteren Verlauf der Oper entspringen. Neben oppositionellen Klängen von „militärischen Märschen und süditalienisch anmutenden folkloristischen Melodien, die dann in wilde Rache gesänge umschlagen“, wird die Konfrontation der Parteien auch in gewaltigen

²⁸⁷ Vgl. Rothkamm (2009), S. 128, vgl. S. 143.

²⁸⁸ Ein *Accompagnato-Rezitativ* ist ein Rezitativ mit Orchesterbegleitung, vgl.

<http://magazin.klassik.com/lexikon/details.cfm?DID=1680&RecordID=1&letter=A>, 10.09.2014.

²⁸⁹ Vgl. Rothkamm (2009), S. 142f.

²⁹⁰ Vgl. Iki (1998), S. 80f.

²⁹¹ Vgl. Scharnagl (1999), S. 259.

²⁹² Enßlin (2012), S. 80.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 80f.

²⁹⁴ Vgl. Scharnagl (1999), S. 260.

Chorszenen, in denen der Chor der Armee mit jenem des kämpferischen Volkes miteinander wetteifert, zum Ausdruck gebracht.²⁹⁵

Die politische Brisanz der Muette

Gerade jene aufregende und aufreizende Komposition Aubers, die die Fähigkeit in sich barg, zu enthusiasieren, verfehlte ihre Wirkung auch außerhalb des Bühnenraums nicht. Sowohl Anhänger der Revolutionen von 1830 und 1848, als auch Bürgergarden und rebellische Studenten nutzten die Textpassagen und Melodien von Scribe und Auber für ihre Zwecke.²⁹⁶ Selbst während des Deutsch-Französischen Krieges von 1870 wurde *La Muette de Portici* in der Pariser Opéra zum Ausdruck der politischen Atmosphäre und in ihrer Wiedergabe durch andere patriotische Gesänge ergänzt.²⁹⁷ Revolutionärer Symbolwert bewies auffällig der Refrain *Amour sacré de la patrie* aus dem 'Revolutionsduett' des 2. Akts, der in seinen Anfängen wortgetreu auch in einer Strophe der *Marseillaise* vorzufinden ist.²⁹⁸ So waren es „die musikalischen Tonfälle der Massen- und Revolutionsszenen, die Revolutionsstimmung verbreiten, weil sie die Tonfälle der Revolutionsmusik von 1789 sind.“²⁹⁹ Zur politischen Stimmung trugen auch die beteiligten Sänger der *Muette* selbst bei. Im August 1830 etwa tat dies Nourrit, der den Masaniello verkörperte und als Aktivist der Julirevolution in die Vorstellung das Lied *La Parisienne* von C. Delavigne einschob.³⁰⁰ Schließlich stellt die Grand Opéra, gemäß den Ausführungen Gabriele Hubers (1989), an sich ein 'kulturgeschichtliches Dokument der Julimonarchie' dar.³⁰¹ Zuletzt muss ergänzend erwähnt werden, dass den Erläuterungen Finschers zufolge eine Aufführung der *Muette* in Brüssel 1830 die Revolution in Gang setzte, die zur Unabhängigkeit Belgiens führen sollte, als sich die Menschenmassen hier unter der niederländischen Herrschaft mit der gepeinigten Fenella identifizierten. Hierbei bezieht der Musikhistoriker seine Quellen u. a. bei Henri Pirenne und dessen sechsten Band der *Histoire de Belgique* aus dem Jahr

²⁹⁵ Scharnagl (1999), S. 261.

²⁹⁶ Vgl. Finscher (1982), S. 99, vgl. Enßlin (2012), S. 101ff, vgl. S. 110ff.

²⁹⁷ Vgl. Enßlin (2012), S. 126f.

²⁹⁸ Vgl. Finscher (1982), S. 101.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Vgl. Enßlin (2012), S. 102.

³⁰¹ Vgl. Huber (1989), S. 78.

1926.³⁰² Obgleich die politische Brisanz der *Muette* nicht zu unterschätzen ist, muss darauf verwiesen werden, dass die Oper nach den Ereignissen in Brüssel nur in Amsterdam und, im deutschsprachigen Raum, lediglich in Kassel und Berlin ausgesetzt wurde.³⁰³ Unter der Rubrik 'Buntes aus der Theaterwelt' findet sich auch in Bäuerles *Theaterzeitung* vom 1. Mai 1830 ein Hinweis auf ein Verbot der *Stummen* in Frankreich, wenn es heißt: „Die Aufführung der ‚Stummen von Portici‘ ist von der Behörde in Bayonne untersagt worden.“³⁰⁴ Jedoch müssten diesbezüglich weitere Recherchen erfolgen.

Während das Plakat der Uraufführung an der Pariser Opéra Aufschlüsse über die beteiligten Schauspieler und Tänzer gibt, u.a. werden die Herren Nourrit, Dabadie, Prévost, Alexis, Ferdinand-Prévot, Massol, Pouilley und die Damen Cinti-Damoreau, Noblet und Lorotte angeführt, finden sich auch auf den vorhandenen Wiener Theaterzetteln und Unterhaltungsblättern Hinweise auf die Darsteller und die Aufführungen der ansässigen Bühnen.³⁰⁵ Der folgende Abschnitt beschäftigt sich dezidiert mit der Wiener *Stummen*-Rezeption in den Jahren 1829/30. Jene Vertiefung lässt womöglich etwaige Rückschlüsse und Thesen auf die Aufnahme der Parodie *Die geschwätzig Stumme von Nußdorf* zu.

Die Stumme von Portici in Wien

Verhältnismäßig schnell finden die ersten Aufführungen der *Stummen* im deutschsprachigen Raum statt.³⁰⁶ Schon am 16. Oktober 1828 lässt sich eine Aufführung der Oper in Rudolfstadt datieren, während die *Stumme* besonders in den 1829er und 1830er Jahren auch auf den übrigen deutschsprachigen Bühnen gezeigt wird.³⁰⁷ Die ersten deutschen Übersetzungen der *Muette* lieferten dabei Karl August Ritter, Karl August Ludwig Freiherr v. Lichtenstein, Theodor von Haupt sowie Johann Karl August Lewald, wobei insbesondere die Texte der beiden erstgenannten Autoren relativ häufig für die Theaterpraxis herangezogen wurden.³⁰⁸ Mit Ritters

³⁰² Vgl. Finscher (1982), S. 98f.

³⁰³ Vgl. Enßlin (2012), S. 161f.

³⁰⁴ Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 52, 01.05.1830, S. 212.

³⁰⁵ Vgl. Schneider (1993), S. 218f.

³⁰⁶ Vgl. Enßlin (2012), S. 30.

³⁰⁷ Vgl. ebd., Tabelle 1, S. 31.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 248ff.

Libretto-Fassung wird u.a. in Mannheim, Darmstadt, München und – für den gegenwärtigen Kontext von Interesse – in Wien gearbeitet.³⁰⁹ Untersuchungen Enßlins ergaben, dass sich alle vier Übersetzungen 'weitestgehend' an das Original halten, jedoch sind für die Inszenierung am Wiener Hoftheater gewisse Textänderungen als 'zensurbedingte Bearbeitungsspuren' zu konstatieren, was in dieser Hinsicht eine Ausnahme im Hinblick auf den Umgang mit den Librettofassungen an anderen deutschsprachigen Bühnen darstellt: „So wurde der Ritter-Text im Wiener Zensur Exemplar sorgfältig modifiziert und jede politische Handlungskomponente ebenso wie jede nur irgend als Herrschaftskritik deutbare Passage entfernt bzw. umgeschrieben.“³¹⁰ In diesem Kontext gibt die Betrachtung des Personenverzeichnisses des Wiener Zensurbuches der *Stummen* weitere Aufschlüsse, das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ausfindig gemacht werden konnte: Alphonso ist hier lediglich der Sohn des neapolitanischen Stadthalters, wohingegen die gedruckte Fassung aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München unverändert Alphonso als Sohn des Vizekönigs von Neapel beibehält.³¹¹ Auch der Mord am Offizier Selva unter der Führung Masaniellos wird in Wien abgeschwächt, so dass die Soldaten hier lediglich entwaffnet werden.³¹²

Auf der letzten Seite des Zensurbuches findet sich die Aufführungsgenehmigung durch die k. k. Polizeihofstelle vom 19. Mai 1829 vermerkt.³¹³ Hadamowsky liefert mit seiner Publikation *Die Wiener Hoftheater* (1975) eine zentrale wie elementare Hilfestellung zur Aufarbeitung der *Stummen*-Rezeption, als sein Verzeichnis die wichtigsten Signaturen zum Material dieser Oper in Wien auflistet.³¹⁴ Auch in das hier dokumentierte 'Nachlesebuch', in diesem Fall ein deutsches Textbuch in Kurrentschrift, konnte Einsicht genommen werden.³¹⁵ Verbrannte Stellen an der Seite lassen die Datierung allerdings nicht einwandfrei erkennen. Die darin enthaltenen Bühnenzeichnungen für die jeweiligen Akte und deren Randnotizen

³⁰⁹ Vgl. Enßlin (2012), S. 250.

³¹⁰ Ebd., S. 163.

³¹¹ Siehe dazu K. A. Ritters Bearbeitung *Die Stumme von Portici* und das Zensurbuch unter der Signatur S. m. 32137; auffindbar in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

³¹² Vgl. Spendul, (1965), S. 123.

³¹³ Siehe dazu das Zensurbuch unter der Signatur S. m. 32137; auffindbar in der Musiksammlung.

³¹⁴ Vgl. Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandnachweisen und Aufführungsdaten*, Bd. 2, Wien: Hollinek 1975.

³¹⁵ Siehe dazu das Nachlesebuch unter der Signatur S. m. 32138; auffindbar in der Musiksammlung.

tragen das Datum des 12. Mai. Neben diversen Klavierauszügen sind darüber hinaus verschiedene Partituren, teilweise ohne Verfasser- und Jahrgaben, mehrmals jedoch mit Bekanntmachung der Druckerei, in den Wiener Archiven auffindbar. Bei dreien von mir eingesehenen Partituren handelt es sich um französische Drucke aus Paris, Troupenaus (1828).³¹⁶ Gegliedert nach Akten, enthält der erste, in Französisch gehaltene Band allgemeine Auskünfte zur Pariser Uraufführung. Gleichmaßen sind französische Textpassagen des Sängerensembles im weiteren Verlauf der Partituren vorzufinden, die durch deutsche Übersetzungen handschriftlich ergänzt wurden. Dies lässt unter Vorbehalt darauf zurückführen, dass jene Musikdrucke möglicherweise die verwendeten Partituren des Hoforchesters für die Wiener Vorstellungen der *Stummen* darstellen.

So liefern die eingehenden Forschungen Hadamowskys auch klare Aussagen über die Aufführungszahlen der *Stummen* am Hoftheater in Wien. Es lässt sich recherchieren, dass im Jahr 1830 54 Vorführungen dieser Oper stattfanden, deren Zahl man bis zum Jahr 1835 um 90 weitere Spieltage an hob.³¹⁷ Während Hadamowsky als Tag der Erstaufführung im Wiener Hoftheater den 12. Februar 1830 anführt, lässt eine Mitteilung in Bäuerles *Theaterzeitung* (1829) darauf schließen, dass es bereits am 9. April 1829 zu einer Inszenierung am Josefstädter Theater kam, wenn es heißt:

„Heute Donnerstag den 9. April wird im k. k. priv. Josephstädter Theater zum Vortheile des Tenorsängers Leonhard Pfeiffer, zum ersten Mahle, aufgeführt: ‚Die Stumme, oder: Untreue und edle Rache.‘ Heroisch-romantische Oper in vier Acten. Frey nach dem Französischen des Scribe, von Adalbert Prix, Secretair dieser Bühne. – Musik von Auber. – Tänze und Gruppierungen vom Pantomimenmeister Occioni. – Die neuen Decorationen von Hr. Pösendeiner. Hr. Kunerth, vom ständ. Theater in Linz, wird die Partie des Alfonso zu singen hie Ehre haben. [...]³¹⁸

In einer 'Außerordentlichen Beilage, zu Nro. 58 der allgemeinen Theaterzeitung, für Musikfreunde' findet sich erneut eine Stellungnahme zur *Stummen*-Aufführung am

³¹⁶ Siehe dazu die Partituren unter der Signatur OA 1263/1/1 (1. Akt) und OA 1263/1/2 (2. und 3. Akt) sowie OA 1350 (4. und 5. Akt); meines Erachtens handelt es sich hierbei um drei zusammengehörige Teile; auffindbar in der Musiksammlung.

³¹⁷ Vgl. Hadamowsky (1975), S. 426.

³¹⁸ Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 22/1829, Nr. 43, 09.04.1829, S. 172. Siehe auch Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1992, S. 333: Adalbert Prix war ein Pseudonym der Margarethe Bernbrunn (1788 – 1861).

Theater in der Josefstadt. Die Herren Pfeifer (Leonardo), Pöck (Pietro), Kunert (Alphonso), der Kapellmeister Herr Keßler sowie Dem. Tomaselli (Elvira) und Dem. Wirdisch (Die Stumme) werden als Ensemble dieser Darbietung genannt.³¹⁹ Zukunftsweisend schließt Bäuerle seine Ausführungen hinsichtlich dieser Opernvorstellung der *Stummen*: „Bey dem überwiegenden Werthe der Dichtung und der Musik wird sich dieses Werk zu einer Hauptzierde des Repertoirs dieser Bühne, und bey größerer Bekanntwerdung zu einer Lieblings-Oper des Publikums erheben.“³²⁰ Weitere Einzelheiten konnten bezüglich dieser Inszenierung trotz intensiver Recherche in den Archiven und Museen der Stadt Wien nicht ermittelt werden. Anton Bauers Untersuchung *Das Theater in der Josefstadt* enthält seinerseits Anmerkungen bezüglich der Erstaufführung der *Stummen* im Vorstadttheater; Bauer nennt den nun abgeänderten Titel *Die Stumme von Portici* und vermerkt Juli als Monat der Darbietung in seinem Aufführungsverzeichnis.³²¹ Auch für diese Angaben konnten keine Quellen nachgewiesen werden. Aufgrund der zeitlichen Nähe der Opernpremiere der *Stummen* im Kärntnerthortheater zur hier fokussierten Parodie, rekurriere ich mich auf die vorhandenen Materialien zu den Aufführungen am Wiener Hoftheater. Demzufolge muss schließlich den Theaterzetteln und sogenannten Theateraushandplakaten Beachtung geschenkt werden. Neben einzelnen Plakatbeständen in der Wien-Bibliothek, finden sich zwei Theateraushangplakate der Erstaufführung auch im Archiv des Wiener Theatermuseums.³²² Als besonders ergiebig erweist sich das Projekt ANNO (AustriaN Newspapers Online), das wesentlich zur systematischen Erfassung diverser Zeitungen und Theaterzettel beiträgt und damit den Umgang mit den Archivalien erleichtert.³²³ So lassen sich diverse Ankündigungen zur *Stummen*-Aufführung am Kärntnerthortheater rasch online aufrufen. Blickt man hierzu exemplarisch auf den Theaterzettel des 12.2.1830, den Tag der Erstaufführung jener Grand Opéra an der Wiener Hofoper, so liest sich der hierauf abgedruckte Text wie folgt:

³¹⁹ Vgl. Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 22/1829, Nr. 58, 14.05.1829, S. 236.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Vgl. Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien [u.a.]: Wulf Stratowa 1957, S. 212.

³²² Siehe auch <http://www.theatrumuseum.at/>, 10.09.2014.

³²³ Siehe auch <http://anno.onb.ac.at/>, 10.09.2014.

„K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore. [...] Zum ersten Mahle: Die Stumme von Portici. Große Oper mit Tänzen, in fünf Acten, von Scribe und Delavigne, für die deutsche Bühne bearbeitet von F. A. Ritter [sic!]. – Musik von Auber. Die Oper ist von Herrn F. Demmer, Regisseur an diesem k. k. Hoftheater in die Scene gesetzt, und die vorkommenden Tänze sind von Herrn J. Coralli, Balletdirector an diesem k. k. Hoftheater, eingerichtet.“³²⁴

Die neuartigen Charakteristika des bis zu diesem Zeitpunkt fremden Operntyps – etwa die fünftaktige Struktur oder die gewichteten Tanzeinlagen – finden hier ihre erste öffentliche Anzeige. Des Weiteren fallen die Namen des 'k. k. Hoftheater-Decorations- und Costüme-Directors' Philipp v. Stubenrauch als Zeichner der Kostüme, die 'k. k. Hoftheatermahler' de Pran, Scharhan und Institoris, die für die Umsetzung der neuen Dekorationen unter der Anleitung Stubenrauchs zuständig waren, sowie der 'k. k. Landschaftsmahler' Herr Schödelberg.

Besondere Hervorhebung – augenscheinlich vor allem durch die Schriftgröße – erfährt Mad. Mimi Dupuy, die als 'erste Tänzerin' der Pariser Opéra in der Verkörperung der stummen Fenella angekündigt wird. Auch die Beteiligung des Darstellers Binder (Masaniello) als 'erster Tenorist' der Prager ständischen Schaubühne wird auf dem Theaterzettel betont.

In einem Artikel vom 16.2.1830 finden sich nachdrückliche Worte zu Dupuys pantomimischem Talent, das sie als Ballerina in *Die Nachtwandlerinn* an den Tag legte:

„Eine so lebhaft, und dabey ausdrucksvolle und verständliche Geberdensprache haben wir noch gar nicht gesehen. Es liegt etwas Unnennbares in ihrem Wesen, in ihrer niedlichen Figur, in dem allerliebsten Tanze, was nicht beschrieben werden kann, weil es Sache des Gefühls ist.“³²⁵

Dupuy traf in diesem Ballett bereits auf die spätere *Stummen*-Darstellerin Fanny Elßler, die hier ebenfalls als Tänzerin in Erscheinung trat und Würdigung für ihre Leistung erfuhr.

Namentliche Erwähnung finden weiterhin auf dem Theaterzettel die Herren Schuster (Alphonso), Holzmilller (Lorenzo) und Hölzel (Selva) sowie Mad. Ernst (Elvira). Ferner wirkten die Sängerin Dlle. Berg (Gefährtin Elviras), Aug. Fischer (Pietro),

³²⁴ <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzt&datum=18300212&seite=1&zoom=33>, 10.09.2014, Theaterzettel 12.2.1830.

³²⁵ *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 20, 16.02.1830, S. 80.

Frd. Fischer (Borella) sowie Herr Staudigel (Moreno) mit. Auf das Personenverzeichnis folgen die Verortung der Schauplätze des Handlungsverlaufs sowie der Zeitraum des Geschehens. Die in der Oper integrierten Tanzeinlagen (Guarrache, Pas de deux, Bolero und Tarantella) mit den jeweiligen Ausführenden finden gleichermaßen Erwähnung wie die Eintrittspreise, die detailliert im unteren Bereich des Zettels aufscheinen. So werden die teuersten Plätze im ersten Parterre mit 1 Gulden und 20 Kreuzer berechnet, wohingegen der Kartenpreis für den fünften Stock lediglich 20 Kreuzer betrug. Logen und Sperrsitze seien für diese Vorstellung nicht mehr verfügbar gewesen. Der Beginn der Aufführung wird mit 'halb 7 Uhr' festgelegt. Der Vollständigkeit halber muss angeführt werden, dass sich jene Ankündigung auf der rechten Seite eines zweigeteilten Theaterzettels befindet. Die linke Seite stellt eine Anzeige zu Diderots *Der Hausvater* in Lessings Übersetzung am k. k. Hof-Burgtheater, ebenfalls für den 12.2.1830, dar.

Letztlich kann auf das Plakate- und Programmarchiv des Theatermuseums verwiesen werden, in dessen Fundus sich neben Theaterzetteln auch Kupferstiche zur *Stummen von Portici*-Aufführung befinden.³²⁶ Hervorstechend ist dabei das Rollenportrait der Fenella, ein kolorierter Kupferstich, welcher die berühmte Fanny Elßler im Jahr 1832 abbildet.³²⁷ Laut Ankündigung eines im Archiv des Theatermuseums vorgefundenen Theaterzettels verkörperte sie am 11.4.1832 zum ersten Mal die stumme Fenella im Kärntnertortheater.

Kritiken aus dem Sammler und der Theaterzeitung

Die positive und äußerst erfolgreiche Aufnahme der *Stummen* in Wien lässt sich, abgesehen von Aufführungszahlen und Spielplänen, auch anhand der zeitgenössischen Kritiken und Äußerungen belegen. Die folgenden Zitate aus Rezensionen, dem *Sammler* und der *Theaterzeitung* entnommen, sollen überblicksmäßig einen Eindruck der Stimmung vermitteln, die in den Unterhaltungsblättern jener Zeit festgehalten wurde. Der teilweise vollständige Wortlaut der jeweiligen Artikel ist im Anhang dieser Arbeit vorzufinden.

³²⁶ Siehe auch Fritz Schobloch, *Wiener Theater, Wiener Leben, Wiener Mode in den Bilderfolgen Adolf Bäuerles (1806-1858)*, Wien: Verl. f. Kunst u. Wissenschaft 1974, S. 65f.

³²⁷ Es handelt sich hierbei um ein 'Costume'-Bild zur Theaterzeitung Nr. 3. Mit Dank an Mag. Daniela Franke, Kuratorin im Theatermuseum, für die Offenlegung des Materials.

So schreibt am 4. März 1830 der *Sammler*:

„Jeden Tag findet das Publicum neue Schönheiten heraus; nur mit der Overture war es gleich am ersten Abende im Reinen; sie muß jedesmahl unter stürmischem Applause wiederhohlt werden.“³²⁸

Die musikalische Komposition wurde zweifelsohne mit Begeisterung aufgenommen, auch wenn man „vom Sehen nicht recht zum Hören [kommt].“³²⁹ Trotz des verhältnismäßig hohen Eintrittsgeldes, war der Anlauf enorm und die Oper 'zum Brechen voll'.³³⁰ Bäuerle berichtet am 23. Februar 1830:

„[D]ie ganze Oper wurde mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, aber auch wirklich hat man seit langer Zeit keine Komposition im Opernhause gehört, von welcher eine jede Nummer von der ersten bis zur letzten, dermaßen glücklich erfunden und mit solchem schlagenden Effekt ausgearbeitet wurde.“³³¹

Neben den lobenden Worten werden jedoch ebenso „arge Verstöße gegen Schicklichkeit und gesunden Menschenverstand“ im Handlungsverlauf offengelegt:

„Unter erstere rechnen wir die Prinzessinn Elvire, die auf dem ernstesten Gang ihres Lebens, auf dem Wege zur Trauung, wo der gebildete Mensch sich so gern in feyerlich stille Betrachtungen versenkt, vor der Kirche still hält, um eine recht profane Arie zu singen, ja, dann sich noch hinsetzt, und ein Ballet mit ansieht.“³³²

Der Verfasser dieser Kritik entrüstet sich: „Ein Ballet – vor der Kirche!“; weiterhin bemängelt er, „daß Fenella, die in Neapel kaum dem Kerker, ja dem Tode entronnen ist, gleich wieder, als wäre gar nichts vorgefallen, dahin zurück kehrt.“³³³ Im nächsten Moment werden derartige Beanstandungen zugleich kompensiert: „Aber diese und ähnliche Mängel erleichen sehr vor der hinreißenden Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Ganzen [...]“³³⁴ Neben den Lobesreden auf die Musik, in der 'tiefes Gefühl', 'Feuer' und 'Begeisterung' anklingt, findet auch die 'außerordentliche Pracht der Decorationen' Anerkennung.³³⁵ Aber auch Chor und Orchester sowie die Leistungen auf administrativer Seite werden gewürdigt:

³²⁸ *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 27, 04.03.1830, S. 108.

³²⁹ *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 26, 02.03.1830, S. 104.

³³⁰ Vgl. Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 23, 23.02.1830, S. 94.

³³¹ Ebd.

³³² *Der Sammler* (02.03.1830), S. 104.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 31, 13.03.1830, S. 124.

„Die Verwaltung both alle Mittel auf, um dieses Werk auf da anpassendste auszustatten, und der Herr Regisseur Demmer hat es mit einer Geschicklichkeit und Wirkung in die Szene gesetzt, die nur das Resultat eines seltenen Talentes für theatralische Anordnung und einer vieljährigen Routine seyn kann. [...] Die eingeflochtenen Tänze sind vom Hrn. Balletmeister Corally [...] und tragen zur Versinnlichung des Geistes der Dichtung bey.“³³⁶

Bäuerle unterstreicht zudem die exzellente Darbietung von Dupuy in der Rolle der Stummen: „Sie brachte die tiefste Rührung hervor. Man hat noch keine Tänzerinn gesehen, deren Mimik so natürlich, so fern von aller Uebertreibung, und dennoch so kräftig bezeichnend gewesen wäre.“³³⁷

4.4 Die parodistische Akzentverschiebung

Trivialisierung und Lokalisierung

Wie auch *Der Sammler* zu berichten wusste, unterscheiden sich Aubers *Muette de Portici* und Meisls *Geschwätzige Stumme von Nußdorf* vornehmlich im 'parodirenden Geiste'.³³⁸ Während sowohl im Original-Text als auch in der Bearbeitung die Hochzeitsfeierlichkeiten am Beginn der Handlung stehen, löste Meisl die sukzessive szenische Abhandlung entlang der Vorlage in weiterer Folge zeitweise auf und ließ insbesondere die historischen Hintergründe der Oper außer Acht. Meisls Neuerungen, Umstellungen und Kürzungen gingen einher mit einer merklich trivialisierten Handlungsmotivik, denn während der historische Kern um den Fischer Masaniello den Fortgang der Vorlage bestimmt, geht es Meisl hauptsächlich um das Motiv der verführten Stummen, die bei ihm als 'heiratswütiges' Lenerl (Fenella) in Erscheinung tritt und durchwegs auf der Suche nach potenziellen Ehemännern ist.³³⁹ So zieht sie nach der missglückten Beziehung zu Anselm sowohl eine Heirat mit dessen Holzschreiber Lorenz als auch mit dem Wachter von Nußdorf in Betracht. Jene charakteristische Neuerung Meisls bricht die Tragik des stummen Fischermädchens Fenella, die als Ausweg zu Alphonsos Treuebruch nur mehr den

³³⁶ Bäuerle (23.02.1830), S. 95.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Vgl. *Der Sammler* (15.04.1830), S. 180.

³³⁹ Vgl. Spendul (1965), S. 124.

Freitod kennt. Scherzhaft wird in der Meislschen Bearbeitung Bezug auf das Ende der *Muette* genommen, wenn es von Lenerl heißt: „Lenerl hat kein Mann, muß sich herabstürzen vom Kahlenberg.“³⁴⁰ Bereits Meisls Betitelung der Parodie lässt Rückschlüsse auf die Verwandtschaft zu Aubers *Stumme von Portici* zu und rückt ihrerseits das Geschehnis in das Wiener Milieu, in die Nähe des Kahlenbergs und Nußdorf. Darüber hinaus finden sich im Text früh Anspielungen auf die Vorlage, wenn es von Seiten des Holzversilberers Anselm Scheitl (Alphonso) heißt: „Sie [Lenerl] wird doch keine Stumme von Portici geworden seyn? – Sie hat doch sonst in einem fort geplauscht, und getratscht.“³⁴¹ Durch diese Kundgebung wird ein erster Wesenszug von Lenerl offenbart. So ist sie weder stumm noch sprachlich sonderlich grazil, was im Übrigen auf keine von Meisls Figuren zutrifft. Die aristokratische und/oder südländische Herkunft von Scribes Charakteren wandelt er allesamt in Wiener Typen, die in ihrer Sprechweise dementsprechend dialektale Färbungen durchschimmern lassen. Die bedachte und gehobene Formulierungsweise der *Muette*-Figuren kontrastiert dabei mit den trivialen Redewendungen und der Ausdrucksform eines Anselm Scheitls oder etwa mit der Sprachebene Martins, welcher entgegen der edlen Gesinnung seines Pendants, des Freiheitskämpfers Masaniellos, auf das Trachten nach Rache für das verlassene Lenerl reduziert wird: Gemeinsam mit den anderen Fischern plant er den Holzversilberer zu verprügeln. Auch die beiden Damen Lenerl und Everl (Elvira) verharren im selben sprachlichen Niveau und unterscheiden sich stilistisch kaum von den männlichen Charakteren. Insbesondere die Stumme wirkt einfältig. Sie kann nicht oft genug darlegen, dass sie sich bereits als Hausherrin neben Anselm sieht – obgleich sie dieser bereits für das wohlhabendere Everl sitzen ließ. Meisl wählt zur Darstellung seiner Figuren vornehmlich die sprachliche Ausdrucksform, die die allgemein kursierende Einfachheit offenbart. Neben diversen Wortspielen und derben Formulierungen dürfte dabei besonders die 'stehende Redensart' von Lenerl herausstechen, die sich mit ihrem dümmlich wirkenden „(ich) bin Holzversilberin“ selbst charakterisiert.³⁴² Darüber hinaus sorgen die Gesangseinlagen und Tänze für komische Effekte und

³⁴⁰ Meisl (Manuskript), S. 66.

³⁴¹ Ebd., S. 5.

³⁴² Vgl. Fürst (1907), S. LXVIII/LXIX.

„setzen auf ihre Weise das parodistisch-intertextuelle Spiel mit dem Original fort.“³⁴³

So wurden die Opernmusik mit fremden Texten versehen und ihre einprägsamsten und bekanntesten Motive für die musikalische Verarbeitung in die Parodie übernommen. Zudem stimmte Riotte völlig neue Kompositionen auf die Darsteller des Leopoldstädter Theaters ab.³⁴⁴ Insbesondere die forschten Gesänge Lenerls (I, 6; II, 4) heben den starken Kontrast mit der stummen Titelrolle Fenella hervor.

Die Gegenüberstellung der Hauptfiguren von Vorlage und Parodie unterstreicht die offensichtliche Berührung, die Meisl in Bezug auf die Namensgebung wählte. Hierbei wird weniger auf klisierte Stereotypen angespielt, als vielmehr eine Modifikation im Kontext der Verwienerung vorgenommen. Gleichzeitig muss auf die durchaus bedachte Namenswahl verwiesen werden, die mitunter in Beziehung zur Profession der Träger steht. Der Holzversilberer Anselm Scheitl lässt sein Arbeitsmaterial als Holzversilberer anklingen, so wie auch der Name des Schlossermeisters Zangl in Beziehung zu seinem handwerklichen Geschick steht. Die Namensgebung Everls hingegen verweist vermutlich auf die biblische Figur Eva und die damit einhergehende Gabe zur Verführung.

³⁴³ Meisl/Hein (2006), S. 80.

³⁴⁴ Vgl. Spendul (1965), S. 126.

Vergleichende Inhaltsangabe

<i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf;</i> Meisl/Riotte (P)		<i>La Muette de Portici,</i> Scribe/Delavigne/Auber (V)	Darstellung motivischer und textueller Analogien
I, 1	Der Chor bejubelt die Hochzeit von Anselm und Evert, die im Garten sowie im Haus von Anselm gefeiert wird.	Das Volk drückt seine Freude über die Hochzeit von Alphonso und Elvira aus. Dennoch ist Alphonso bedrückt, denn er leidet nach der Trennung von Fenella, die er seiner Aussage nach damit ins Unglück stürzt.	(P) CHOR: <i>Auf, tanzt und jubelt – nur lustig aufhaut / jauchzet jubelt laut, / Heil Es lebe Herr Anselm – es leb seine Braut! / Nicht alle Tag / Sein harret Glück und gibts so ein prächtigen Schmaus / Und was wir mit essen, das tragen wir z'haus.</i> (1, 1)
I, 2	Anselm besingt sein Leid. Er bereut, dass er Evert geheiratet hat und Lenerl für sie verließ.	In dem Gespräch zwischen Lorenzo und Alphonso stellt sich heraus, dass er seine Untreue der stummen Fenella gegenüber bereut und ihn nun Gewissensbisse plagen. Außerdem wird deutlich, dass er sich in Elvira verliebt und es mitunter auch deshalb zur Trennung kam. Da Fenella nun nicht mehr auffindbar ist, steht ihr Tod im Raum. Jedoch wird schnell Alphonso's Vater als möglicher Verantwortlicher für das Verschwinden von Fenella in Erwägung gezogen.	(P) VOLK: <i>Auf! Freunde, jubelt – nur lustig aufhaut / jauchzet jubelt laut, / Heil Es lebe Herr Anselm – es leb seine Braut! / Nicht alle Tag / Sein harret Glück und gibts so ein prächtigen Schmaus / Und was wir mit essen, das tragen wir z'haus.</i> (1, 1)
I, 3	Lorenz kehrt von der Suche nach Lenerl zurück, die seit zwei Tagen nicht nach Hause kam. Anselm erzählt ihm im Gespräch von der ersten Begegnung mit Lenerl in einem Heurigen und erklärt, dass er ihr in den zwei Jahren, die sie sich kennen, niemals seinen Namen oder den Wohnort verrät, obgleich er ihr bereits Hoffnungen auf eine Heirat machte. Er lässt anklagen, dass er Evert aufgrund ihres Geldes bevorzugte.	In dem Gespräch zwischen Lorenzo und Alphonso stellt sich heraus, dass er seine Untreue der stummen Fenella gegenüber bereut und ihn nun Gewissensbisse plagen. Außerdem wird deutlich, dass er sich in Elvira verliebt und es mitunter auch deshalb zur Trennung kam. Da Fenella nun nicht mehr auffindbar ist, steht ihr Tod im Raum. Jedoch wird schnell Alphonso's Vater als möglicher Verantwortlicher für das Verschwinden von Fenella in Erwägung gezogen.	(P) ANSELM: <i>Lorenz, Freund Muster aller Holzschreiber und Fraktur-Buchstaben, was hat sie gesagt?</i> (V) ALPHONSO: <i>Lorenzo! ha, mein Freund! o eile mir zu sagen, Was von Fenella's Schicksal du erfährst?</i> LORENZO: <i>O Herr! vergebens wandt' ich alles Sie zu entdecken an, doch nirgends eine Spur.</i> (1, 2)
I, 4	Evert führt eine Unterhaltung mit Zapfenberger und Zangel über das Essen sowie mit den Brautigam über das Heiraten. Sie ist glücklich, dass sie einen Mann bekommen hat, der für sie sorgen kann.	Elvira freut sich auf die bevorstehende Vermählung, die sie mit Glück und Liebe assoziiert. Sie ist umgeben von jungen Mädchen. Schließlich wirft sich ein durch Soldaten verfolgtes Mädchen Elvira zu Füßen und bittet sie um Hilfe. Selva gibt Elvira Auskunft, dass es sich	(P) EVERL (zu Severin): <i>Was hast du mit dem Mädel –</i> (1, 5) (V) ELVIRA (zu Selva): <i>Kennst ihr das unglückliche Mädchen?</i> (1, 4)

- 1, 5 Severin stellt Lenerl, die sich unbefugt Zutritt zur Holzlagerung verschafft hat. Auf der Flucht vor Severin ruft sie um Hilfe und stößt zur Hochzeitsgesellschaft. Sie besteht darauf, dass sie Holzversilberin sei und sich nichts zu Schulden kommen ließ. Durch das Nachböhren von Everl erzählt Lenerl, dass sie sitzengelassen wurde. Lenerl erklärt, dass sie für ihn und sein Geld einen anderen Mann, einen Kürschnergessellen, verlassen hat.
- 1, 6 Lorenz entschuldigt die Abwesenheit von Anselm und kündigt seine Rückkehr an. Lenerl sieht Lorenz und fragt ihn nach seiner finanziellen Situation, da sie gerne heiraten möchte.
- 1, 7 Nachdem Anselm zurückgekehrt ist, wird er mit Lenerl konfrontiert, die immer noch bei ihm im Garten sitzt. Lenerl erkennt ihn sofort als den Mann, der sie vertiefte und gibt dies den Anwesenden zu verstehen. Anselm bittet Lorenz um Hilfe.
- um ein Fischermädchen handelt, das sich seit einem Monat auf Anweisung des Königs im Gefängnis befindet und nun floh. Fenella gibt zu verstehen, dass sie unschuldig ist und verlassen wurde, obwohl man ihr die Ehe versprach. Elvira möchte sie daraufhin in ihren Schutz nehmen. Die Vermählung zwischen Elvira und Alphonso wird nun vollzogen. Durch einen Blick in die Kapelle erkennt Fenella ihren Geliebten.
- Kleine Analogien.
- (P) EVERL: *Aha, da sitzt in der Lauben – ich hätte bald vergessen dir zu sagen, daß ein armes Madel vom Holzwachter verfolgt, sich in den Garten rettet hat.*
- (V) ELVIRA (zu Alphonso.): *Es sei der Tag der Liebe Dem Wohthun nur geweiht! Freund! folge diesem frommen Triebe, Und sey zu heißen nun bereit.*
- ANSELM: *Was will der (zu Fenella.) Sey ohne Furcht, tritt näher! Gott! wie sie zittert –*
- EVERL: *Sie ist mein Protegé – denn so viel man merkt, ist sie aus Liebe verwirrt – das ist romantisch – und das ihr geschworen, Und gegen Romantische hab ich für mein Leben gern (1, 7)*
- Fenella erneut festnehmen und verfolgt sie.
- (zu Alphonso.) *Von einem falschen Mann ward Liebe den Verführer, den Räuber ihres Glücks, Fiehet um Gerechtigkeit zu dir die Arme. (1, 5)*

- I, 8 Martin stößt zur Hochzeitsgesellschaft, denn er sucht seine Schwester, die sich seit einem Monat närrisch verhält und sich als Holzversilberin stiehlt. Er findet Lenerl hier auf und erfährt von dem Eheversprechen, das Anselm ihr gab. Diesem schwört er Rache für Lenerls Ablehnung.
- I, 9 Die Gäste bekommen das Lärmen mit, das als Streitigkeiten zwischen Eheleuten beschönigt wird. Everl möchte sich für die erlittene Schmach an Anselm rächen, der seine Frau nun noch mehr fürchtet. Um die Gäste abzulenken bestellt Anselm Wein. Es wird weiter gefestert.
- II, 1 Barthel und Mathies unterhalten sich bei Nußdorf an der Donau über Martin, um dessen Zustand sie sich sorgen.
- II, 2 Da die Fischer Martin aufmuntern wollen, singen sie das Fischerlied.
- Keine Analogien.
- Keine Analogien.
- II, 1 Masaniello kommt gedrückt zu den Fischern gelaufen, die Fischerlied singen.
- II, 1 **BARTHEL:** Schau der Herr nit so sauer drein – es geht uns sonst kein Arbeit von Statten, sollen wir vielleicht das Fischerlied singen, das uns der Herr aus der Stadt gebracht hat, ich glaub, er hats von einer Stammen singen g'hört.
MARTIN: Sings # (#mit+) – wann ich ein falschen Ton hör, so wachst mein Zorn, und der (+kann+) nit groß g'nug seyn. (II, 2)
- (V) **BORELLA:** Nicht dieses finstre Schweigen! Dein Gesang belebt unsern Muth, Begeistert uns zum großen Unternehmen.
MASANIELLO: Wohlan! so wiederholet unser Fischerlied, Unerwägt wohl seine Worte! (II, 1)

- II, 3 Peter erscheint. Er hat für Martin in Erfahrung bringen können, dass ein Schiff, welches in der Nacht in Gefahr war, Anselm gehört. Dieser hielt sich nun aufgrund dessen in Nußdorf auf. Die Fischer beschließen, sich nachts mit Prügeln an Anselm zu rächen. Lenerl ist im Anmarsch.
- II, 4 Martin führt ein Gespräch mit Lenerl, die ihm erklärt, wie sie sich in Anselm verliebt hat. Sie singt ein Lied über ihre Begegnung. Martin schwört daraufhin erneut Rache an Anselm, jedoch möchte Lenerl für ihn bitten, wobei ihr die Sprache versagt und sie sich pantomimisch verständigen muss. Martin hält weiterhin an seinem Plan fest und ruft seine Anhänger zusammen.
- II, 5 Everl besticht den Wächter von Nußdorf, damit er Lenerl in Gewahrsam nimmt, bis sie und Anselm wieder in der Stadt sind.
- Masaniello kam von Pietro nicht erfahren, was mit Fenella geschah und wo sie sich aufhält. Er beschließt Rache an der Tyrannin der Fremdherrschaft und will sein Land befreien. Darüber hinaus geht es ihm um die Bestrafung derjenigen, die seine Schwester entführt haben.
- (P) MARTIN: Der Peter!, mein Spion.
 PETER!: Da bin ich.
 MARTIN: Hast du was erfahren?
 PETER!: Das Schiff, das heut Nacht in G'fahr war - g' hört dem alten Holzändler der der Lenerl, den Kopf verrückt gemacht hat. (II, 3)
- (V) MASANIELLO: Allein ich sehe Pietro. Gott was werde ich hören! Es ist mein Unglück. Niemand noch unbekannt; Du, theurer Freund! allein besitztest mein Vertrauen, Sprich, hast du ihren Aufenthalt noch nicht entdeckt?
 PIETRO: Noch ist Fenella's Schicksal leider ein Geheimnis; Ich suchte überall vergebens ihre Spur! Gewiß ist sie geraubt (II, 2)
- Fenella bemerkt ihren Bruder und kommt von den Felsen herunter, von denen sie sich hinabstürzen wollte. Sie möchte ungestört mit Martin sein, um ihn um Verzeihung zu bitten - dafür, dass sie einen untreuen Mann liebt, der ihr die Heirat versprochen hat. Masaniello schwört diesem, dessen Namen er nicht kennt, Rache und ruft seine Kameraden zusammen. Trotz der Bitten Fenellas lässt er sich von seinem Rachefeldzug nicht abbringen.
- (P) Szenenanweisung:
 Lenerl will reden, und für den Holzversäuber bitten. Die Sprach versagt ihr. Sie sucht pantomimisch ihren Bruder zu besänftigen. (II, 4)
- (V) Szenenanweisung:
 Fenella sucht vergebens ihren Bruder zu besänftigen, und klammert sich an ihn, wenn er geht, um seine Gefährten zu rufen. (II, 4)
- Eigenheit: II, 6
 Keine Analogien.

II, 6	Lenerd trifft auf den Wächter und fragt ihn nach seinem Familienstand. Der Wächter will sie festnehmen, woraufhin Lenerd nach Hilfe ruft	III, 3 + III, 4	Selva entdeckt Fenella auf dem Marktplatz von Neapel und möchte sie mitnehmen. Diese sucht aus Furcht vor einer erneuten Inhaftierung Schutz bei ihren Gefährtinnen. Als man sie fortführen will, erscheinen Masaniello und die anderen Fischer auf dem Markt. Nachdem Selva diesen nicht sagen will, wo er Fenella hinbringen möchte, zückt Masaniello den Dolch und gibt das Zeichen für den Angriff, um Selva und seine Soldaten zu entwarfeln	(P) MARTIN: Was giebt's? LENERD: Garstiger Wächter will mich arretieren. MARTIN: Warum? WÄCHTER: Das Amt weiß, was es thut. MARTIN: Wächter gib die Antwort, auf wessen Geheiß sollst du meine Schwester arretieren. WÄCHTER: Eine gnädige Frau hat 20 fl. bezahlt. MARTIN: Es ist hier – Wächter, mach daß du fort kommst [...J (II, 7)	(V) MASANIELLO: Wo führt ihr sie hin? SELVA: Darfst du fragen? MASANIELLO: Ich bin ihr Bruder. SELVA: Wenn auch, Es geschieht auf Befehl des Königs. MASANIELLO: Ha, wagt es, sie hinwegzuführen! (III, 4)
II, 7	Martin kommt hinzu und bittet den Wächter um Aufklärung der Situation. Er befreit seine Schwester und sie gehen.				
II, 8	Anselm sitzt in einem Wirtshaus bei Nußdorf. Er beklagt sein Leid mit den Frauen und darüber, dass er geheiratet hat.		Keine Analogien.		
II, 9	Lorenz stößt zu Anselm, der ihn um Hilfe bittet. Gleichzeitig bietet Anselm ihm dafür Geld an. Lorenz weiß einen Plan und handelt dabei nochmals einen höheren Preis heraus. Er eröffnet Anselm, dass er bereit wäre, Lenerd zu heiraten. Anselm möchte nun seine Frau um Verzeihung bitten.		Keine Analogien.		
II, 10	Evert singt ein Lied über die Männer. Diese hätten zwar Schwächen, wären aber dennoch liebenswert. Zwar		Keine Analogien.		

hat sie insgeheim ihrem Mann bereits verziehen, möchte jedoch klar stellen, wer in der Beziehung die Entscheidungen trifft.

- II, 11 Anselm bittet Everd um Verzeihung. Sie erkennt, dass er einsichtig ist und stimmt der Versöhnung zu. Everd ist auch damit einverstanden, dass Lorenz Lenerl zur Frau nimmt und hierfür 10.000 Gulden erhält. Für sich schlägt sie dabei Sperrsitze im Theater sowie Besuche im Badner Bad heraus.
- III, 1 Alphonso möchte mit Elvira reden und sich erklären, jedoch weigert sich diese und will ihn verlassen. Als Alphonso mit Selbstmord droht, verzeiht sie ihm schließlich. Sie hält an ihrem Versprechen fest, Fenella zu schützen, was Alphonso gewährt. Selva soll das Mäachen zu ihr bringen. Die Bühne wandelt sich zum großen Marktplatz von Neapel.
- (P) ANSELM: *Darf ich –*
 EVERL: *Du wagst es noch –*
 ANSELM: *Ich weiß, es ist heck, aber Noth hat kein Geboth.*
 EVERL: *Was solls sein – ich hab dir ja verbothen, mit mir zu reden.*
 ANSELM: *Ich weiß – ich thus auch nit – ich hab dir's aufgschrieben – da ist das Memorial – ich bitt um ein gnädigen Bescheid – nur nit zur Geduld verweisen [...] (II, 11)*
- (V) ALPHONSO: *Hofft nicht, mir zu entfiehn! Ich folg' euch überall.*
 ELVIRA: *Nein! lasset mich! entfarnet euch von hier!*
 ALPHONSO: *Ja, ihr müßt die Bitten gewähren.*
 ELVIRA: *Nein! müßt mich hören, Bei dem Band, das uns vereint!*
 ELVIRA: *Nein, ihr sollt mich nicht betöhen.*
 Meines Herzens Ruh' nicht stören. Das auf weig euch beweint (III, 1)

Eigenheit: III, 2

- II, 12 Lorenz warnt Anselm und Everd vor, dass die Fischer bereits in der Nähe Stellung einnehmen, um sie zu verprügeln. Sie sollen ins erst beste Haus gehen und sich dort verstecken. Anselm und Everd verkleiden sich daraufhin mit einem Schleier und einem Mantel.

Keine Analogien.

- II, 13 Lenerl ist traurig, dass sie noch immer keinen Mann hat. Sie legt sich schlafen. Martin und die anderen Fischer kommen hinzu und sehen die scheinbar schlummernde Lenerl. Nach kurzen zwispaltigen Gefühlen Martins bezüglich der Bestrafung Anselms, die zugleich von Peter verworfen werden, gehen sie in die Kammer, um den Übergang vorzubereiten. Lenerl hört alles mit an und will den Plan der Fischer durchkreuzen, indem sie Anselm vorwarnen möchte.
- IV, 2 Fenella berichtet ihrem Bruder von den Krawallen in der Stadt, woraufhin Masaniello zwispaltig reagiert, denn mit diesem Ausmaß an Gewalt habe er nicht gerechnet. Fenella ist sehr müde und legt sich nieder. Masaniello verspricht ihr, sie zu bewachen und bekommt unterdessen Besuch von Pietro, der ihm berichtet, dass die Schar zu ihm auf dem Weg ist. Fenella wacht derweil auf, stellt sich jedoch weiterhin schlafend. Masaniello Freunde beharren auf weitere Rachezüge, denn Alphonso ist noch flüchtig und müsse ebenfalls sterben. Masaniello stimmt damit nicht überein, da er der Meinung ist, die Vertreibung würde ausreichen.
- IV, 2 + IV, 3 Fenella berichtet ihrem Bruder von den Krawallen in der Stadt, woraufhin Masaniello zwispaltig reagiert, denn mit diesem Ausmaß an Gewalt habe er nicht gerechnet. Fenella ist sehr müde und legt sich nieder. Masaniello verspricht ihr, sie zu bewachen und bekommt unterdessen Besuch von Pietro, der ihm berichtet, dass die Schar zu ihm auf dem Weg ist. Fenella wacht derweil auf, stellt sich jedoch weiterhin schlafend. Masaniello Freunde beharren auf weitere Rachezüge, denn Alphonso ist noch flüchtig und müsse ebenfalls sterben. Masaniello stimmt damit nicht überein, da er der Meinung ist, die Vertreibung würde ausreichen.
- IV, 4 Es ist bereits dunkel, als es an der Türe klopf. Lenerl öffnet und erkennt Anselm in Begleitung von Everl. Dieser reißt sie den Schleier herunter, woraufhin Everl um Gnade für sich bittet. Lenerl ruft dennoch nach ihrem Bruder, der herem tritt.
- IV, 5 Fenella ist verängstigt, sie hat die Pläne der Fischer mitverfolgen können. Nach wiederholtem Klopfen an die Türe der Fischerhütte, entscheidet sich Fenella schließlich, diese zu öffnen. Sie erkennt Alphonso und Elvira, der sie vor Zorn und Eifersucht den Schleier wegreißt. Elvira bittet um Gnade für ihren Mann, während Fenella kurz davor steht, die Ankömmlinge zu verraten. Endlich überwiegt ihr Mitleid und sie entscheidet sich, Alphonso und Elvira zu schützen.
- II, 14 Lenerl: *Na, was ist, wann geht's los.*
 PETER: *Na, was ist, wann geht's los.*
 LENERL: *Es könnt doch allerhand Verdrüsslichkeiten mit dem Holzversilberer geben – ich glaub – wir lassens gehen.*
 PETER: *Was? Umsonst hätten wir uns aufs Irtschaken g'freut – das ist nit – Schläg muß einmahl heut geben – und wann wir den Herrn wassern sollten – müsse ebenfalls sterben. Masaniello die Kourage, die sich jeder g'trunken hat, kost't einen jeden von uns seine baaren 3 fl. – was sollen wir mit der Kourage anfangen? (II, 13)*
- IV, 5 (V) PIETRO: *Er biße mit dem Leben [...]*
 MASANIELLO: *Seyd still und hört mich an, Blut darf nicht ferner fließen, Bezähmet endlich eure Wuth! Bei Gott! ich will den Gräul des blinden Wahnsinns enden.*
 PIETRO: *Unserm Muth suchst vergebens du Einhalt zuthun. So, verräthst du uns? (IV, 3)*
- IV, 5 (V) FENELLA (Szenenanweisung: *wirft einen Blick auf Elvira, öffnet hastig den Mantel, reißt ihr den Schleier weg, entfernt sich zürnend, und scheint zu sagen: diese ist es, die du mir vorgezogen, und ich soll dich retten!*)
 ELVIRA: *Fenella! rette den Gemahl! (IV, 5)*
- IV, 5 ANSELM: *Jetzt sind wir dem Wolf in den Rachen g'loffen – ich entgehe meinen Frügen nicht mehr –*
 EVERL: *Madel, wann du ein*

Frauenzimmer bist, wie du
 ausschaut – erbarme dich
 meiner – ich komm so
 unschuldig dazu, wie ~~das~~ G
 in ~~manche~~ Wort – thut mit
 meinen Gatten was ihr wollt
 [...] (II, 14)

II, 15

Anselm versucht zu erklären, dass
 Lorenz Lenerl heiraten wird und sie
 zusätzlich noch ein Geldgeschenk
 bekämen. Lenerl ist sofort umgestimmt,
 als sie das hört und bittet ihren Bruder
 von seinem Plan abzulassen. Martin hält
 die anderen Fischer zurück. Evedl geht
 los, um Lorenz zu suchen. Dieser zieht
 als Bräutigam und in Begleitung von
 weiteren Fischern und Landleuten in
 Richtung Martins Hütte. Es findet eine
 Art Ehegelübde zwischen Lorenz und
 Lenerl statt. Martin freut sich, dass
 Lenerl sich nun nicht mehr vom
 Kahlenberg hinabstürzt.

IV, 6 Masaniello verspricht Alphonso und
 Elvira Schutz, worüber sich Fenella sehr
 freut.

(P) MARTIN: Halt –
 PETER: Es muß seyn – wir
 sind ehrliche Leut; wir
 wollen den Wein verdienen, vergebens geklopft. Weß'
 denn wir g'trunken haben. Blut es auch seyn mag, das
 eure Waffe röthet. Ich nehm'
 [...] MARTIN: Halt sag ich – wie
 sich einer rührt, so nehm ich
 ihm beim Kragen, und werf
 ihn in Fischeg'halter nehm, wie
 ein andern Karpfen. (II, 15)

(V) MASANIELLO: Es hat an
 diese nied're Hütte Ein
 Unglücklicher nie noch
 vergebens geklopft. Weß'
 Blut es auch seyn mag, das
 eure Waffe röthet. Ich nehm'
 euch freundlich auf, und
 besser als der Degen schützt
 euch das Gatrecht vor
 Gefahr. (IV, 6)

Eigenheit: IV, 7 + IV, 8 + V, 1 + V, 2 +
 V, 3 + V, 4 + V, 5 + V, 6 + V, 7

Streichungen und Zensureingriffe

Mit Verweis auf den Zensurvermerk der k. k. Polizei-Hofstelle im Theatermanuskript vom 22. März 1830 wird auf die 'Beseitigung aller balletartigen Tänze' insistiert. Wie die *Gründungsakten der Leopoldstädter Schaubühne* (1928) belegen, wurden jener Institution Ballett-Aufführungen nicht zugestanden, wohingegen das Theater in der Josefstadt sowohl das Privileg für Lustspiel, Pantomime und Singspiel, als auch für Opern und Ballette erhielt.³⁴⁵ Dementsprechend liegt die Vermutung nahe, dass derartige Streichungen in diesem Kontext zu verorten sind. Ferner soll gesondert auf folgende, in Rubriken geordnete Striche im Text hingewiesen werden:

1. Staat & Religion

- ANSELM: Hätts mir nit vor der Hochzeit einfallen können, ~~daß ich zwischen 30 und 50 bin und daß ich mein alte Parthie nit hätt sollen sitzen lassen – wie ein blinder Gimpel hab ich mich von dieser Everl fangen lassen, die nit umsonst [so] heißt, o Lenerl – was wirst du sagen, wann du's hörst [...]~~ (I, 2)
- ANSELM: ~~Wenn uns Holzversilberern die Götter künftiges Jahr wieder ein so schönen, profitablen Winter schenken, wie der heurige wahr, und die Natur ihren weißen Schneeteppich mit einem grünen vertauscht [...]~~ (I, 3)
- WACHTER: Das wirst schon erfahren, wannst ~~einmahl in ein halben Jahr~~ verhört wirst – (II, 6)
- LENERL: Zu Hilf – Martin – Bruder – ~~der Wachter – der Arrest – da kriegt man gar kein Bräutigam.~~ (II, 6)

2. Berufsgruppen

- ANSELM: O weiche Seele – ~~hättest du ein Holzstätten, du würdest anders handeln.~~ (I, 3)

³⁴⁵ Vgl. *Die Gründungsakten der Leopoldstädter Schaubühne*, aufgef. und bearb. v. Franz Hadamowsky, Wien: o.A. 1928, S. 7f, vgl. Bauer (1974), S. 84.

- ANSELM: Die Everl hat 20,000 fl. – die Lenerl hat nix – ~~des kannst denken, wo ein Holzversilberer hingreift [...]~~ (I, 3)
- ZANGEL: ~~(führt Everl zurück.) Bedenk die Frau Mahm, daß er als Holzversilberer am besten wissen muß, daß altes Holz die meiste Glut gibt – auch das alte Eisen glüht, wanns ins Feuer kommt.~~
ZAPFENBERGER: ~~Und der alte Wein hat Feuer [...]~~ (I, 4)
- LORENZ: Da nutzt nit einmahl die (+keine+) Grobheit eines ~~Holzschreibers~~ [...] (I, 7)
- MARTIN: Wer mir der erste unter die Händ kommt, den nehm ich, und schlag die andern damit nieder – ~~alter Holzwurm, das junge Holz hätt dir halt g'fallen~~ – schau Schwester, ich hab dirs alleweil g'sagt, trau du den Stadtherren nit – die Jungen laufen, die Alten kriechen (+ab+) ~~das kommt alles vom Bücher lesen und Comodie gehn [...]~~ (I, 8)
- ANSELM: Holzversilberer Parole, die haben noch nie g'logen, ~~außer wanns g'sagt haben, daß's nix profitiren.~~ (II, 15)

3. Moral, Sitte & Geschmack

- Die (+geschwätzig Stumme+) ~~Dumme~~ von Nußdorf (Titel)
- LORENZ: ~~Sie werden doch kein ganzes Serail haben wollen?~~
ANSELM: ~~Freund, das Türk seyn – hat auch seine guten Seiten.~~ (I, 3)
- EVERL: Nur pomali ~~ieh war ja auch einmahl ein Kranzeljungfer~~
ZILLERL: ~~Ist das schon lang?~~
EVERL: ~~Vor dreÿ Jahren [...]~~ (I, 4)
- EVERL: [...] es ist nit alles Gold was glantz – ~~einer Braut, die einen starken 40ger heirath't – steigen alle Hitzen auf.~~ (I, 4)
- EVERL: ~~Es ist mancher junge Mir freÿlich entwischt, / Doch hab ich ein Alten / Doch endlich gefischt. / Doch manche wird denken – / Er ist doch zu alt / Was will man denn machen / Der Winter ist kalt.~~

CHOR: ~~Hat Holz und hat Maxen / Das ists, was ihr g'fällt. (I, 4)~~

- EVERL: ~~Warum denn nit was man gemacht hat – das kommt einem nit schwer an – ich habs schon beÿ meinen Liebhabern nit leiden können, wann sie mir Tag lang auf'n Hals g'sessen sind – überhaupt ist das nit nobel – am wenigsten für Ehleut.~~

ANSELM ~~Recht hast, ich werd dir so wenig Ungelegenheit machen, als möglich ist – (I, 7)~~

- ZAPFENBERGER: ~~G'sundheit muß g'trunken werden – aber es trinkt sich noch einmahl so gut, wann dabei g'sungen wird. (+ANSELM: Seid lustig, und unterhält euch mit Tanzen und Springen. ALLE: Ja, ja, tanzen. (Musik.)+)~~

ZANGEL: ~~Mein Herr Sohn (+Göd+), der Florian kann allerhand geistreiche Lieder, wo ist er denn – Florian! So komm – sing uns ein Trinklied, aber es muß aus'm ff seÿn <->~~

FLORIAN: ~~Wegen meiner – aber daß der Vater (+Göd+) nit z'fruh einfallt.~~

ZANGEL: ~~Ei beileib – ich weiß schon, wann ich trinken muß –~~

~~Nro. 7. Trinklied mit Chor. Freunde schenket fleißig ein / Denkt, es ist ein Hochzeit hier / Nehmt das Gläschen in die Hand, / Und trinkt mit mir / Ein Hochzeit ohne Wein / Etwas saubers wär das mir / Schenkt nur fleißig in das Glas und singt mit mir. / Fallt auch einer etwann um / Findet er nit mehr die Thür / Hochzeit gibt es in dem Haus – ihm helfen wir. (Am Schluß des Trinklied kommt Lorenz.) (I, 9)~~

- MARTIN: ~~Sag mir Lenerl, wie ists denn zugegangen, daß du mit dem (+dich in den+) Alten ein Techtelmechtel ang'fangen verliebt hast. (II, 4)~~

- LENERL: ~~Ich hab zwar bemerkt, daß er graue Haar hat / Und daß es beÿ ihm ist ein bissel schon spat / Doch hab ich halt g'denkt, wanns mich auch hat erschreckt / Daß d' Holzg'stätten alles, was alt ist, bedekt [...]~~

MARTIN: ~~Was das Madel für ein Talent zu einer g'nädigen Frau hat – sie könnt's alle Tag vorstellen [...] (II, 4)~~

- MARTIN: ~~[...] und ich hab beschlossen ihm wassern zu lassen, damit sein altes Feuer ein bißl gedämpft wird, wollt ihr mir beistehen? (II, 4)~~

- ANSELM: ~~Wer heirathen will in den sechziger Jahren / Der wird das, was ich weiß, auch alles erfahren / Es paßt ein junges Weib zu ein eisgrauen Mann / Als wie halt ein Steinnuß auf ein hohlen Zahn. / Wie glücklich war ich, als (+ich+) g'wesen bin ledig / Jetzt sein die Götter dem alten Mann gnädig – / Kein Ruh mehr im Haus, nit bei Tag und beÿ Nacht (+so weit hat sie's bracht+) / S'wär g'scheidter ich stünd beÿ mein Holz auf der Wacht – / Die wird mich noch plagen, die wird mich noch necken, / Weh jedem, wenn d' Weiber ein Nisi entdecken, / Dafür wird man täglich gehunzt und geplagt – / Was sie früher gethan hat, hat sie nur nit g'sagt – Na, ich gieng davon, wann ich mein Holz mitnehmen könnt – ich halts nit aus – ich hab doch ein passable Haut – ich hab ein Rinden, wie die schönsten Birken – aber sie dringt durch – sie trifft'n Fleck – [...] – die G'schicht mit'm Holzschiff, dies doch mit Augen g'sehen hat, hats für Erfindung erklärt, damit ich nur nach Nußdorf komm – und ich zitt're vor dem Anblick der Lenerl [...]~~ (II, 8)
- EVERL: ~~Ich könnte vor Bosheit heut zwicken und beißen Und alles was falsch ist in Stückeln zerreißen Nit fürchten, es ist nit so arg meine Herr'n Es ist nit mein Ernst, ich hab sie zu gern~~ – (II, 10)
- EVERL: [...] und gar beÿ einem alten Mann, der ohnehin 100 Kaprizen und 300 Schwachheiten hat, die muß man ihm gleich abg'wöhnen. (II, 10)
- ANSELM: [...] ich bitt um ein gnädigen Bescheid – nur nit zur Geduld verweisen, schau – ~~ich bin schon alt, das erleb ich hernach nit.~~ (II, 11)
- ANSELM: Ich geh halt derweil oft ins Lusthaus, ~~und hab mit'n Hirschen mein Remisori.~~ (II, 11)
- LENERL: Ja schauts – ich hab alleweil g'hört, daß die Männer, wanns schon heirathen müssen, ~~am ersten nach einer Dummen greifen~~ (+keine Gscheide wollen+) [...] (II, 5)
- ANSELM: Verstellung, dein Nahme ist Weib, ~~wer kann beÿ solchen Umständen wissen, ob ein (+eine+), die sich noch so schön stumm stellt, nit auf einmahl zu diskuriren anfangt, wanns ein Mann kriegt [...]~~ (II, 15)

Kritischer Kommentar

Bei näherer Betrachtung der Meisl'schen Modifikationen ist die permanente Verflechtung der Geldthematik – kaschiert durch die parodistische Aufarbeitung der Motive Heirat und Esslust – besonders auffällig.³⁴⁶ Die in diesem Kontext zu verzeichnenden Problemstellungen wie Hunger und Armut können hierbei als Anzeichen einer negativen sozialen Entwicklung begriffen werden, was erneut die Frage nach der Ursache impliziert. So schlugen sich wohl die Nachwehen des österreichischen Staatsbankrotts, der zahlreichen Kriege und die finanziellen Belastungen des Volks auch in den dramatischen Texten nieder. Die Akzentuierung leiblicher Bedürfnisse stellte bereits in den Hanswurstiaden des frühen 18. Jahrhunderts einen immensen Spielraum für Komik und Parodie bereit.³⁴⁷ In den Parodien des Vorstadttheaters konvergiert die Komik mit den veritablen Lebensängsten des zeitgenössischen Alltags. Inwieweit die Stücke in der Thematisierung monetärer Angelegenheiten „die zeitgenössischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Turbulenzen zu reflektieren“³⁴⁸ vermochten, soll im weiteren Verlauf dieses Kapitels veranschaulicht werden.

Bereits zu Beginn des ersten Aufzugs wird die Gier nach Essen im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeit von Anselm und Everl durch den Gesang des Chores angekündigt, wenn es heißt: „Nicht alle Tag gibt's so ein prächtigen Schmaus / Und was wir nit essen, das tragen wir z'Haus.“³⁴⁹ Mitunter könnte diese Aussage mit der Lebensmittelknappheit und dem hieraus resultierenden Bestreben der Menschen, sich einen Essensvorrat zu beschaffen, in Verbindung gebracht werden, denn große Festmähler waren für viele unerschwinglich und das Versorgungswesen instabil. Schließlich verleihen die Gäste ihrer großen Freude bei dem Gedanken an Speise und Trank im weiteren Verlauf erneut Ausdruck und besingen die guten Aussichten, denn „abends geht's im Kühlen / Auf's neu aufs Schmausen los.“³⁵⁰ Der Gast Zapfenberger lässt obendrein zwei Bedienstete herbei eilen, um die restlichen

³⁴⁶ Siehe auch zu den Motiven von Geld und Armut: Matthias Mansky, „Geld und Bankrott in den Parodien des Wiener Vorstadttheaters.“ (Typoskript). Erscheint in: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I: Die Dramenproduktion*, Hg. Anne Feler/Raymond Heitz/Gérard Laudin.

³⁴⁷ Vgl. Johann Sonnleitner (Hg.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg [u.a.]: Residenz 1996.

³⁴⁸ Mansky (Typoskript), S. 7.

³⁴⁹ Meisl (Manuskript), S. 1.

³⁵⁰ Ebd., S. 11.

Speisen mit einer 'Trag' abzutransportieren.³⁵¹ Gleichmaßen werden Servietten bei dieser Aktion wegbefördert. Wie ausgehungert scheint Lenerl, als sie auf der Flucht vor Severin auf das Hochzeitsfest stößt. Auf die Frage der Braut, ob sie denn hungrig sei, antwortet sie: „Die Holzversilberin möchte essen.“³⁵² Meisls Szenenanweisung sieht anschließend ein schlingendes Lenerl vor, die obendrein Speisen in das Vortuch lädt. Hinzu kommt, dass sie während sie spricht, weiterhin isst.³⁵³

Lenerl lebt offensichtlich in ärmlichen Verhältnissen, denn sie beschreibt sich selbst als 'Madel, das nix hat'.³⁵⁴ Die Sehnsucht nach einer Hochzeit und die gleichzeitige Aussicht auf ein reiches Leben raubt ihr scheinbar den Verstand, wie die Nachbarn Lorenz zu berichten wissen.³⁵⁵ Anselms anfängliche Euphorie, die sich beim ersten Kennenlernen Lenerls einstellte, wird rasch durch deren finanziellen Verhältnisse überschattet. Recht früh gibt er seine Beweggründe preis, die ihn zur Entscheidung, Everl anstelle Lenerls zur Braut zu nehmen, veranlassten: „Die Everl hat 20,000 fl. – die Lenerl hat nix“.³⁵⁶ So scheint es, als wolle er trotz seiner gut situierten Lage zusätzlich von Everls Vermögen profitieren. Auffallend sind wohl die Absichten der drei Heiratswilligen, die sich allesamt um keine Liebesheirat bemüht zeigen. Auch Everl ist im Streben nach einer finanziellen Absicherung verankert, denn sie fürchtet die winterliche Kälte. : „~~Doch manche wird denken – / Er ist doch zu alt / Was will man denn machen – / Der Winter ist kalt.~~“³⁵⁷ Nicht ohne Grund wurden derart markante Stellen durch die Zensur untersagt, würde man doch zu deutlich auf gesellschaftliche Missstände und die Nöte der Menschen anspielen. Ebenso nahm die Zensur bewusst Striche an Textpassagen vor, welche auf das ungefähre Alter Anselms eingingen, denn der gute Geschmack und die Moral der Zuschauerinnen und Zuschauer sollten unter keinen Umständen gefährdet werden. Lenerl ist sich nur zu gut über Anselms reifes Alter bewusst, nimmt dieses jedoch aufgrund seines Geldes in Kauf und verließ hierfür sogar ihre andere Partie, den Kürschnergesellen: „Er [Anselm] ist nit sauber – prr, der Kirschnerg'sell war viel hübscher, er ist alt –

³⁵¹ Vgl. Meisl (Manuskript), S. 11

³⁵² Ebd., S. 17.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 18.

³⁵⁴ Vgl. ebd., S. 41.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 5f.

³⁵⁶ Ebd., S. 9.

³⁵⁷ Ebd., S. 14.

aber Geld – viel Geld.“³⁵⁸ Dass sie auf der Suche nach einem anderen potenziellen Ehemann mitunter auch nach dessen finanzieller Situation fragt, macht gleichermaßen deutlich, welche Absicht sie verfolgt.³⁵⁹ Letztendlich reduziert sie nach vergeblicher Suche ihre Ansprüche auf einen ledigen Mann, um in ihrer Verzweiflung überhaupt noch Hochzeit feiern zu können.³⁶⁰

Im Allgemeinen wird die Bestechlichkeit durch Geld mit einer angemessenen Summe offenkundig thematisiert. So nimmt der Wachter aus Nußdorf Schmiergelder von Everl an, die damit Lenerl kurzzeitig ausschalten möchte.³⁶¹ Ähnlich verhält es sich bei Anselm, der Lorenz für die Hochzeit mit Lenerl bezahlt.³⁶² Dass Anselm durch zwei Frauen in Bedrängnis geriet und mitunter kostspielige Schwierigkeiten zu lösen hatte, scheint bewusst in den Vordergrund gestellt worden zu sei und darf als Standpunkt des Autors interpretiert werden. So weiß Rommel zu berichten, dass die Darstellung der Frau als 'Ursache des Ruins' Meisl's Handschrift trägt.³⁶³ So ist den Herren der Schöpfung darüber hinaus ein stummes Frauenzimmer als Partnerin am liebsten und in stofflicher Hinsicht in den mythologischen Karikaturen des Autors kein Novum mehr.³⁶⁴ Lenerl bekennt sich am Ende der Parodie zur Schauspielerei, die sich nur der Männer und ihrer besseren Vermittlung als zukünftige Gemahlin wegen dumm stellte: „Ja schauts – ich hab alleweil g'hört, daß die Männer, wanns schon heirathen müssen, ~~am ersten nach einer Dummen greifen~~ (+keine Gscheide wollen+) – Deswegen hab ich die Dumme g'spielt, ich war doch so g'scheid't wie jed's anderes.“³⁶⁵ Das Stück wird so zu einem versöhnlichen Ende gebracht. Dennoch gelingt es Meisl, das abrupte und forcierte Happy End als Theaterspiel zu entlarven, indem er es auf einer metatheatralen Ebene thematisiert.

³⁵⁸ Meisl (Manuskript), S. 18.

³⁵⁹ Vgl. ebd., S. 20f.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 47f.

³⁶¹ Vgl. ebd., S. 45f.

³⁶² Vgl. ebd., S. 53ff.

³⁶³ Vgl. Rommel (o.J.), hier: Bd. 3, S. XVI.

³⁶⁴ Vgl. Rommel (1952), S. 650.

³⁶⁵ Meisl (Manuskript), S. 70.

5 Resümee

Betrachtet man rückblickend die gesellschaftspolitischen Entwicklungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts genauer, so dokumentiert sich eine Epoche der Umbrüche, die maßgebliche Impulse durch die Regentin Maria Theresia erhielt. Auch ihr Sohn Joseph II. war darauf bedacht, die Neuorientierung im Land voranzutreiben. Teilweise innovative Züge waren in den Neuordnungen der Souveränin zu erkennen – eine Periode, die sich unter dem Leitgedanken des aufgeklärten Absolutismus formierte. Dennoch muss klar herausgestellt werden, dass die absolute Monarchie, trotz diverser Zugeständnisse an das Volk, der gewichtigere Grundzug der Herrschaft blieb.³⁶⁶ Mit der Regentschaft Franz II./I. erfolgte eine Phase der Repression – das Auslaufen des begonnenen Modernisierungsprozesses und die Mündung in einen despotischen Regierungsstil. Hein fasst den Zustand im frühen Biedermeier folgendermaßen zusammen: „[G]roße soziale, ökonomische und technologische Verschiebungen treffen auf eine mehr oder weniger unbewegliche Politik“³⁶⁷ Die hier vertretene Auffassung kann als allgemein gültig erachtet werden. Die angedeutete Problematik führte vor allem in den Folgejahren konsequenterweise zu Protest und Revolution, wie schließlich zum politischen Umbruch im Jahr 1848. So war die Darstellung der innen- wie außenpolitischen Marksteine und die hierin implizierte Beleuchtung der gesellschaftlichen Realität die Grundlage, um das kritische Echo der zeitgenössischen Dramentexte wahrzunehmen und die parodistischen Aussagen entschlüsseln zu können. Dass die Geldthematik als Komödienmotiv immer wieder Eingang in die Parodien des Wiener Volkstheaters fand, verweist auf die eklatanten, sozialgeschichtlichen Einschnitte, denen die Bevölkerung durch die Napoleonischen Kriege und durch den Staatsbankrott 1811 ausgesetzt war. Bei tiefgründiger Betrachtung der Lebensverhältnisse in der Nachkriegszeit werden ferner auch die Konsequenzen offensichtlich, die mit den Entbehrungen und Benachteiligungen einhergingen. Manky konstatiert in diesem Kontext:

³⁶⁶ Vgl. Vocolka (2000), S. 154f.

³⁶⁷ Meisl/Hein (2006), S. 62.

„Die komische Thematisierung von Gelderwerb und Geldverlust koinzidiert somit auffällig mit den zeitgenössischen, wirtschaftlichen Turbulenzen und Lebensängsten, die auf dem Theater ohnehin nicht offen zur Schau gestellt werden durften. Der fröhliche Hedonismus, der einen nicht unwesentlichen Teil der Komik in den Stücken ausmacht, steht in einer unübersehbaren Disproportion mit den tatsächlichen ökonomischen Verhältnissen der Figuren und entpuppt sich bei genauerem Blick als theatraler Schwindel.“³⁶⁸

Die alltäglichen Problemstellungen, mit denen die Menschen zu kämpfen hatten, wurden in der Parodie geradezu durch die vordergründige Komik gedeckt oder gingen durch das Mokieren beinahe unter. Die kritische Stimme, die vornehmlich unter der Oberfläche verhandelt wurde und nach außen hin unbedenkliche Ironisierung der Vorlage zu sein schien, bot den besten Rahmen, um eine Freigabe durch die Zensur zu erhalten. Tätigte man allerdings zwiespältige Hinweise in Bezug auf den zeitgenössischen Kontext zu offenkundig, fing die staatliche Hand diese ab. Dass etwa ein revolutionärer Aufstand zu Ehestreitigkeiten reduziert wurde, stellt einerseits zwar eine Spielform der Parodie dar, andererseits klammerte man damit bewusst Thematiken aus, die ohnehin auf der Bühne nicht gezeigt werden durften. Nicht nur die Autoren der Wiener Vorstadttheater reagierten auf die Zwänge des politischen Systems, auch den Schauspielerinnen und Schauspielern gelang es, durch die Positionierung von theatralen Zeichen wie Gestik und Mimik die eigenen Aktionen auf der Bühne unterschwellig zu kommentieren, wie die Forschung anhand Nestroys herausgearbeitet hat.

In dieser Arbeit war es mir ein Anliegen, die Korrelation zwischen dramatischer Produktion und politischer Lenkung herauszuarbeiten. Die Parodie schien prädestiniert, um auf kritische Aspekte anzuspielen und diese unter dem Schutzmantel der Komik öffentlich zu kommunizieren. Nicht zuletzt darf Meisls *Geschwätzige Stumme von Nußdorf* als Zeitdokument erachtet werden, dessen parodistischer Gehalt durchaus im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verstanden werden kann. Ferner muss auf Meisls ökonomisches Kalkül verwiesen werden, indem er durch die Bearbeitung eines Publikumsmagnets eigene finanzielle Erfolge anstrebte. Mit Verweis auf die wiederholten Eingriffe und Striche, die sich auch im verhandelten Manuskript wiederfinden sowie auf meine

³⁶⁸ Mansky (Typoskript), S. 6.

Ausführungen zur politische Führung im Land muss zum Ende hin erneut konkludiert werden, dass trotz jener repressiven Regierungspolitik die politische Stabilität nur zeitlich aufgeschoben werden konnte, um schließlich 1848 in Eskalation der aufgestauten Spannung zu enden.

6 Anhang

6.1 Transkription

Die geschwätzige Stumme von Nußdorf

Carl Meisl

Personen

Anselm Scheitl, ein reicher Holzversilberer ³⁶⁹	H. Schuster
	Ig[naz]
Everl, seine Braut	D ^{lle} Rohrbeck
Lorenz, sein Holzschreiber ³⁷⁰	H. Landner
Severin, Holzwachter ³⁷¹	Swoboda Fermier
Zillerl, eine Freundin der Everl	D ^{lle} J<ä>ger
Martin, ein Fischer aus Nußdorf ³⁷²	H. Schaffer
Lenerl, seine Schwester	D ^{lle} Zöllner
Peter	Bendl
Barthel }Fischer-Knechte	Bergmann
Mathies	
Herr Schlossermeister Zangl	H. Sartori Joh[ann]
	Tomaselli
Herr Bindermeister Zapfenberger	H. Fermier
Florian, sein Sohn	H. Erhard
Der Wachter von Nussdorf	H. Tomaselli
Hochzeitgäste, Fischer, Holzscheiber ³⁷³ , italienische Gaukler.	
Die Handlung geht in der Nähe von Kahlenberg ³⁷⁴ vor. [1]	

³⁶⁹ Holzversilberer] Verkäufer von Holz an Holzhändler.

³⁷⁰ Holzschreiber] Der Schreiber in einem Holzamt.

³⁷¹ Holzwachter] Holzwächter.

³⁷² Nußdorf] ehemalige Gemeinde bei Wien; heutiger Wiener Stadtteil.

³⁷³ Holzscheiber] Person, die das Holz von den Schiffen ab- und auf längliche Holzkarren auflädt.

³⁷⁴ Kahlenberg] Hausberg Wiens.

Erster Aufzug

1^{ter} Auftritt

Die Bühne stellt den Garten des Holzversilberers vor, mit transparenten Laternen beleuchtet – Im Hintergrund ein praktikables Haus, dessen Fenster alle erleuchtet sind, und durch die man im Hause tanzen sieht. Rechts eine Laube.

CHOR (*inwendig.*)

Auf, tanzet und jubelt – nur lustig aufghaut,
Es lebe Herr Anselm – es leb seine Braut!
Nicht alle Tag gibts so ein prächtigen Schmaus
Und was wir nit essen, das tragen wir z' Haus.

MÄNNER

Der Wein ist so siffig – (*mit Gläser in der Hand.*)

WEIBER

So gut der Kaffee –

BEÿDE

Die Hochzeit ist so pfiffig –
Es kommt schon der Thee.

ALLE

Wir wünschen zu unserm Vergnügen nix mehr,
Als wann alle Tag so ein Hochzeit wo wär –
Die jungen Leut tanz'n, die Alten schau'n zu
Und so geht es fort bis zum andern Tag fruh. [2]
Auf tanzet und jubelt – nur lustig aufg'haut
Es lebe Herr Anselm – es lebe seine Braut
Halts eng z'sam – halts eng z'sam

dei didl dum³⁷⁵ (Landler³⁷⁶.)

(Die Musik geht endlich in folgenden Gesang über.)

2^{ter} Auftritt

Anselm aus dem Hause, etwas benebelt.

Nro. 2. Recitativ

O Jemine!

Ich armer Bräutigam hab weder Rast noch Ruh
Das G'wissen und die Angst setzt mir gewaltig zu –
~~Die Knie wackeln stark~~ – ich weiß nit recht warum,
Und dreifach geht mir die ganze G'schicht herum.

Lied

Mich freut nit das Walzen
Mir schmeckt nit der Wein
S'ist alles versalzen,
So bild ich mirs ein, [3]
Mit Augen voll ~~Feuer~~ <Jejern>³⁷⁷
Verfolgt mich die Braut –
So, als wann der Gejër
Auf ein Tauben hinschaut
O Lenerl, du wärst mir viel lieber
Als d'Everl, die Neubacher³⁷⁸ Frau
Doch d'Hochzeit ist leider vorüber
Und ich g'hör jetzt schon dem Wauwau!

³⁷⁵ Nach Ende der letzten Zeile eventuell Wiederholungszeichen.

³⁷⁶ Landler] ländlicher Tanz, Volkstanz.

³⁷⁷ Jejern] jeiern: jammern, wehklagen, schreien.

³⁷⁸ Neubacher] Neubach: Ortschaft in Niederösterreich.

Hätts mir nit vor der Hochzeit einfallen können, daß ich zwischen 30 und 50 bin und daß ich mein alte Parthie nit hätt sollen sitzen lassen – wie ein blinder Gimpel³⁷⁹ hab ich mich von dieser Everl fangen lassen, die nit umsonst [so] heißt, o Lenerl – was wirst du sagen, wann du’s hörst (+das ich g’heurath hab+) [?] – Daß ein (+ein+) junger sitzen laßt, wirst du sagen, ist nix neues – aber wann so ein alter Schippel³⁸⁰ auch noch meineiderisch wird – das ist zum Schlagtreffen – und recht hats – wanns das sagt, und mich dabey Euer Gnaden, sondern ein Halunken (+Hallodri³⁸¹+) [4] heißt. Aus Desperation³⁸² hab ich Galop g’tanz³⁸³, so daß mehrere g’fragt haben, ob kein Pferd ausgekommen ist, und mein halbe Heurigen³⁸⁴ hab ich auf ein Zug ausg’leert – Allein, es nutzt nix, – die Lenerl sitzt auf der Baßgeigen – sie steckt im Heurigen drinn – überall hab ichs vorn Augen – ich hab mein Schreiber mit ein Stoß Holz zu ihr g’schikt – damit sie doch einen augenblicklichen Ersatz für mich hat, ich hab ihr sagen lassen, sie möcht beÿ jedem Schnitel Holz, wanns brennt, sich meiner heißen Empfindungen erinnern. Da kommt er, der gute, edle Mensch.

3^{ter} Auftritt

Anselm, Lorenz.

LORENZ Da bin ich!

ANSELM Lorenz, Freund, Muster aller Holzschreiber und Fraktur-Buchstaben, was hat sie gesagt?

LORENZ Fassen Sie sich, das Schrecklichste zu hören – nix hat sie g’sagt. [5]

ANSELM Nix? Sie wird doch keine Stumme von Portici geworden seÿn? – Sie hat doch sonst in einem fort geplauscht, und getratscht.

LORENZ Dießmahl hat sie kein Wort g’sagt, weil sie seit 2 Tagen nit nach Haus g’kommen ist.

ANSLEM Götter! und der Stoß Holz?

LORENZ Den haben die Nachbarsleut übernommen.

³⁷⁹ Gimpel] dummer, einfältiger Mensch.

³⁸⁰ Schippel] dreister Mensch, „Schlitzohr“.

³⁸¹ Hallodri] leichtsinniger Mensch.

³⁸² Desperation] lat. *desperatio* für: Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit.

³⁸³ Galop g’tanz] Galopp: schneller Tanz im 2/4 Takt; auch: „Rutscher“, „Gallopade“.

³⁸⁴ Heurigen] der im Herbst gekelterte Wein bleibt bis zum November des folgenden Jahres ein „Heuriger“, dann wird er ein „Alter“.

ANSELM Da kriegt sie kein Schnitel mehr davon zu sehen – o meine Lenerl! o mein Holz!

LORENZ Die Nachbarsleut haben mir erzählt, daß sie schon seit langer Zeit so viel dummes Zeug untereinander plauscht, daß es ihnen vorkommt, als wenns verrückt wär – warum nit gar, hab ich ganz fein drauf g'sagt, wegen so ein alten Schippel wird's verrückt ~~seyn~~ werden, und es ist doch so, haben die Nachbarsleut wieder g'sagt; sie heißt sich immer die reiche Holzversilberin, und hat bey dem kalten [6] Winter ein Stoß Holz um den andern den armen Leuten mit'n Maul verschenkt³⁸⁵.

ANSELM O weiche Seele – ~~hättest du ein Holzstätten, du würdest anders handeln.~~

LORENZ Herr Prinzipal, verzeihen Sie mir eine dumme Frag!

ANSELM Frag, wie sonst –

LORENZ Wie können Sie mit dem Schneeberg auf'm Kopf, ~~und mit diesen toupirten Terrain, im G'sicht am Hochzeitstag, wo ihre Holzg'stätte eine mudel (+sehr+) saubere~~³⁸⁶ ~~Braut herbejgezogen haben,~~ noch von einer andern fantasiren, da ihnen schon die Erste genug sein soll –

ANSELM Höre die Geschichte, und schaudere zusammen – ~~Wenn uns Holzversilberern die Götter künftiges Jahr wieder ein so schönen, profitablen Winter schenken, wie der heurige wahr, und die Natur ihren weißen Schneeteppich mit einem grünen vertauscht~~ – [7] ~~denn~~ (+Es+) werden es (+beynahe+) zwey Jahre seyn, als ich – aus Zufall – oder Bestimmung nach Sivering³⁸⁷ schlenderte, und dort durch einen Strohzeiger verlokt, in ein Bauernhaus tritt, um mich mit einer halbe Heurigen zu erquiken, da sah ich sie zum erstenmahl.

LORENZ Wen?

ANSELM (*auffahrend.*) Die Lenerl.

LORENZ Ja so. –

ANSELM Ich hatte noch keinen Tropfen getrunken, und war schon von Liebe berauscht.

LORENZ Da kann ich mehr ertragen.

ANSELM Sie unterhielt sich ganz nekisch mit ihrem Amanten³⁸⁸, es war ein

³⁸⁵ mit'n Maul verschenkt] versprochen, den Stoß Holz zu verschenken.

³⁸⁶ mudel saubere] mudel sauber: sehr schön.

³⁸⁷ Sivering] Sievering: ehemalige Gemeinde bei Wien; heutiger Wiener Stadtteil.

³⁸⁸ Amanten] Liebhaber.

Kirschnergesell³⁸⁹ – ich liebäugelte – doch sie schien mich nicht zu bemerken – ich fadelte einen Diskurs ein – sie schnalzte mich ab – bis ich Gelegenheit fand es zu sagen, daß ich ein Holzversil[8]berer, und daß ich noch Junggesell sey – da bemerkte sie mich auf einmahl, sie fing zu lächeln an, unsere Blicke verstanden sich – ich erklärte ihr meine Liebe, indem ich ihr auf die Zehen tritt – sie antwortete durch einen Gegentritt auf meine Hühneraugen – ich ließ fleißig einschenken, bis des Kirschners starker Natur der fünften Maß unterlag, und er in einem Roßschlaf verfiel.

LORENZ Gute Nacht Kirschner.

ANSELM Da ging ich mit ihr fort – ein flüchtiger Zeiselier³⁹⁰ brachte uns an die Linie – seit jener Zeit sahen wir uns fast täglich – ich hab manchmahl das Wort, heirathen fallen lassen.

LORENZ Das heben die Madeln gleich auf –

ANSELM Aber Nahmen und Wohnort hab ich ihr verschwiegen, weil ich damahls schon mit dem Everl [9] angebandelt hab – Die Everl hat 20,000 fl.³⁹¹ – die Lenerl hat nix – ~~des kannst denken, wo ein Holzversilberer hingreift~~ – es ist geschehen, und die Reue kommt jetzt so spät, wie das Errathen eines Terno³⁹² nach der Ziehung.

LORENZ Das ist ein wilde G'schicht – seyn Sie Mann – bedenken Sie ihr Metier, und werden Sie nit schwach – Sie haben eine saubere Braut mit 20000 fl. – was kann so ein Alter – Mann hätt ich bald g'sagt, noch mehr wünschen.

ANSELM O die Lenerl. –

~~LORENZ Sie werden doch kein ganzes Serail³⁹³ haben wollen?~~

~~ANSELM Freund, das Türk seyn – hat auch seine guten Seiten.~~

LORENZ Wer weiß, wo sie mit ihrem Kirschnergesellen herumirrt. [10]

ANSELM Ihre Lieb zu mir hat sie dumm g'macht.

LORENZ Das ist ihre Schuld – warum hat sie Ihnen nit besser ang'schaut – Sie sein ausser aller Schuld –

ANSELM Ich hör kommen – ich muß fort, sonst liest mir meine Braut die ganze G'schicht auf der Nasen – Lorenz, verlaß mich nit – Lorenz führ mich – die Lieb –

³⁸⁹ Kirschnergesell] Kürschnergeselle. Ein Kürschner ist ein Handwerker, der Tierfelle verarbeitet.

³⁹⁰ Zeiselier] vermutlich komisch für Fahrer eines Zeiselwagens (Gesellschaftswagen), Kutscher.

³⁹¹ fl.] Abkürzung für Gulden.

³⁹² Terno] Gewinn, Glück, Lotteriegewinn durch Erraten dreier Zahlen.

³⁹³ Serail] orientalischer Palast.

die Angst – der Heurige haben ein Komplot g'macht – sie wollen mich umwerfen.
LORENZ Kommens – lehnen Sie sich auf mich – weils kein andern Stock haben.
(*Bejde ab.*)

4ter Auftritt

*Der Zug der Hochzeitsgäste beginnt aus dem Hause – die Brautjungfern – Everl
geführt von Zillerl, und noch einer Brautjungfer – die Bejstände, Zangel und
Zapfenberger.*

Nr. 3. CHOR [11]

So eine Hochzeitsfeier
Wird man nicht wieder sehn –
Man zehrt, was gut und theuer
Und laßt sich gut geschehn.
Wir wollen jetzo spielen,
Die Hitz im Saal ist z'groß –
Und abends geht's im Kühlen
Auf's neu aufs Schmausen los.

EVERL (*setzt sich in die Lauben.*) Mich freuts, daß Sie sich so viele Müh' mit'm
Essen und Trinken geben – so könnts uns wenigstens nit ausrichten.

ZANGEL Na, wär nit übel – ich bring schon jetzt kein B'scheidessen³⁹⁴ in kein Sack
mehr hinein.

ZAPFENBERGER Da hab ichs g'scheidter g'macht – ich hab meine 2 Lehrbuben
bestellt – mit einer Trag sinds schon fort –

EVERL Ist schon recht - nur daß nit aus Versehen ein B'steck oder ein Löfel
mitspazirt. [12]

ZAPFENBERGER Warum nit gar, ich hab blos einige paar Servietten mitnehmen lassen,
weils den meinigen gar so gleich sahen.

³⁹⁴ B'scheidessen] übrig gebliebenes bzw. beiseite gelegtes Essen.

EVERL (*zu den Kranzeljungfern*³⁹⁵.) Na, liebe Maderln, warum schauts mich denn alleweil so sinnlich an.

PEPI Wir möchten halt auch schon Braut seÿn.

EVERL Nur pomali³⁹⁶ ~~ich war ja auch einmahl ein Kranzeljungfer~~

~~ZILLERL Ist das schon lang?~~

EVERL ~~Vor dreÿ Jahren~~ – aber unter andern, wo ist denn der Bräutigam?

ZANGEL Er wird wo liegen – denn ich hab g'sehen, wie er ein halbe Wein auf ein Zug ausg'lerrt hat.

ZILLERL Mich hat er mit ein krennsauern³⁹⁷ G'sicht (+angschaut+) ~~zum Getapp geführt, und hat so g'tappt, daß mir s'Hören und Sehen vergangen ist.~~ [13]

EVERL Der gute Mensch plagt sich recht um mir ein Freud zu machen – O Madeln – es ist nit alles Gold was glantz – ~~einer Braut, die einen starken 40ger heirath't – steigen alle Hitzzen auf.~~

Nr. 4. Lied mit Chor

EVERL

Die Madeln beneiden

Das Glück einer Braut –

Ich selbst hab vor Freuden

Mir selber kaum getraut.

Erhaschte oft eine

Ein'n bildsaubern Mann

So dacht ich, du feine,

Bist glücklich schon drann.

CHOR

Sie ist so ein feine

Sie hat einen Mann. [14]

³⁹⁵ Kranzeljungfern] Brautjungfern.

³⁹⁶ pomali] langsam.

³⁹⁷ krennsauern] Kren: Meerrettich.

EVERL

Es ist mancher junge
Mir freylich entwischt,
Doch hab ich ein Alten
Doch endlich gefischt.
Doch manche wird denken –
Er ist doch zu alt
Was will man denn machen
Der Winter ist kalt.

CHOR

Hat Holz und hat Maxen³⁹⁸
Das ists, was ihr g'fällt.
(Die meisten gehen ab.)

~~ZANGEL (führt Everl zurück.) Bedenk die Frau Mahm³⁹⁹, daß er als Holzversilberer
am besten wissen muß, daß altes Holz die meiste Glut gibt – auch das alte Eisen
glüht, wanns ins Feuer kommt. [15]~~

~~ZAPFENBERGER Und der alte Wein hat Feuer – also lustig den Holzscheiber Tanz
(+ein ‹feines› Tanzal+) – der neuen Frau Holzversilberin zu Ehren.~~

~~ALLE Ja ja – den Holzscheibertanz.~~

Nr. 4 ¼. Tanz

*(Komische Gruppierungen der Holzscheiber, am Schlusse derselben, hört man in der
Szene rufen.)*

~~Halt's es auf – halts es auf!⁴⁰⁰~~

(Auflauf.)

³⁹⁸ Maxen] Geld.

³⁹⁹ Mahm] Muhme; Bezeichnung für eine Tante oder eine weibliche Verwandte.

⁴⁰⁰ Auf dieser Seite befinden sich unleserliche Eingriffe, die nicht wiedergegeben werden konnten.

5^{ter} Auftritt

~~Vorige Lenerl windet sich bis zum Vordergrund – ihr ganzes Benehmen zeigt~~

~~Blödheit –~~

~~Severin ihr nach.~~

~~LENERL Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren – der giftigen Schlangen zum Opfer erkoren⁴⁰¹ –~~

~~SEVERIN Halt's es auf – halts es auf, ah, da ists –~~

~~LENERL Geh fort, du wilder Ding –~~

EVERL Was hast du mit dem Mädal – [16]

SEVERIN Wie ich als Wachter beim Holz herum geh, und just auf ein Herrn paß – der alleweil gern mit der brennenden Pfeiffen dort herumschnofelt⁴⁰² – hör ich was rauschen – ich schau – ich schau – wie halt unser eins schaut – auf einmahl seh ich das Madel aufn Holzstoß oben sitzen – was hats sonst wollen, als Holz stehlen.

LENERL Gemeiner Mensch – Holz stehlen, ich bin Holzversilberin.

SEVERIN Wart, ich will dich versilbern.

EVERL Ruhig – die Frau befiehlt's – was hast du auf'm Holz oben zu thun g'habt?

LENERL Ich bin Holzversilberin – muß ja nachschaun, was?

ZANGEL Die ist narrisch –

ZAPFENBERGER Oder grund dumm.

SEVERIN Soll ich Sie g'scheid machen? [17]

EVERL Der arme Narr dauert mich – laß sie gehen – bist du hungrig?

LENERL Die Holzversilberin möcht essen.

EVERL Geh Zillerl, bring ihr was. (*Zillerl ab.*)

EVERL Wie heißt du denn?

LENERL Er sagt mirs nit – aber – (*heimlich.*) ich bin Holzversilberin – ~~ist~~ – das darf kein Mensch wissen.

ZANGEL Aus der kriegen wir nix g'scheides heraus.

ZAPFENBERGER Was denn alleweil mit der Holzversilberin hat.

⁴⁰¹ Anspielung auf *Die Zauberflöte* von W.A. Mozart. Tamino in der Introduction: „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren, / Der listigen Schlange zum Opfer erkoren“.

⁴⁰² herumschnofelt] schnofeln: näselnd reden, schnüffeln, nachspionieren.

SEVERIN G'spürens es denn nit, daß sie Ihnen foppt⁴⁰³ –

EVERL S'Maul halt er, und geh er auf sein' Wacht – wann er nit die ersten Beweise davontragen will, daß ich die Frau bin.

SEVERIN Wegen meiner kanns jetzt ein paar [18] Klafter⁴⁰⁴ wegtragen, ich helf ihr aufladen (*ab.*)

(*Zillerl hat zu essen gebracht, Lenerl ißt gierig und packt ins Vortuch ein.*)

ZAPFENBERGER Kommen Sie Jungfer Braut – es ist nit der Müh werth!

LENERL Braut! Braut! Sollte das Gefühl die Liebe seÿn – ich bin hungrig.

EVERL Die Lieb hat ihr den Kopf verrückt –

LENERL (*essend.*) Auch ich bin in Arkadien⁴⁰⁵ geboren.

ZILLERL Sie ist ein Ausländerin – das haben wir jetzt doch schon heraus – hat dich vielleicht ein Liebhaber sitzen lassen.

LENERL Ja, hat mich sitzen lassen (*vertraut.*) Er ist nit sauber – prr, der Kirschnerg'sell war viel hübscher – er ist alt – aber Geld – viel Geld.

EVERL So – jetzt fangen die Alten auch schon an, die Madeln sitzen zu lassen. [19]

ZILLERL Mir scheints: dir hats just noch g'rathen – aber sag uns doch, wie heißt er denn?

LENERL Das ist ein Geheimniß, er weiß selber nit.

ZILLERL Das wär mir schon der liebste Cher⁴⁰⁶ – der seinen Nahmen nit spendirt.

LENERL Hats nit g'sagt, und wie er das letztmahl beÿ mir war, hat er seÿn Herz mitg'nommen – und hat aber sein Kopf vergessen (*Sie zieht eine an einer Schnurr hängende Tabackspfeiffe hervor, die am Hals befestigt ist.*)

EVERL ~~Vielleicht ist der Kopf mehr werth, als der seinige~~, aber wer ist er denn eigentlich.

LENERL (*in ihre Blödheit zurückfallend.*) Bin Holzversilberin!

ZANGEL Ist schon wieder närrisch.

⁴⁰³ foppt] foppen: ärgern.

⁴⁰⁴ Klafter] altes Längenmaß.

⁴⁰⁵ Auch ich bin in Arkadien geboren] Lateinische Phrase: *Et in Arcadia ego*. U.a. in Schillers Gedicht *Resignation* (1786): „Auch ich war in Arkadien geboren“.

⁴⁰⁶ Cher] Liebhaber.

6^{ter} Auftritt

Vorige, Lorenz. [20]

LORENZ Der Prinzipal wird gleich beÿ der G'sellschaft erscheinen, er hat nur einen nothwendigen G'schäftsbrief cito⁴⁰⁷ expediren⁴⁰⁸ müssen.

EVERL Wo ist er denn? Hat er heut ein wichtiger Geschäftsbrief zu expediren, als ich bin (+als in unserer Gesellschaft zu seÿn?+) Kommts, ich will ihm lieber gleich im Anfang die Leviten lesen⁴⁰⁹ – so wird ers künftig nit vergessen, sich ordentlich zu melden, wann er fortgeht. (*Alle ab, bis auf Lorenz und Lenerl.*)

LENERL (*die Lorenz mit Wohlgefallen betrachtet.*) Das ist ein hübscher Mensch – du g'fallst mir.

LORENZ Das ist ein Glück!

LENERL Verzeihen Sie – bist du ein Kürschner.

LORENZ Ich werd (+dir+) gleich s' Rauche herauskehren⁴¹⁰ (+Ausklopfen⁴¹¹ zeigen+).

LENERL Haben Sie ein Geld.

LORENZ Die geht g'mach zu – warum?

LENERL Ich möcht halt gern heirathen. [21]

LORENZ Hab noch keine Zeit dazu.

LENERL Sie sind sauber.

LORENZ Ich dank, s muß gleich gut seÿn.

LENERL Sie seÿn jung!

LORENZ Was halt recht ist.

LENERL O, er ist alt!

LORENZ Ja, wer denn?

LENERL (*nimmt ihn beÿ der Hand.*) Gehn wir nach Sivering.

LORENZ Hörens auf – Sie wollen mich verführen.

⁴⁰⁷ cito] lat. für: schnell, rasch.

⁴⁰⁸ expediren] expedieren: absenden, befördern.

⁴⁰⁹ Leviten lesen] jemandem zusetzen.

⁴¹⁰ s' Rauche herauskehren] Das Rauche heraus kehren: Ernst gebrauchen, Ernst zeigen; eine vermutlich von der ehemaligen ältesten Art, sich in Felle zu kleiden, hergenommene Figur.

⁴¹¹ Ausklopfen] doppeldeutige Anspielung auf das Klopfen der Pelze, das zu den Hauptaufgaben der Kürschner zählte. Zudem auch: züchtigen, schlagen.

LENERL Das Bildniß ist bezaubernd schön, so schön als ich noch eins gesehen⁴¹² –
LORENZ Beÿ der rappelts⁴¹³ – wer sind Sie denn – Sie zudringliches
Frauenzimmer.⁴¹⁴

Nr. 5. Lied

LENERL

Willst du wissen, wer ich bin,
Geh mit mir nach Nußdorf hin – [22]
Dort steht gar ein kleines Haus
Auf die Donau sieht man naus –
Meinen Bruder wirst du sehn –
An der Donau fischen stehn –
Stundenlang, ists noch so frisch
Gibt er Acht auf jeden Fisch –
Willst du wissen wer ich bin
Geh mit mir zur Donau hin
Dort aus einem kleinen Haus
Schaut die Lenerl oft hinaus
Wann sie dich recht freundlich grüßt
Und du fragst, wer Sie denn ist:
Dann denk dir in deinem Sinn
S' ist die Holzversilberin.
(*Sie setzt sich in die Laube.*)

LORENZ Jetzt weiß ich so viel, wie zuvor – schad um [23] das Madel, sie ist nit übel,
ah da kommt mein zusammen getetschter⁴¹⁵ Prinzipal.

⁴¹² Dies Bildniß ist bezaubernd schön] komische Invertierung der Arie Taminos in Mozart/Schikaneders *Zauberflöte*: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön, / Wie noch kein Auge je gesehn“.

⁴¹³ rappelts] rap(p)eln. Hier in der Bedeutung: Sie ist verrückt.

⁴¹⁴ Auf dieser Seite befinden sich unleserliche Eingriffe, die nicht wiedergegeben werden konnten.

⁴¹⁵ zusammen getetschter] tetschen: ohrfeigen, schlagen.

7^{ter} Auftritt

Vorige, Anselm, die Everl am Arm – Zillerl.

ANSELM Brave Everl, das freut mich recht, daß du dich ~~auch ohne meiner~~ (+gut+) unterhaltest.

~~EVERL Warum denn nit was man gemacht hat – das kommt einem nit schwer an – ich habs schon beÿ meinen Liebhabern nit leiden können, wann sie mir Tag lang auf'n Hals g'sessen⁴¹⁶ sind – überhaupt ist das nit nobel – am wenigsten für Ehleut.~~

~~ANSELM Recht hast, ich werd dir so wenig Ungelegenheit machen, als möglich ist –~~
(+EVERL Wer wird sich denn einander den ganzen Tag auf dem Hals sitzen. In der Fruh hab ich meinen Plausch mit den Dienstbothen; na, und Nachmittag kommen meine Freündinnen zum Kafeh; das ist eine unschuldige Unterhaltung, die macht kein graues Haar.

ANSELM Recht hast Weiberl; höchstens wirts letzte gute Haar der Nachbarinnen dabey aus'grißen.+)⁴¹⁷

~~EVERL Na, da kann sichs machen – Jetzt darfst du mir a Bussel geben – ich hab wahrgenommen, daß du noble Empfindungen hast.~~

ANSELM: Mit gütiger Erlaubnis (*Er umarmt sie.*) [24]

LENERL (*die früher gedankenlos da saß, ersieht es – und springt aus der Laube.*) Ha ha ha! So lacht die Hölle (+der Narr+)! (*Sie setzt sich wieder.*)

ANSELM Was war das für ein spassiger Lacher?

EVERL Aha, da sitzts in der Lauben – ich hätt bald vergessen dir zu sagen, daß ein armes Madel vom Holzwachter verfolgt, sich in den Garten reterirt⁴¹⁸ hat.

ANSELM Was will der Holzkäfer.

EVERL Sie ist mein Protegé⁴¹⁹ – denn so viel man merkt, ist sie aus Liebe verwirrt – das ist romantisch – und das Romantische hab ich für mein Leben gern.

LORENZ Sie hat den Ersatz schon g'funden, denn sie hat mir einen Heiratsantrag g'macht – sie mischt Nußdorf, Donau, Kirschner, Sivering, Holzversilberer

⁴¹⁶ auf'n Hals g'sessen] im Nacken sitzen; umgangssprachlich für: auf den Leib rücken, bedrängen.

⁴¹⁷ Einfügung durch Überklebung im Manuskript.

⁴¹⁸ reterirt] franz. *se retirer* für: sich zurückziehen, sich ausklinken.

⁴¹⁹ Protegé] franz. *protégé* für: der Schützling, der Schutzbefohlene.

durcheinander, als wanns ein Ritscher⁴²⁰ kochet. [25]

ANSELM Was hör ich, ich fürcht es wird ein Ragout draus, das mir den Magen verdirbt.

EVERL Du mußt dich um sie annehmen, Schatz, und auskundschaften, wo's hing'hört – komm her, du armer Narr.

LENERL Bin Holzversilberin!

EVERL So komm zum Holzversilberer (*führt sie zu Anselm.*)

ANSELM (*ruft erschrocken aus.*) Jetzt wär mir ein Stoß um 5 fl. frey feil⁴²¹.

LENERL (*beim Anblicke Anselms wie begeistert[,] ruft.*) Heuriger von Sivering.

EVERL (*zu Anselm.*) Ist das eine Bekanntschaft?

ANSELM Das Mitleid hat mir ein'n Stich g'geben. –

LENERL Abellino⁴²²! ich kenne dich!

LORENZ Jetzt geht mir ein Flambeau⁴²³ auf –

ZILLERL Sollte der Bräutigam ein Schlankel⁴²⁴ seyn? [26]

EVERL (*zornig.*) Tausend fickerment, da stekt etwas dahinter; heraus damit – noch bin ich die Sanftmuth selbst – aber ein ganzes Bataillon zittert, wann ich anfang.

LENERL O zitt're nicht, mein lieber Sohn, du bist unschuldig, weise, from.

ANSELM Kinder und Narren reden die Wahrheit.⁴²⁵

LENERL Aber ich auch – ich werd mein Lekzion aufsagen – (*im Aufseton.*) Es war einmahl ein alter, garstiger Mann, der hat einmahl in Sivering beim Heurigen, einem Kirschner sein Madel abwendig g'macht – weil er als reicher Holzversilberer ihr das Heirathen versprochen hat – er hat aber das Madel sitzen lassen, und hat ein andere g'heirath, – der Kirschner will jetzt auch nix mehr von dem Madel wissen, man soll nit glauben, was so ein Kirschner obstinat⁴²⁶ seyn kann! er macht [27] jetzt ein Pelz⁴²⁷, wann er s'Madel sieht – das jetzt zwischen zwey Stühlen aufm Boden sitzt.

⁴²⁰ Ritscher] Ritscha(d): Gericht aus Gerste, Hülsenfrüchten (Erbsen, Bohnen oder Linsen) und teilweise Fleischstücken.

⁴²¹ feil] zu haben.

⁴²² Abellino] Bandit, Hauptfigur mehrerer Erzählungen und Theaterstücke im 19. Jahrhundert.

⁴²³ Flambeau] franz. für: Fackel, Leuchter. Hier als komische Abwandlung der Redewendung „Es geht mir ein Licht auf“.

⁴²⁴ Schlankel] geschickter, durchtriebener Mensch, „Schlingel“, Spitzbube.

⁴²⁵ Kinder und Narren reden die Wahrheit] gängige Aussage der komödiantischen Figur, etwa Hanswursts.

⁴²⁶ obstinat] widerspenstig.

⁴²⁷ er macht jetzt ein Pelz] doppeldeutig: einerseits Anspielung auf Arbeit des Kürschners, andererseits bedeutet 'einen Pelz machen': die Federn sträuben.

Ich bin das Madel, und der mir das Maul g'macht⁴²⁸ hat, ist –

EVERL Heraus mit der Farbe⁴²⁹ – wer ists?

LENERL (*auf Anselm deutend.*) Der ists –

LORENZ Jetzt ist die Kuh aus'm Stall.

ANSELM In einer solchen Lag ist noch kein Holzversilberer gewesen.

EVERL Ist es die (+rehgraue+) Möglichkeit, sagen die Berliner – ich könnt von einer Ohmacht in die andere fallen, wanns der Müh werth wär – am Hochzeitstag muß ich schon so etwas entdecken.

~~LENERL Wer weiß, was noch kommt.~~

ANSELM Lorenz, rath, was soll ich machen.

LORENZ Da nutzt nit einmahl die (+keine+) Grobheit ~~eines Holzschreibers~~, vielweniger die unsrige.

EVERL Wann das meine Liebhaber säheten – [28] die ich alle wegen dem da hab sitzen lassen, wegen diesem da, der ausschaut wie ein Drukfehler in einem schönen Buch – ah, Revange, Holzversilberer – wir haben auch alte Bekanntschaften.

8^{ter} Auftritt

Martin, Severin, Vorige.

SEVERIN So wart der Herr nur.

MARTIN Nix da – ich muß mich überzeugen, obs meine Schwester ist.

ALLE Was gibt's schon wieder?

SEVERIN Der Herr stört die ganze Hochzeit.

MARTIN Das ist mir alles eins – meine Schwester ist mir lieber, als so ein Hochzeit.

LENERL Mein Bruder – verstecken spielen.

ANSELM Wen sucht der Herr?

MARTIN Meine Schwester –

ANSELM Wer ist der Herr? [29]

MARTIN Ein Fischer aus Nußdorf – meine Schwester, ~~das Madel~~, ist seit einem

⁴²⁸ das Maul g'macht] Maulmacher: Prahler, Großsprecher.

⁴²⁹ Heraus mit der Farbe] Aufforderung, die Wahrheit zu sagen.

Monathe ein völlig Tschapperl⁴³⁰ g'worden – sie bild sich ein, daß Sie eine Holzversilberin ist, und seit (+vor+) 2 Tagen ist sie mir gar davon g'loffen.

EVERL Da kann ich den Herrn gleich ausm Traum helfen – wie der Herr den Wienern vom Geld hilft – wann sie Fisch und Krebsen beÿ ihm essen – das saubere Muster von seiner Schwester ist da – Sie muß auch s'Fischen g'lernt haben, denn sie hat wollen ein'n reichen Stockfisch fangen, der ist ihr aber ausg'rutsch[t], und ist doch wieder ins Wasser g'gangen, wo ihn ein andre g'fangen hat. Wir halten just unsern Ehrentag – Schandtag hätt ich bald g'sagt – ich die Jungfer Braut – das hier ist der Fisch, und dahier ist des Herrn sein Schwester, die in der Einbildung schon alle Holzg'stätten regirt hat. [30]

MARTIN Ich fall aus den Wolken – von der ganzen G'schicht weiß ich kein Wort – Lenerl, was hast du für Dummheiten ang'fangen – wo hast deine Augen g'habt – so ein altes Grippenmandel⁴³¹ – pfui –

LENERL Er hat mir s'Heirathen versprochen.

MARTIN Und hat dich sitzen lassen.

LENERL Ja!

MARTIN Herr, ist das wahr?

ANSELM Ich weiß nit, was der Herr will – ich kann nur eine heirathen.

MARTIN So hätt der Herr mein Schwester genommen.

EVERL Der Herr g'fallt mir – das könnt ich brauchen –

MARTIN Das ist ein saubere Bagage.

ANSELM Sey der Herr nit grob – ich hab'n Holzwachter in Reserve.

SEVERIN Bin schon g'richt't. [31]

MARTIN Wer mir der erste unter die Händ kommt, den nehm ich, und schlag die andern damit nieder – ~~alter Holzwurm, das junge Holz hätt dir halt g'fallen~~ – schau Schwester, ich hab dirs alleweil g'sagt, trau du den Stadtherren nit – die Jungen laufen, die Alten kriechen (+ab+) ~~das kommt alles vom Bücher lesen und Comodie gehn~~ – aber nur Geduld – der kommt mir nimmermehr aus – ich erwisch ihm doch einmahl und hernach will ich ihm so viele Prügel auf sein Holzg'stätten liefern, daß ihm der Platz zu klein werden soll – Bagage – (*führt Lenerl ab.*)

⁴³⁰ Tschapperl] Schimpf- und Kosewort für einfältigen, dummen, auch hilflosen Menschen.

⁴³¹ Grippenmandel] Krippelmannl: spöttische Bezeichnung für Knirps, Schwächling; Nähe zu Krüppel augenscheinlich.

ALLE Werfts ihm hinaus.

9^{ter} Auftritt

Die Gäste schnell von allen Seiten, Vorige, Gesang mit Chor.

Nro. 6. CHOR

Was für Lärmen, welch ein Schreyen
Ist ein Unglück hier geschehn
Zanken hörten wir in Freien
Und wir eilten nach zu sehn. [32]

EVERL (*zugleich.*)

Diesen Auftritt zu erleben
Heut an meinem Hochzeitstag?
Stoff zum Lachen wird es geben
Freu dich, Alter, auf die Plag.

ANSELM (*zugleich.*)

Sollt ich hundert Jahr noch leben
Denk ich an den Hochzeitstag
Prügel kann es auch noch geben
Und ich bin die Unterlag.

LORENZ und ZILLERL (*zugleich.*)

Das verspricht ein gutes Leben
Gleich voraus am Hochzeitstag
Man könntts jetzt schon schriftlich geben
Daß nit eins das andre mag.

EVERL (*zu den Gästen.*) Lassen Sie sich nit stören, es ist gar nix von Bedeutung vorg'fallen, Sie wißen, die Lieb muß g'zankt seÿn.

ANSELM Und wie wir uns lieben – das ist infam – schauns, Sie haben das Tschapperl g'sehen, das hat ihr Bruder abg'hohlt, und mein Frau, die gute Seel – hats nit fortlassen wollen. [33]

EVERL (*mit Beziehung.*) Er hats partout da behalten wollen – der Mann ist ein Menschenfreund zum Schrecken.

Anselm (*sich zum lachen zwingend.*) Ich hab recht über den Bruder lachen müßen.

EVERL Und ich noch mehr über ihren alten Liebhaber – Es ist jetzt skandalos mit den Mannsbildern wanns schon –

ANSELM Lorenz, laß Wein bringen – ich bin ganz ausgetroknet. – Alles muß trinken. (*Es wird Wein gebracht.*)

ZANGEL G'scheid, Herr Bräutigam, zum Trinken bin ich immer zu brauchen, und wann der Mensch nur zu etwas zu brauchen ist.

~~ZAPFENBERGER G'sundheit muß g'trunken werden – aber es trinkt sich noch einmahl so gut, wann dabei g'sungen wird.~~

~~(+ANSELM⁴³² Seid lustig, und unterhält euch mit Tanzen und Springen.~~

~~ALLE Ja, ja, tanzen. (*Musik.*)+) [34]~~

~~ZANGEL Mein Herr Sohn (+Göd⁴³³ +), der Florian kann allerhand geistreiche Lieder, wo ist er denn – Florian! So komm – sing uns ein Trinklied, aber es muß aus'm ff seÿn ↔~~

~~FLORIAN Wegen meiner – aber daß der Vater (+Göd+) nit z'fruh einfallt.~~

~~ZANGEL Ei beileib – ich weiß schon, wann ich trinken muß –~~

~~Nro. 7. Trinklied mit Chor~~

~~Freunde schenket fleißig ein
Denkt, es ist ein Hochzeit hier
Nehmt das Gläschen in die Hand,
Und trinkt mit mir
Ein Hochzeit ohne Wein~~

⁴³² Im Manuskript eigentlich: Scheitl.

⁴³³ Göd] Göth: Pate.

~~Etwas saubers wär das mir
Schenkt nur fleißig in das Glas und singt mit mir.
Fällt auch einer etwann um
Findet er nit mehr die Thür
Hochzeit gibt es in dem Haus – ihm helfen wir. [35]
(Am Schluß des Trinklied kommt Lorenz.)~~

~~LORENZ Wälsche Italiener, die von der berühmten Hochzeit g'hört haben, möchten
sich gern produziern⁴³⁴.~~

~~ANSELM Herein mit Ihnen, jetzt ists alles eins, ob ein Paar Stöß mehr oder weniger
aufgehen. (ab.)~~

~~(Italienische Paare kommen und führen Gruppierungen aus. Lorenz hat während dem
Anselm geruft.)~~

~~Anselm (stürzt herein und ruft.) Ein Holzschiff von mir ist beÿ Nußdorf in Gefahr –
ich muß hinauf – wer mit mir will, der komm.~~

~~ALLE Wir alle. (Unter Lärmen fällt der Vorhang.⁴³⁵)~~

Ende des 1^{ten} Act. [36]

⁴³⁴ produziern] präsentieren.

⁴³⁵ Auf dieser Seite befinden sich unleserliche Eingriffe, die nicht wiedergegeben werden konnten.

Zweyter Aufzug

1^{ter} Auftritt

Gegend an der Donau bey Nußdorf, Fischer sind mit ihren Netzen beschäftigt.

Die Fischerinnen tanzen und springen.

Nr. 9. CHOR

Den Karpfen und den Hechten, Brüder

Erklären wir aufs neu den Krieg

Und zieht es schwer die Netze nieder

Dann rufen wir, hoch Fischerglück!

Barthel und Mathies.

BARTHEL Wann ich nur wüßt, was unserm Fischmeister fehlt – es ist, als wann ihm alle Netz eingefroren wären.

MATHIES Er wird doch nit verliebt seyn – oder hat er kein Geld – da sind die Leut auch verdrüßlich –

BARTHEL Da kommt er schon – er schaut aus, als wann er just ein Maß 16er⁴³⁶ ausgeleert hätt – so sauer – [37]

2^{ter} Auftritt

Martin, Vorige.

MARTIN Ist der Peterl noch nicht da?

BARTHEL Er ist noch nit da – wer weiß, in was für einer Kneipen der wieder sitzt.

MARTIN O nein, der Peterl hat ein edles Gemüth, ich hab ihn auf'n Stockfischfang⁴³⁷ ausg'schickt.

BARTHEL Hat sich denn einer an der Donau sehen lassen?

⁴³⁶ ein Maß 16er] Wein zu 16 Kreuzer die Maß.

⁴³⁷ Stockfisch] in der Folge doppeldeutig: einerseits auf Stöcken getrockneter Kabeljau; andererseits: ein geistig nicht beweglicher Mensch – „dumm wie ein Stockfisch“.

MARTIN Dutzendweis oft, aber Sie sind nicht zum genießen.

BARTHEL Schau der Herr nit so sauer drein – es geht uns sonst kein Arbeit von Statten, sollen wir vielleicht das Fischerlied singen, das uns der Herr aus der Stadt gebracht hat, ich glaub, er hats von einer Stummen singen g’hört.

MARTIN Singts ~~zu~~ (+mit+) – wann ich ein falschen Ton hör, so wachst mein Zorn, und der (+kann+) nit groß g’nug seyn. [38]

Nr. 10. Arie mit dem Chor, nach dem Original

BARTHEL

Ihr Freunde, schaut am hellen Morgen
Fahrt Schiff $\langle u \rangle$ m Schiff da schnell (+da+)hin,
Bringen lustig ohne Sorgen
Den Segen Gottes uns nach Wien
Wir werfen s’Netz hinab in d’Wogen
Und halten uns still –
So werden dann die Fisch betrogen,
Wir fangen, wir fangen dann viel

CHOR

Wir werfen in den Fluß das Netz
Und reden nit viel –
Manch’s Madel fangt auch so ein Mann
Und so erreicht sie sicher dann ihr Ziel.

3^{ter} Auftritt

Peter, Vorige.

MARTIN Der Peterl, mein Spion.

PETERL Da bin ich.

MARTIN Hast du was erfahren. [39]

PETERL Das Schiff, das heut Nacht in G’fahr war – g’hört dem alten Holzhändler der

der Lenerl, den Kopf verrückt gemacht hat.

MARTIN Was nutz mir das – an dem Holz kann ich mein Gall⁴³⁸ nit auslassen.

PETERL Er ist mit der ganzen Sippschaft in Nußdorf.

MARTIN Deßwegen juckts mich ~~seit heut Morgen~~ (+heut+) in allen Gliedern – ~~wo ist er~~ – jetzt g'hört er mein –

PETER Pomali – mach der Herr kein Aufsehen – er muß seine Schläg in aller Still kriegen.

MARTIN Du hast leicht reden – in dir rebellt nit das Blut eines gereizten Bruders herum.

PETERL Glaubt der Herr, ich hab nit manchen gewassert⁴³⁹ der zu mein Madel g'stiegen ist – aber alles in der Still – beÿ der Nacht, da kriegt einer seine Wix⁴⁴⁰ im Dunkeln, daß er die blauen Fleck erst am andern Tag in der früh zählen kann, wann [40] d'Sonn aufgeht – der Mensch muß in allen Sachen ein Sistem haben.

MARTIN Recht hast – halt mich zurück, Peterl, wann du merkst, daß das Roß meiner Rachsucht mit mir durchgehen will – nur einen Wunsch Peterl – nur eine Bitt hab ich – Peterl, der Holzversilberer muß seine Wix haben.

PETER Es ist so viel als wanns er schon hätt – doch still – dort ~~steigt~~ (+kommt+) ihre Schwester ~~vom Kahlenberg herab~~.

MARTIN Wie das Madel ausschaut, als wanns schon ein paar dutzendmahl sitzen geblieben wär.

4^{ter} Auftritt

Lenerl, Vorige.

MARTIN Lenerl, wo warst ~~du~~ (+den+)?

LENERL Weixerln⁴⁴¹ brocken.

PETER Ich könnt lauter 36^{er}⁴⁴² weinen.

LENERL Nit weinen, es ist nit der Müh werth – [41]

MARTIN Sag mir Lenerl, wie ists denn zugegangen, daß du ~~mit dem~~ (+dich in den+)

⁴³⁸ Gall] Gall(e): Zorn.

⁴³⁹ gewassert] wassern/wässern: prügeln.

⁴⁴⁰ Wix] Schläge, Hiebe.

⁴⁴¹ Weixerln] Sauerkirschen.

⁴⁴² 36^{er}] besonders saurer, billiger Wein um 36 Kreuzer.

Alten ein ~~Techtelmechtel~~⁴⁴³ ang'fangen verliebt hast.

LENERL Das will ich dir allein, ganz in der Still sagen, komm her.

Nr. 11. Lied

(sehr stark gesungen in einem Ton.)

Beim Heurigen hab ich ihn kennen gelernt –
Den Kirschner hat er durchs Berauschen entfernt
Von weiten hat er mir ein Holzg'stätten zeigt
Und wie man als reiche Frau Pfauen gleich steigt
Und wann das ein Madel, das nix hat – nur hört
So sieht sie und hört sie nix mehr, auf der Erd.
~~Ich hab zwar bemerkt, daß er graue Haar hat~~
~~Und daß es bei ihm ist ein bissel schon spat~~
~~Doch hab ich halt g'denkt, wanns mich auch hat erschreckt~~
~~Daß d' Holzg'stätten alles, was alt ist, bedekt – [42]~~
Ich hab mich schon g'sehen, als gnädige Frau⟨.⟩
Wie ich mich müßt b'nehmen, das wüßt ich schon g'nau
Ich hätt halt den Mann und die G'stätten regirt
Die Leut g'ärgert, und d'Dienstbothen hätt ich sekirt⁴⁴⁴,
(Sie sinkt erschöpft nieder.)

MARTIN ~~Was das Madel für ein Talent zu einer g'nädigen Frau hat – sie könnt's alle~~
~~Tag vorstellen – Doch~~ (+aber+) nun Geduld, der Holzversilberer solls büßen, daß er
dich für ein Ausschuß⁴⁴⁵ ang'sehen hat – ein Mischling ist ihm aufg'richt't – daß er
Zeitlebens dran denken soll. *(Musik.)*

⁴⁴³ Techtelmechtel] geheime Liebesbeziehung; Liebelei.

⁴⁴⁴ sekirt] sekiarn: belästigen, plagen, ärgern.

⁴⁴⁵ Ausschuß] minderwertiges Holz.

*(Lenerl will reden, und für den Holzversilberer bitten. Die Sprach versagt ihr.
Sie sucht pantomimisch ihren Bruder zu besänftigen.)*

MARTIN Aha, gehen denn dir schon d'Wort aus – deßwegen willst die Stumme spielen – das nutzt alle(s) nix – er muß seine Schläg haben. [43] *(Musik. Lenerl setzt ihre pantomimischen Gebärden fort.)*

MARTIN Das kennen wir schon, die Stummerln reden alle, wann d'Komödie aus ist.⁴⁴⁶ *(Lenerl geht trostlos in den Hintergrund, wo Weiber und Kinder sie umgeben.)*

MARTIN Peter, ruf alle meine Leut z'samm, damit ichs unterricht, was wir heut für ein Fischfang vorhaben. – *(Die Fischer kommen.)* Leut, kann ich mich auf euch verlassen –

ALLE Wie aufs Gußeisen.

MARTIN Ein alter Schippel, der ~~kaum~~ (+fast nimmer+) mehr gehn kann, der alle Tag sein Testament machen soll, hat meiner Schwester s'Maul g'macht, und hat sie sitzen lassen.

ALLE Das ist entsetzlich.

MARTIN Deßwegen ist das Madel aus lauter [44] Desperation so dalkat⁴⁴⁷ worden –

PETER Sie war nie die g'scheidteste.

MARTIN Das ist ein Familienfehler – ~~Dieser~~ (+Der+) alte Verräther ist ~~hier~~ (+da+) in Nußdorf – und ich hab beschlossen ihm wassern zu lassen, ~~damit sein altes Feuer ein bißl gedämpft wird, wollt ihr mir beistehen?~~

ALLE Er soll auf uns denken.

MARTIN Still, die Weiber werden neugierig – die dürfen nix wissen – ich führ die Lenerl fort – ich muß alles wissen. *(Er führt Lenerl ab.)*

PETER S'beste ist – ich sing ein Lied, so fangens zu hupfen an, und vergessen auf alles.

⁴⁴⁶ Auf dieser Seite befinden sich unleserliche Eingriffe, die nicht wiedergegeben werden können.

⁴⁴⁷ dalkat] dalket/dalkert: dumm, einfältig, unbeholfen.

Lied mit Chor (*nach dem Originale.*)

Nro. 12.

Heut wollen wir beÿm guten Wein
Recht frohe Lieder singen
Wenn wir vom Fischmarkt recht viel Geld
Für unsre Fischeln bringen.
(*Chor repetiert, dann alle ab*) [45]

5^{ter} Auftritt

Everl, der Wachter.

EVERL Mach der Wachter seine Sachen gut – er weiß, was er zu erwarten hat.

WACHTER Euer Gnaden!

EVERL Ich bin kein Euer Gnaden – ich bin nur ein Holzversilberin.

WACHTER Ich bitt – Euer Gnaden haben mir 20 fl. g’schenkt, da kenn ich die Titulatur – ich bin vom Amt da müssen wir ja das wissen, wem’s g’hört – wann oft Einer <per> Euer Gnaden ang’reedt wird, und er gibt nix her, so ists alleweil noch Zeit ihn <per> Sie zu traktiren⁴⁴⁸ – wenn Euer Gnaden mir noch 20 fl. geben, so weiß ich schon, wie ich zu reden hab.

EVERL Er arretirt⁴⁴⁹ die Person – auf meine G’fahr – sie ist beim Holz herumg’schlichen.

WACHTER Hat sie etwan gar Tabak g’raucht? [46]

EVERL Das nit – ~~aber ein Pfeiffenkopf hats bei sich g’habt.~~

~~WACHTER Das sind feuergefährliche Absichten.~~

EVERL Es ist mir nur darum zu thun, daß sie so lang eing’sperrt bleibt, bis wir wieder in der Stadt sind – hernach kanns wieder Krebsen fangen, so viels will.

WACHTER Verlassen sich Euer Gnaden auf mich – ich arretir mich selber um 10 fl. –

EVERL Mein Mann darf sie nie mehr sehen – also wie’s geschehen ist, hohl er sich die andern 20 fl. ab.

⁴⁴⁸ traktiren] traktieren: bewirten, misshandeln.

⁴⁴⁹ arretirt] arretieren: jemanden bei etwas Verbotenem erwischen, fassen, schnappen.

WACHTER Haben Euer Gnaden nit mehr Arretirungen noch in petto⁴⁵⁰ – es gieng in einem Aufwaschen⁴⁵¹ hin –

EVERL Vor der Hand bleibts beÿ dieser – mach er seine Wachen gut – jetzt zu meinem Mann, er soll mich kennen lernen (*ab.*) [47]

WACHTER Ein scharmante Frau – hat eine besondere Passion aufs arretiren – was seh ich – die Tauben lauft dem Geÿer in die Hand – sie ists.

6^{ter} Auftritt

Lenerl, Wachter.

LENERL Bin dem Bruder wieder ausg'kommen – muß schauen ob ich kein Bräutigam find –

WACHTER Jungfer Lenerl!

LENERL Der Wachter – sag er mir – ist er noch ledig?

WACHTER Und das sehr – ich habe noch kein gleichgestimmtes Wesen gefunden – denn ich hab ein weiches Herz, und könnte nur heirathen, wenn ich noch ein weicheres findet.

LENERL Na, warum denn nit? – ich bin auch noch ledig und freÿ.

WACHTER Bis jetzt noch, ja – (*Er wischt sich Thränen ab.*) Mir blutet das Herz. [48]

LENERL Hat er auch schon von der G'schicht g'hört – hat mich sitzen lassen – hat mich lassen passen – in ein andre Gassen – ist treulosermassen, es ist kaum zu fassen

WACHTER Hör auf – du brichst mir's Herz – ich kann halt kein arretiren ohne zu weinen.

LENERL Muß er wen arretiren – recht, der hat g'wiß eine sitzen lassen.

WACHTER Lenerl – vergib – ich muß dich arretiren.

LENERL Hats der Bräutigam g'schaft? –

WACHTER Du siehst den Scharmitzel⁴⁵² zwischen Pflicht und Mitleid – komm, laß dich binden.

LENERL Nur mit ein Bräutigam, sonst nit.

⁴⁵⁰ in petto] etwas in petto haben: umgangssprachlich für: etwas für einen bestimmten Zweck in Bereitschaft haben.

⁴⁵¹ in einem Aufwaschen] in einem Zug.

⁴⁵² Scharmitzel] Schamützel. italien. *scaramuccia* für: Geplänkel, Auseinandersetzung.

WACHTER Die Pflicht – die 20 fl. – Lenerl, mach kein Lärm – schau mit welcher Delikatesse ich mein Amt verwalt. [49]

LENERL Was hab ich denn ang'stellt.

WACHTER Das wirst schon erfahren, wannst ~~einmahl in ein halben Jahr~~ verhört wirst –

LENERL Ich bin unschuldig und nichts weiter.

WACHTER Kommt alles an Tag, wenigstens nach'n Tod – jetzt komm aber, und mach keine ~~Dicentes~~⁴⁵³ (+Umstand+) – sonst muß ich anders diskuriren⁴⁵⁴, wenn der sentimentale Ton nicht durchgreift – fort.

LENERL Zu Hilf – Martin – Bruder – ~~der Wachter – der Arrest – da kriegt man gar kein Bräutigam.~~

7^{ter} Auftritt

Martin, Peter, die Fischer von allen Seiten, Vorige.

MARTIN Was giebts?

LENERL Garstiger Wachter will mich arretiren.

MARTIN Warum? [50]

WACHTER Das Amt weiß, was es thut.

MARTIN Wachter gieb Antwort, auf wessen Geheiß sollst du meine Schwester arretiren.

WACHTER Eine gnädige Frau hat 20 fl. bezahlt.

MARTIN ~~Es ist klar~~ – Wachter, mach daß du fort kommst – mit dir wird der Richter diskuriren –

Lenerl! ~~Du~~ kommst mir nimmermehr aus den Augen – ~~ihr aber Kammeraden,~~ bewaffnet euch – die Schläg sind reif – (*alle ab.*)⁴⁵⁵ (~~Die Fischer brechen sich Stöcke von Zaun.~~)

⁴⁵³ Dicentes] lat. *dicere* für: sagen, aussagen, behaupten.

⁴⁵⁴ diskuriren] diskurieren: sich auseinandersetzen, debattieren, streiten.

⁴⁵⁵ Im Manuskript befinden sich mehrere Streichungen und Ergänzungen am Rand, die eventuell auf eine nachträglich hinzugefügte Variante schließen lassen. An dieser Stelle sind diese unleserlich und konnten nicht rekonstruiert werden.

Chor nach dem Original

Ihr Fischer auf zur Rache
Kein Aufschub leid't es mehr,
Gebt für die gute Sache
Den eig'nen Buckel⁴⁵⁶ her –
(mit Lebhaftigkeit ab-) [51]

8^{ter} Auftritt

Zimmer im Wirtshaus zu Nußdorf, Anselm.

Lied

~~Wer heirathen will in den sechziger Jahren
Der wird das, was ich weiß, auch alles erfahren
Es paßt ein junges Weib zu ein eisgrauen Mann
Als wie halt ein Steinnuß auf ein hohlen Zahn.
Wie glücklich war ich, als (+ich+) g'wesen bin ledig
Jetzt sein die Götter dem alten Mann gnädig –
Kein Ruh mehr im Haus, nit bei Tag und beÿ Nacht (+so weit hat sie's bracht+)
S'wär g'scheidter ich stünd beÿ mein Holz auf der Wacht –
Die wird mich noch plagen, die wird mich noch necken,
Weh jedem, wenn d' Weiber ein Nisi⁴⁵⁷ entdecken,–
Dafür wird man täglich gehunzt⁴⁵⁸ und geplagt –
Was sie früher gethan hat, hat sie nur nit g'sagt – [52]~~

Na, ich gieng davon, wann ich mein Holz mitnehmen könnt – ich halts nit aus – ~~ieh~~
~~hab doch ein passable Haut – ich hab ein Rinden, wie die schönsten Birken – aber sie~~
~~dringt durch – sie trifft'n Fleck – alle Tag werd ich die G'schicht mit'm Fischermadel~~

⁴⁵⁶ Buckel] Rücken.

⁴⁵⁷ Nisi] Hindernis, Einwand, Schwierigkeit.

⁴⁵⁸ gehunzt] hunzen: quälen, peinigen, schlecht behandeln.

auf'm Teller haben – ich weiß meinem Leid kein End – ~~die G'schieht mit'm~~
~~Holzschiff, dies doch mit Augen g'sehen hat, hats für Erfindung erklärt, damit ich~~
~~nur nach Nusdorf komm~~ – und ich zitt're vor dem Anblick der Lenerl – ich trau mich
gar nit aus – damit's mir nit begegnet – ich bin schon der schönste Simandel⁴⁵⁹, den's
geben kann.

9^{ter} Auftritt

Lorenz, Anselm.

ANSELM Bist da – es ist ein völliger Balsam, wenn ich dich seh – in deinen breiten
Busen kann ich doch meinen Schmerz ausschütten. [53]

LORENZ Schauns, so geht's, wann man alt wird, und narrisch – haben sie so alt
werden müssen, um auf's Eis zu gehen? es geht mich nix an – es ist sogar keck von
mir, aber ich möcht mich ja schamen⁴⁶⁰, in denen Jahren noch einen verliebten
Gimpel zu spielen; wann Schnee auf'm Berg liegt, da gehen die Küh ins Thal, das
hab ich mein Lebtag g'hört.

ANSELM Mach mich aus – ich schenk dir 10 fl. – nur hilf mir.

LORENZ Ausmachen will ich Sie um diesen Preiß – aber helfen kann ich nit.

ANSELM Denk nach, vielleicht fällt dir was ein – es ist oft den dümsten Leuten ein
g'scheidter Einfall gekommen.

LORENZ Ich wüßt nur ein Mittel die Ruh herzustellen – allein ich opf're mich dabey,
und das können Sie [54] Herr Prinzpal nit umsonst begehren – wie hoch schätzen
Sie ihre häusliche Ruh?

ANSELM 10,000 fl. wollt ich nit anschauen –

LORENZ Ein Wort, ein Mann – geben Sie mir 10,000 fl. und ich heirath die Lenerl.

ANSELM Mensch, du bist ein Halbgott – aber kanns nit wohlfeiler⁴⁶¹ seyn?

LORENZ Glauben Sie, meine Freyheit ist weniger werth, als die Ellen Tuch, die nach
einem bestimmten Preiß verkauft wird – herabgehandelt wird nix – und
Unterhändlern wird kein Gehör gegeben.

ANSELM Es sey – ich will mit meiner Frau reden – nit, als wann ich fürchtet, es ist ~~da~~

⁴⁵⁹ Simandel] Simandl: weibischer, unter dem Pantoffel der Ehefrau stehender Mann.

⁴⁶⁰ schamen] schämen.

⁴⁶¹ wohlfeiler] wohlfeil: billig.

nur des Hausfriedens wegen.

LORENZ Reden Sie mit ihr – ich such die Lenerl auf – und will Sie mich – sie hat schon gestern Absichten [55] auf mich gehabt – so bring ich das Opfer – Bedenken Sie, das Mädal ist sehr dumm – ich bin ein gebildeter Mensch, der den ganzen Walter Scott g’lesen hat – ich thue viel für Sie.

ANSELM Lorenz, edler Mensch – du sollst obendrein einige Stöß von mir kriegen – such die Lenerl – ich such mein Frau – vielleicht verzeiht sie mir eine Schwachheit, die ich aus jugendlicher Unbesonnenheit begangen hab – o weh, ich hör ihren Tritt – mir friert völlig das Blut – komm Lorenz, ich muß mich fassen, meine Lieb zu dem Weib ist infam. (*Bejde ab.*)

10^{ter} Auftritt

Everl.

Nr. 13. Lied

So sind die Männer ja alle, ja alle
Voll Tücken, voll Falschheit, voll heimlicher Galle – [56]

O Männer, o Männer, bleibet nur fern
Es ist nit mein Ernst, ich habs ja doch gern –
Sie suchen uns Tauben mit Listen zu fangen
Verbieten uns alles, was sie selbst verbergen
Nur Slavinen wollens die mächtigen Herr’n
Es ist nicht mein Ernst, ich habs ja doch gern –
~~Ich könnte vor Bosheit heut zwicken und beißen~~
~~Und alles was falsch ist in Stückeln zerreißen~~
Nit fürchten, es ist nit so arg meine Herr’n
~~Es ist nit mein Ernst, ich hab sie zu gern –~~

Es ist nit mein Ernst – ich muß jetzt die beleidigte Gattin spielen, es ist blos wegen des Pantoffelregiments – denn wann man nit gleich vom Anfang dazu schaut – nit gleich den Scepter schwingt, so fressens uns ja aufm Kraut, die lieben Wuzerln – und

gar beÿ einem alten Mann, der ohnehin 100 Kaprizen⁴⁶² [57] und 300 Schwachheiten hat, die muß man ihm gleich abg'wöhnen.

11^{ter} Auftritt

Anselm, Everl.

ANSELM Darf ich –

EVERL Du wagst es noch –

ANSELM Ich weiß, es ist keck – aber Noth hat kein Geboth.

EVERL Was solls seÿn – ich hab dir ja verboten, mit mir zu reden.

ANSELM Ich weiß – ich thus auch nit – ich hab dirs aufg'schrieben – da ist das Memorial⁴⁶³ – ich bitt um ein gnädigen Bescheid – nur nit zur Geduld verweisen, schau – ~~ich bin schon alt, das erleb ich hernach nit.~~

EVERL Her damit (*liest.*) Es macht sich – er fangt an, ordentlich zu folgen – wie demüthig er schreibt – Triumph, ich bin die Frau – [58]

ANSELM Sie lächelt – sollte das ein gutes Zeichen seÿn?

EVERL Dinten und Feder her – (*sie schreibt.*) da –

ANSELM (*liest.*) Wird bewilligt – Frau – Schatz –

EVERL Zu viel auf einmahl –

ANSELM Du willigst ein, daß der Lorenz die Lenerl heirathet, daß ich ihm 10,000 fl. mitgeben darf –

EVERL Ich habs geschrieben.

ANSELM Ich hab schon viel G'schriebens g'lesen, was erlogen war – du willst vergessen? –

EVERL Du begehrt zu viel –

ANSELM Wirf einen Schleÿer über die Vergangenheit.

EVERL Das muß schon ein Kotzen⁴⁶⁴ sein, der so ein' Dummheit verdecken soll – gut – ich will vergessen – aber beÿ dem mindesten Widerspruch bin ich meines Worts quitt⁴⁶⁵.

⁴⁶² Kaprizen] Kaprize: Laune.

⁴⁶³ Memorial] lat. *memoria* für: Andenken, Gedächtnis, Erinnerung.

⁴⁶⁴ Kotzen] grobe Decke, Pferddecke.

⁴⁶⁵ quitt] ledig, ungebunden.

ANSELM Da werd ich mich hüten. [59]

EVERL Daß du's nit etwan machst, wie andern deines Gleichen – mich etwa einsperren wollen zu lassen.

ANSELM Ich bin froh, wanns du ausgehst.

EVERL Ich liebe das Theater, ich habe überall meine bestimmten g'sperrten Sitz.

ANSELM Recht hast – da muß du schon alle Tag gehen, daßt nit drum kommst.

EVERL Im Sommer muß ich's Badnerbad⁴⁶⁶ brauchen.

ANSELM Ich geh halt derweil oft ins Lusthaus, ~~und hab mit'n Hirschen mein Remisori~~⁴⁶⁷.

EVERL Also Allianz!

ANSELM Ich bin doch recht ein glücklicher Mann. –

Nr. 14. Duett

ANSELM

Jetzt könnt ich vor Freuden erst tanzen und springen,
Ich könnt – wenn ich Athem hätt, almerisch⁴⁶⁸ singen – [60]
Mein Frauerl ist gut – o ich glücklicher Mann
Da darf Niemand lachen – s'geht keinem was an,

EVERL

Ein folgsamer Mann hat ein zärtliches Weiberl
Es kommt auf dich an, o so bin ich ein Tauberl
Und heißts auch, sie hat einen eisgrauen Mann,
So sag ich, mir g'fällt er – s geht keinem was an.

ANSELM

Und wollen die Nachbarn ~~auch~~ spotten und necken
Sie können ~~halt~~ das Wahre halt doch nit entdeken,
Sagt einer, da schauts nur den Simandel an –

⁴⁶⁶ Badnerbad] Kurbad in Baden in Niederösterreich.

⁴⁶⁷ Remisori] lärmende Unterhaltung, ausgelassenes Vergnügen.

⁴⁶⁸ almerisch] Almerischer: Landler.

So sag ich, (+wer weiß+) was der Herr hat gethan.

EVERL

Wir wollen ein Muster von Ehleuten geben –
Hübsch nobel, und nit wie Plebejer stets leben
Und lächelt auch Manche, so frag ich sie dann:
Wer weiß, ob sie lachet, frag ich ihren Mann –

BEÿDE

Was wir jetzt beschließen, das sey auch gethan
Da hat Niemand z'lachen, es geht keinem was an. (*beÿde ab.*) [61]

12^{ter} Auftritt

Lorenz führt sie zurück.

LORENZ Retten Sie sich – die Fischerknecht schleichen ums Haus – Sie wollen auf eine gemeine Art über ihren Buckel kommen⁴⁶⁹ – ich habs behorcht, schauen Sie, daß Sie ins erste, beßte Haus derweil kommen, – ich bestell die Wägen – hier ist eine rauhe Luft.

ANSELM Frau, wirf den Schleyer über, ich zieh mein Pauvre⁴⁷⁰ an – wir müssen der Gewalt nachgeben – unser Lorenz ist halt Geld werth.

EVERL Das sind G'schichten – Mann – Mann –

ANSELM Denk an dein Versprechen – morgen ist alles in Ordnung – wann wir ~~heut~~ nur (+heut noch+) den Prügeln entgehen. (*alle ab.*)

13^{ter} Auftritt

Martins Fischerhüte hinten mit einem großen Segeltuch verschlossen, [62]

Lenerl, dann Martin, Peter, Barthel, die Fischer.

LENERL Ich bin so müd, ich weiß nit wie mir ist – schon wieder ein Tag vorbeÿ, und d'Lenerl hat noch kein Mann, – (*Sie weint.*) Das ist recht abscheulich – was nutzts,

⁴⁶⁹ über ihren Buckel kommen] im Sinne von: prügeln, verprügeln.

⁴⁷⁰ Pauvre] Wintermantel für Männer.

wann ich schlaf – es traumt mir doch wieder von ihm, ich kann aber vor Mattigkeit nimmermehr (*legt sich auf eine Matte nieder.*)

MARTIN (*mit die andern kommt.*) Still – sie schläft – aber wie unruhig – wie halt ein Madel schlafen kann, die gern heirathen möcht und kein Mann kriegt.

PETER Na, was ists, wann gehts los.

MARTIN Es könnt doch allerhand Verdrüßlichkeiten mit dem Holzversilberer geben – ich glaub – wir lassens gehen.

PETER Was? umsonst hätten wir uns aufs Trischaken⁴⁷¹ g’freut – das ist nix – Schläg muß einmahl heut geben – [63] und wann wir den Herrn wassern sollten – die Kourage, die sich jeder g’trunken hat, kost’t einen jeden von uns seine baaren 3 fl. – was sollen wir mit der Kourage anfangen?

ALLE Das ist nix –

LENERL (*horcht.*) Es schlafen nit alle Leut, die die Augen zu machen.

MARTIN Der Holzversilberer hat Geld – wer Geld hat, hat Freund.

ALLE Es muß einmahl Schläg regnen – da nutzt nix. –

MARTIN Kommt in die Kammer, die Lenerl könnt munter werden, und da wär alles verrathen – ~~mir ist nit gut beÿ der Sach~~ – kommts; beÿ (+ein Glas!) Wein wollen wir überlegen, wie wir dem Holzversilberer, auf’n Pelz kommen können. (*alle in die Kammer ab.*)

LENERL Nit todtschlagen – ist mir doch leid um ihm. [64] muß ihn suchen – muß ihn sagen – vielleicht – ja –

14ter Auftritt

Anselm, ganz verhüllt, Everl mit einem Schleyer – Lenerl.

(Es ist sehr dunkel.)

LENERL Wer ists – schon wieder ein Paarl – wanns noch ein Mannsbild allein wär – soll ich schreien? Lenerl kann schön schreyen.

EVERL Man setzt uns nach.

ANSELM Man hat hinterlistige Absichten ~~auf meinen Buckel~~ – wir sind, wie man zu sagen pflegt, auf der Flucht.

⁴⁷¹ Trischacken] schlagen, prügeln.

EVERL Da haben wir uns da herein retirirt, weil die Thür offen war.

LENERL (*hat die Lampen genommen – leuchtet ihr ins G'sicht, reißt ihr den Schleier weg.*) Herab mit dem Luxusfetzen – ha! Lenerl, freu dich, deine Zweschpen⁴⁷² seyn jetzt zeitig. [65]

ANSELM Jetzt sind wir dem Wolf in den Rachen g'loffen – ich entgeh meinen Prügeln nicht mehr –

EVERL Madel, wann du ein Frauenzimmer bist, wie du ausschaust – erbarme dich meiner – ich komm so unschuldig dazu, ~~wie das G in manche Wort~~ – thut mit meinen Gatten was ihr wollt – laßt nur mich fort – bedenk, ich war auch die, die dich in Wien den Klauen des Holzwachters entriß – gieb jetzt mir Revange – was kann ich dafür, daß er dir s'Maul gemacht hat.

LENERL Heut ist mein Hochzeit – der Bräutigam wird tanzen.

ANSELM Das wird ein Cotillon⁴⁷³ mit kuriosen Figuren werden – Lenerl – hat der Schmelz meiner Stimme keinen Eindruck mehr auf dein Herz –

LENERL Bruder! Bruder!

ANSELM Die brüderliche Lieb marschirt an, jetzt wirds [66] gleich zur Schlacht kommen.

15^{ter} Auftritt

Vorigen, Martin, dann Peter und die andern.

MARTIN Was giebts.

LENERL Da schau her –

MARTIN Er holt sich ~~selbst~~ (+selber+) seine Wix ~~ab~~ – das ist ~~hübsch~~ (+prächtig+) – Kameraden.

ANSELM Hör der Herr Bruder, nur ein Wort –

EVERL Lenerl – ich schenk dir die schönsten Kleider. –

LENERL Du bist Holzversilberin – du wirst bald singen – es ist das höchste der Gefühle, wann viele – viele – und Lenerl hat kein Mann, muß sich herabstürzen vom Kahlenberg.

MARTIN ~~Es~~ (+Izt+) ist Zeit zu~~f~~ (+der+) Exekution – Kameraden –

⁴⁷² Zweschpen] Zwespen: Zwetschke, Pflaume.

⁴⁷³ Cotillon] Tanzspiel.

ANSELM Mein Holzschreiber, der Lorenz –

LENERL Der Lorenz, ja – ist viel sauberer wie du bist. [67]

ANSELM Da hörts der Herr Bruder selber, der Lorenz heirathet die Lenerl, und ich geb ihm 10,000 fl.

LENERL Nit mehr schlagen, ist g'schlagen g'nug, wann er 10,000 fl. hergibt. (*In diesem Augenblick treten Peter und die andern Fischer alle mit Stöcken ein.*)

PETER Da ist er.

ALLE Wer?

PETER Unser Hackstock – zug'schlagen.

MARTIN Halt –

PETER Es muß seyn – wir sind ehrliche Leut; wir wollen den Wein verdienen, denn wir g'trunken haben.

EVERL Ich schleich mich fort, und such den Lorenz, der Anstalten trifft, um sein Braut abzuholen, wann er nur schon da wär. (*schleicht fort.*)

MARTIN Halt sag ich – wie sich einer rührt, so nehm [68] ich ihm beim Kragen, und werf ihn in Fischg'halter nein, wie ein andern Karpfen.

ANSELM Wann nur der Lorenz schon da wär, sonst kriegen wir im Compagnie Schläg.

LENERL Nit unterstehn, dem Holzversilberer was zu thun – schenkt mir ein Mann, schenkt mir 10,000 fl. kann hingehn nachdem, wohin er will – prr ist so alt und garstig.

ANSELM Sie siehts ein, –

MARTIN Alles Recht, wanns nur auch wahr ist.

ANSELM Holzversilberer Parole, die haben noch nie g'logen, ~~außer wanns g'sagt haben, daß's nix profitiren.~~

EVERL (*kommt.*) Der Lorenz holt sein' Braut ab.

LENERL Mir wird kurios – ich werd auf einmahl so g'scheidt – [69]

ANSELM Leider wird <eine> jede (+werden Viele+) nur zu g'scheidt, wanns heirathen

Nr. 15.

*(Musik – das hintere Tuch geht auf, man sieht den Kahlenberg, oder Kobenzelberg⁴⁷⁴,
wessen Ansicht dem Mahler mehr zusagt, erleuchtet in der Ferne – Ein Zug von
Fischern und Landleuten bejderlei Geschlechts. Lorenz als Bräutigam – alle mit
Blumen bouquets.)*

ALLE (*rufen.*) Vivat⁴⁷⁵, das Brautpaar –

LORENZ Lenerl, willst du in deiner Dumheit die Meinige sejn.

LENERL Das ist ein Frag – bin Holzschreiberin – vielleicht doch einmahl auch
[-]versilberin – juche! ich bin Braut.

MARTIN Und stürzest dich nimmer übern Kahlenberg herunter.

LENERL Daß ich nit g'scheidt wär – ich stürz mich in [70] seine Arme – ~~da thu ich
mir nit weh.~~

ANSELM Wies auf einmahl so vernünftig g'worden ist.

LENERL Ja schauts – ich hab alleweil g'hört, daß die Männer, wanns schon heirathen
müssen, ~~am ersten nach einer Dummen greifen~~ (+keine Gscheide wollen+) –
Deswegen hab ich die Dumme g'spielt, ich war doch so g'scheid't wie jed's anderes.

ANSELM Verstellung, dein Nahme ist Weib, ~~wer kann bey solchen Umständen
wissen, ob ein (+eine+), die sich noch so schön stumm stellt, nit auf einmahl zu
diskuriren anfangt, wanns ein Mann kriegt~~ – Gestern ein Hochzeit, heut ein Hochzeit
– so geht's z'samm.

Schlußchor, begleitet mit Gruppierungen

ANSELM

Wir haben unlängst es gesehen

Eine Stumme ist nit dum

Sie giebt sich besser zu verstehn

Als Manche – red'ts lang um – [71]

Doch wärs zu wünschen ma[n]cher Eh' –

⁴⁷⁴ Kobenzelberg] Berg im 19. Wiener Gemeindebezirk.

⁴⁷⁵ Vivat] lat. für: Es lebe.

Ich komm gar viel herum
Es wär ein dummes Weib, o je,
Doch wenigstens auch stumm.
Die Stumme hat uns ganz berückt
Wir denken lang zurück
Des Schönen hat man viel erblickt –
Entzückt hat die Musik –
Fällt nur ein tausend Theilchen aus
Von dem, was dort gebührt,
Der Dummen hier im kleinen Haus
So wird laut jubilirt.

(Tableau.)

ENDE

Die Aufführung wird om.del.corr.corr. und mit Beseitigung aller balletartigen Tänze,
unter dem Titel: „Die Stumme von Nußdorf“ gestattet.

Von der k.k Polizey Hof Stelle

ad mand. Excellmi

Wien am 22. Marz 1830

Mährenthal

EDITORISCHE NOTIZ

Der Text der vorliegenden Edition richtet sich nach dem Theatermanuskript der Wienbibliothek (Sig. 149453 J a). In dem wohl als Soufflierbuch verwendeten Manuskript befinden sich Zensurvermerke vom 22. März 1830. Die Handschrift umfasst 71 Seiten in gebundener Form. Weitere Manuskripte oder Druckfassungen sowie Musikpartituren konnten nicht eruiert werden. Es wurden Eingriffe von mehreren Händen mit Tinte, Bleistift sowie Farbstift vorgenommen, die sowohl die Zensur als auch nachträgliche Korrekturen betreffen. Aufgrund der nicht eindeutig zu identifizierenden zeitlichen Abfolge der Streichungen und Ergänzungen wurde auf eine Differenzierung hinsichtlich der Abbildung verzichtet. Die Einrichtung des Textes erfolgte nach den nachstehenden editorischen Prinzipien:

- Personennamen in der Marginalspalte wurden aufgelöst und in Kapitälchen abgebildet.
- Bühnen- und Szenenanweisungen wurden behutsam modifiziert und kursiv gesetzt.
- Streichungen und Ergänzungen wurden im Haupttext folgendermaßen kenntlich gemacht: ~~Streichung~~, (+Ergänzung+).
- Einfügungen wurden in [] abgebildet. Ebenso wurden Seitenübergänge in [] ergänzt.
- Konjekturen wurden in <> gesetzt.
- Die Interpunktion wurde beibehalten.
- Die Groß- und Kleinschreibung wurde behutsam modifiziert, wenn es der Leserlichkeit diene.

6.2 Rezensionen

Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben, 22/1829, Hg. Adolf Bäuerle

Nr. 43, 09.04.1829.

„Heute Donnerstag den 9. April wird im k. k. priv. Josephstädter Theater zum Vortheile des Tenorsängers Leonhard Pfeiffer, zum ersten Mahle, aufgeführt: ‚Die Stumme, oder: Untreue und edle Rache.‘ Heroisch-romantische Oper in vier Acten. Frey nach dem Französischen des Scribe, von Adalbert Prix, Secretair vieser Bühne. – Musik von Auber. – Tänze und Gruppierungen vom Pantomimenmeister Occioni. – Die neuen Decorationen von Hrn. Pösendeiner. Hr. Kunerth, vom ständ. Theater in Linz, wird die Partie des Alfonso zu singen hie Ehre haben. Der Huld und Theilnahme des verehrungswürdigen Publikums sich empfehlend macht seine ehrfurchtsvolle Einladung

Leonard Pfeiffer

Mitglied des k. k. pr. Theaters ind er Josephstadt.“

Nr. 58, 14. 05.1829.

„ ‚Die Stumme.‘ Große heroisch-romantische Oper in vier Acten, frey nach dem Französischen des Scribe von Adalbert Prix. Musik von Auber.

Mit wahren Vergnügen theilen wir hier die Bemerkung mit, daß die neue Unternehmung seit einiger Zeit weder Mühe noch Kosten scheut, um durch einen reichen Novitäten-Wechsel den Wünschen und Anforderungen der Theaterfreunde nach Möglichkeit Genüge zu leisten. Mehrere Produktionen worunter vor Allen diese neue Oper zu rechnen ist, geben zugleich sprechende Belege von einem edleren, höheren Streben der Direktion. Diese gelungene Tondichtung wurde bereits in Frankreich und Norddeutschland mit ungeheurem Beyfalle aufgenommen, und dadurch das Interesse der Musikfreunde in Anregung gebracht. Die deutsche Bearbeitung des Hrn. Prix, ganz im Geiste des Originals gehalten, verdient lobende Erwähnung und kann der Gediegenheit und des poetischen Werthes wegen jeder deutschen Bühne empfohlen werden. Bey den beschränkten Kräften dieses Theaters im Opernfache, war die Aufführung eben so erfreulich als überraschend, und ein

großer Theil des Erfolges beruhte auf dem wirksamen scenischen Arrangement, und auf dem wackern Zusammenwirken des Orchesters, der Chöre, und der gesammten Mitspielenden Personen. Die Ouverture ist von großer Wirksamkeit, und wurde mit Feuer und Präcision exekutirt. Sie wurde mit einstimmigen Beyfallsbezeugungen begleitet, und mußte wiederholt werden. Hr. Keßler zeigte sich als ein umsichtiger, wachsamer und gewandter Kapellmeister. Die Chöre verdienen alles Lob. Eine Hymne, die sich durch Einfachheit und edlen Styl auszeichnet, wurde vorzüglich schön vorgetragen. Unter den Solosängern verdienen besondere Erwähnung der Tenor: Hr. Pfeifer (Leonardo) und der Baß Hr. Pöck (Pietro). Die Stimme des Erstern hat für ein kleines Theater hinlängliche Kraft, sie ist weich, biegsam und rein, und spricht zum Herzen. Da der Sänger bey seiner Jugend viele Liebe und Eifer für die Kunst beweist, so läßt sich von ihm ein höherer Grad der Ausbildung, und bey vorsichtiger Beachtung seiner physischen Kräfte, Erstarkung und Anwuchs der Stimme erwarten. Hr. Pöck ist im Besitze einer vorzüglich schönen Baßstimme; er scheint sehr gut musikalisch zu seyn, und mit vielem Vergnügen bemerkt man bedeutende Fortschritte im Spiele. Dem. Tomaselli (Elivra) hat eine gute Methode, angenehme Stimme, muß aber ihre Aufmerksamkeit vorzüglich auf reine Intonation verwenden. Im Spiele mangelt noch die gehörige Freyheit und Grazie der Bewegungen. Da sie jedoch noch sehr jung ist, und von der Natur vortheilhaft ausgerüstet wurde, so kann sich ihr, wenn sie nur Fleiß und zweckmäßige Studien anwendet, eine ehrenvolle theatralische Laufbahn eröffnen. Hr. Kunert, Tenorsänger vom ständ. Theater in Linz, erschein in der Rolle des Alphonso als Gast, und dürfte nach seinem Gesange und Spiele zu urtheilen für jede Provinzbühne eine geeignete Acquisition seyn. Noch muß auch auf das Ehrenvollste der Dem. Wirdisch gedacht werden, welche die schwierige Rolle der Stummen als wahrhaft mimische Künstlerinn mit wohlverdientem lauten Beyfalle gab.

Ohne Großartigkeit und pathetische Kraft ist diese Oper die glücklichste und angenehmste Schöpfung eines Componisten, welcher den Musikfreunden durch seine schönen Tondichtungen schon so manchen Genuß verschafft hat. Das Ganze ist ein reicher Melodienschatz, in welchem ein südländisches Feuer waltet. Keine einzige Nummer dieser Oper ist uninteressant, die meisten ausdrucksvoll, pikant, zum Herzen dringend; alle aber charakteristisch und den einzelnen Situationen glücklich

angepaßt. Manche Scene ist von dem Componisten auf das Ueberraschendste durch Töne versinnlicht.

Die Instrumentation hat einen eigenthümlichen Reiz durch Originalität der Gedanken und Uebergänge, die Reminiscenzen aus fremden Werken sind mit einer Gewandtheit dem Ganzen eingeflochten, daß sie wie Eigen-Gut dastehen.

Bey dem überwiegenden Werthe der Dichtung und der Musik wird sich dieses Werk zu einer Hauptzierde des Repertoirs dieser Bühne, und bey größerer Bekanntwerdung zu einer Lieblings-Oper des Publikums erheben.“

Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben, 23/1830, Hg. Adolf Bäuerle

Nr. 23, 23. 02.1830.

„Endlich ging Freytag den 12. Febr. die lang ersehnte Oper: ‚Die Stumme von Portici‘ nach Scribe und Delavigne von Ritter, Musik von Auber in die Szene. Schon mehrere Tage vor der Aufführung waren weder Logen noch Sperrsitze mehr zu haben, und ungeachtet des Abonnement suspendu und der erhöhten Eintrittspreise war das Haus zum Brechen voll; die ganze Oper wurde mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, aber auch wirklich hat man seit langer Zeit keine Komposition im Opernhause gehört, von welcher eine jede Nummer von der ersten bis zur letzten, dermaßen glücklich erfunden und mit solchem schlagenden Effekt ausgearbeitet wurde. Auber hat alles Große im Opernfache studiert, aber zugleich den Geschmack eines Publikums, das eben auch alles Große und Schöne gehört hat, und mit dem glücklichsten Talente hat er für das Bedürfniß eines solchen Publikums gearbeitet. So ist diese Oper entstanden, in welcher der Reiz der Melodie mit der effektivsten Instrumentation überall Hand in Hand geht. Dabey sind alle Musikstücke höchst charakteristisch; das Ganze erglänzet vom Hauche südländischer Wärme im lebhaftesten Kolorit. Die Solo-Stücke sind im höchsten Grade reizend, die Chöre voll Kraft und Leben. Die Musik ist überall wahr und der Handlung adäquat. Wenn auch hin und wieder Reminiscenzen und Anklänge aus früheren Meisterwerken sich hören lassen, so ist das originelle und Eigenthümliche bey weitem vorherrschend. Diese Oper ist so interessant, so angenehm, für alle Zuhörer, für den Layen wie für den

Kenner gleich anziehend, so, daß sie gewiß auf lange die Lieblings-Oper unsers Publikums bleiben wird.

Zu dem Werthe und der Anmuth der Musik kommt noch der Reiz einer raschen Handlung. Die Dichtung wendet sich um die Schmach der stummen Fenella, der ein vornehmer Jüngling, Alphonso, der Neffe des Statthalters, Liebe einflößte, ihr die Ehe versprach und sie dann verließ, um sich mit einer vornehmen spanischen Dame, Elvira, zu vermählen. Damit der junge Mann sich nicht weiter mit dem armen Fischermädchen einlasse, wurde sie gefangen gesetzt. Sie entwischt aber, indem sie, wie sie durch Gebehrden erzählt, sich aus dem Fenster herabließ. Von der Wache angerufen, von Soldaten verfolgt, sucht sie bey der vornehmen Braut selbst Schutz, erkennt aber in dem Bräutigam ihren Treulosen, jedoch will sie dem entrüsteten Bruder, Masaniello, ihren Ungetreuen nicht bekannt machen. Dennoch betreibt dieser durch seinen Anhang von Fischern und gemeinem Volke die Rache für Fenellas Schmach. Mord, Brand und Verwirrung erfüllen die unglückliche Stadt Neapel, und in diesen Unruhen suchet das flüchtige vornehme Brautpaar Schutz in Masaniellos Aufenthalt. Fenella erwählt sich anfangs die schöne Braut zum Ziel ihrer Rache, das bessere Gefühl siegt jedoch, und beyde werden von ihr dem Bruder Masaniello zum Schutze empfohlen, den er ihnen zusichert. Indeß fordert der wüthende Anhang Masaniellos den Tod des vornehmen Jünglings, aber dem Andrange trotzend, werden diese in Sicherheit gebracht. Hierüber bildet sich dem Masaniello gegenüber eine Parthey, die ihm Gift beybringt. Dieß bewirkt bey Masaniello Wahnsinn, aber dennoch stürzt er noch in's Gefacht gegen die Truppen, die den Aufruhr stillen, und fällt als Schützer der vornehmen Dame, die seiner Schwester den Geliebten raubte; Fenella aber endet ihr Leben in den Lava-Strömen einer Eruption des Vesuves.

Das Buch gab dem Komponisten eine Folgereihe der schönsten musikalischen Situationen, die dieser freylich mit großer Geschicklichkeit auffaßte und behandelte. Die Verwaltung both alle Mittel auf, um dieses Werk auf das anpassendste auszustatten, und der Herr Regisseur Demmer hat es mit einer Geschicklichkeit und Wirkung in die Szene gesetzt, die nur das Resultat eines seltenen Talentes für theatralische Anordnung und einer vieljährigen Routine seyn kann. Die Massen des ungeheuren Chorpersonals, der vielen Tänzer und der Menge Stattisten sind auf das

zweckmäßigste verwendet, überall mahlerisch angeordnet und mit erfinderischem Geiste in Thätigkeit gebracht, um von dem lebendigen, lebhaften Treiben eines südlichen Volkes ein gelungenes Bild aufzustellen.

Die eingeflochtenen Tänze sind vom Hrn. Balletmeister Corally ganz im nationalen Geiste des südlichen Italiens gesetzt, und tragen zur Versinnlichung des Geistes der Dichtung bey. Von den Gesangs-Solostücken zeichnen sich vorzüglich ein Duett zwischen Masaniello und Pietro, und das Lied Masaniellos am Lager seiner schlummernden Schwester aus. Die große Arie Elvirens ist ein Gewebe von brillanten Schwierigkeiten. Da in selber das Motiv sich sehr oft wiederholt, so kommt es in verschiedenen Variationen vor, wodurch ein zwar glänzendes, aber etwas überladenes Bravourstück entsteht. Ueber allen Ausdruck schön, ergreifend und prachtvoll sind die Chöre. Auber wußte in die Fischerlieder einen besonderen Reiz zu legen, da sie uns Melodien bringen, die so bezeichnend sind, als ob sie durchaus originelle Volkslieder wären. Den Wechsel der Situation, wo das Lebhaft-leidenschaftlicher Ausdrücke immer entweder durch sanftere Gefühle oder durch Besorgnisse und Antheil unterbrochen wird, benutzte der Komponist zu einem herrlichen Wechsel von Schatten und Licht, einem wahren Farben-Spiel mit musikalisch-mahlerischen chiaro – scuro. Die Lebhaftigkeit des südlichen Volkslebens glänzt durch die ganze Komposition, besonders in der Markt-Szene und in dem Gewirre des Volksaufstandes. – Die Musik mahlt so wahr, daß sie stellenweise das Furchtbare einer wilden Gährung bis zum Schrecken steigert. Die Kontraste sind auf das wirksamste durch die ganze Oper bis zum Schlusse nebeneinander gestellt, wo der frohe Jubel der Sieger und den jammervollen Zustand Masaniellos, den Schreck der nahenden Feinde und den furchtbar dampfenden Vesuv umgewandelt wird. Wie schön kontrastirt die Gegenparthey in dem Aufzuge Masaniellos! Wenn der Markt-Chor nicht vorausgegangen wäre, möchte man diese Stelle den Glanzpunkt der Oper nennen.

Auber hat in diesem seinem Meisterwerke Allen, die nur einigen Sinn für Musik haben, einen Hochgenuß bereitet, aber die Aufführung war auch mit solcher Einsicht, Umsicht und Sorgfalt vorbereitet und gesichert, daß sie der liberalen Verwaltung und allen leitenden sowohl als den Mitwirkenden die glorioseste Anerkennung verschaffen mußte. Das Publikum war entzückt, schon die Ouverture mußte bey der

ersten, zweyten und dritten Aufführung wiederholt werden und nach jedem Acte mußte der Vorhang noch ein Mahl gezogen werden und sich alle Mitwirkenden nebst den Choristen noch ein Mahl zeigen. Auber hat dem Chor-Personale dieses Theaters einen wahren Triumph bereitet, und eben so brav erwies sich das Orchester. Hr. Kapellmeister Lachner verdient seiner aufmerksamen, besonnenen und sicheren Direktion wegen die ehrenvollste Auszeichnung. Der junge Mann hat sich seit ein Paar Jahren durch Talent und Anstrengung zum tüchtigsten musikalischen Führer des größten Körpers im Orchester und auf der Bühne ausgebildet.

Hr. Schuster gab den Alphons, hat aber eben nicht die dankbarste Partie in der Oper. Seine erste Arie dürfte die schwächste Nummer derselben seyn. Mad. Ernst's Stimme war bey der ersten Produktion angegriffen und unsicher, am zweyten Abend sang sie sehr schön, rein und mit der größten Bravour. Hr. August Fischer gab den Pietro im Spiel und Gesang sehr brav und Hrn. Binders Masaniello ist gewiß eine der brillantesten Partien dieses Tenoristen. Seine Stimme klang wunderschön. Man kann nichts Rührenderes hören, als den Vortrag des oben angeführten Schlummer-Liedes. Hr. Binder weiß seiner Stimme einmahl mit donnernder Kraft wirken und dann sie wieder wie lindes Hauchen in Aeols-Harfen hinstern zu lassen. Die Partie des Masaniello gereicht Hrn. Binder überhaupt zu großer Ehre, allein dieses gemüthliche Lied kann man von Niemanden schöner hören. Im Spiele dieser Rolle zeichnete sich Hr. Binder ganz vorzüglich aus. Eine schwierige Aufgabe ist die Darstellung der Wahnsinns-Szene. Der Uebergang von diesem zur Rückkehr des Bewußtseyns und der erwachten Kampflust wurde mit Wahrheit und schöner Wirkung durchgeführt. Hr. Binder entwickelt sich immer vortheilhafter vor unsern Augen. Wenig Sänger haben ihre Stimme so studirt, und wissen so klar, was sie damit zu machen haben, und wie sie dieselbe am wirkungsvollsten anwenden können, und überdieß ist Hrn. Binders Stimme eine solche, die schon von Natur aus ihres Effektes versichert ist.

Hr. Holzmilller machte seinen angenehmen Tenor an einigen Stellen, besonders im Rezitative, auf das vortheilhafteste geltend. Dem. Dupuy gab die stumme Fenella mit der Fülle ihres Talentes, welche sie schon in der ‚Nachtwandlerinn,‘ zum Gegenstande der allgemeinen Bewunderung gemacht hatte. Sie brachte die tiefste Rührung hervor. Man hat noch keine Tänzerinn gesehen, deren Mimik so natürlich, so fern von aller Uebertreibung, und dennoch so kräftig bezeichnend gewesen wäre.

Die Tänze wurden sehr brav ausgeführt. Dem. Hasenhuth und Hr. Mattis erhielten vielen Beyfall in ihrem Pas de deux. Es wurde überhaupt nichts gespart, um diese Oper auf das Beste auszustatten. Man kann in Wahrheit sagen, daß man in dieser Art noch nichts so Großes und Gelungenes gehört hat. Die Tonstücke, vorzüglich die Chöre haben eine ganz besondere und neue Form. Der originelle Geist des Ganzen wurde ungemein glücklich aufgefaßt, und durch die sinnreiche szenische Anordnung auch für das Auge zur sinnlichen Anschauung gebracht. Der geniale Hr. von Stubenrauch hat dazu das Seinige durch die Angabe des täuschenden Kostumes, und den eben so täuschenden Dekorationen beygetragen; der Zuseher wird nach Neapel und seine Umgebungen versetzt. Nur durch die Energie einer so unternehmenden und großsinnigen Verwaltung, die so ausgezeichnete und seltene Talente unter ihrer Leitung zu vereinigen, und sie mit dem regesten Eifer zur Belebung eines der gelungensten Meisterwerke, zur höchsten Kraftäußerung zu spannen weiß, können dem Publikum solche Genüsse bereitet werden, wie sie dieses Hoftheater darbiethet.“

Nr. 33, 18. 03.1830.

„Im k. k. priv. Theater an der Wien wird zum Benefize des Hrn. Kapellmeister Gläser eine Parodie ‚der Stummen von Portici,‘ zur Aufführung kommen. [...]

Auf dem Stadttheater zu Aachen wurden an Einem Abend (Faschingdinstag) zwey Parodien der ‚Stummen von Portici,‘ unter dem Titel: ‚die Stumme von Burtscheid‘ (so heißt eine Stadt in der Nähe von Aachen) aufgeführt. Die eine dieser Parodien ist eine Vaudevilleposse mit Musik von Telle, die zweyte eine Karnevals-Farce mit Musik von Gerke. Beyde Stücke fanden großen Beyfall.“

Nr. 41, 06.04.1830.

„Das Buch der im k. k. priv. Leopoldstädter Theater mit Beyfall aufgenommenen parodierenden Posse in zwey Acten: ‚Die geschwätzig Stumme von Nußdorf,‘ Musik vom Kapellmeister Riotte, kann auf rechtlichem Wege nur von der Privat-Geschäfts-Kanzley des Gabriel Glaß in Wien (Singerstraße Nr. 901) bezogen werden. – Wien, am 30 März 1830.

Karl Meisl.“

Nr. 50, 27.04.1830.

„Seit kurzem ist das Theater in der Leopoldstadt mit Neuigkeiten recht thätig, mehrere davon erhielten Beyfall. Darunter Tolds Parodie der ‚Nachtwandlerinn,‘ die zweyte die ‚geschwätzige Stumme von Nußdorf.‘ Wir bekennen, daß der Stoff des ersteren Stückes sich besser zur lokalen Bearbeitung eignet. Das letztere hat schwierigere Klippen zum umschiffen. Wir werden auf diese beyden Novitäten zurück kommen.“

Nr. 52, 01. 05.1830.

„ – Die Aufführung der ‚Stimmen von Portici‘ ist von der Behörde in Bayonne untersagt worden.“

Nr. 79, 03.07.1830.

„Am 18. Juny, ‚die Stumme von Portici,‘ Hr. Wild, Mitglied des churfürstlichen Hoftheaters in Cassel, als Masaniello. Die Erwartungen des Publikums mußte sehr groß seyn. Wien hat in Hrn. Wild stets den ersten Tenoristen Deutschlands anerkannt, und die herrlichen Leistungen dieses Heroen des Gesanges welche bey seiner letzten Anwesenheit den Beyfall so oft zum Sturme gesteigert hatten, waren noch in frischem Andenken, endlich mußte das Bewußtseyn sich unmittelbar nach einem Rubini zu zeigen, all seine Kräfte gleichsam konzentriren. – Aber wie es bey großen Erwartungen gewöhnlich zu geschehen pflegt, der Zufall wollte, daß diese nicht ganz befriedigt wurden. Es ist kein Zweifel, daß Hr. Wild sich noch unwohl fühlen mußte, denn seine Stimme, namentlich sein Falset war rauh, es versagten Töne, die ganz gewiß nicht bloß in Hrn. Wilds, sondern in jedes Menschen Organ liegen, die Verbindungen fielen dem Sänger sichtbar schwer und Koloraturen schienen ihm ganz unmöglich. Hr. Wild schien anfangs mit Gewalt durchgreifen und seinen Part so durchführen zu wollen, wie er gewohnt seyn may, und dieß waren jene Stellen, wo er wiederholt verunglückte. Anders verhielt es sich mit den folgenden Acten, wo nicht bloß sein Spiel den Eindruck von Szene zu Szene steigerte, sondern auch der große Sänger, nun einmahl vertraut geworden mit der Unmöglichkeit, ein physisches Hindernis zu überwinden, durch Beschränkung seines Kraftaufwandes und verständige Schonung seiner selbst die Aufgabe rühmlich löste. Jeder Andere,

der minder zu singen versteht, würde von einem ähnlichen Unglück betroffen, wie es Hrn. Wild heute traf, den vierten und fünften Act, wo die Rolle des Masaniello erst des wahren Kraftaufwandes bedarf, vielleicht gar nicht mehr gesungen, am wenigsten aber so durchgeführt haben. Indessen ist es keineswegs zu läugnen, daß der Part des Masaniello in jedem Falle für Hrn. Wild zu hoch liegt. Dieß und der Umstand, daß dieser leichte Liedergesang, der eben das ist, was in diesem Part (wie in der ganzen Komposition) zu meist gefällt, für die große Stimme, und den mehr dramatischen Geist des Hrn. Wild sich minder eignet, erweckt in uns die Ueberzeugung, daß dieser große Sänger sich in diesem Part nie in seiner vollen Kraft zeigen kann. Eine dünnere und höhere Stimme, welche dem Sänger den Vortheil an die Hand gibt, in derselben Chorde bleiben zu können, thut hier weit bessere Dienste. Es tritt nämlich hier derselbe Fall ein wie beym Violinspieler, der nie ohne dringende Nothwendigkeit auf eine zweyte Saite übergeht weil sich die Töne der nähmlichen Saite inniger und leichter verbinden. So viel über Hrn. Wild, von dem wir durchaus nicht befürchten, daß seine Kraft abgenommen habe, und dem auch heute die Ehre dreymahligen Hervorrufens zu Theil ward. Wir müssen nur noch bemerken, daß das Schlummerlied um einen Ton tiefer gesungen, von seiner Anmuth viel verliert.

Hrn. Cramolinis Leistung als Alfonso darf als eine neue hier nicht unerwähnt bleiben. Er gefiel. Die Besetzung der übrigen Rollen durch die liebliche Dem. Achten (Elvira), Hölzel (Lorenzo), Borschitzky (Selva), P. Hasenhut (Fenella), die einen so schwierigen Standpunkt hat und ihre Aufgabe so rühmlich löst, Aug. Fischer (Pietro), Fr. Fischer (Borella) etc. ist hinlänglich bekannt und besprochen.

Das Balletpersonale wirkte, wie immer, auch heute auf das fleißigste mit, und erntete vielfältigen Beyfall, nahmentlich müssen die beyden Herren Crombé und Laville, und die Tänzerinnen Elßler (Th. und H.) und Rabel hier angeführt werden.

Chor und Orchester bewährten ihre anerkannte Trefflichkeit.“

Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt, 21/1829

Nr. 85, 16. 07.1829.

„Der eben so thätige als kenntnißreiche Director dieses lieblichen Tempels Thaliens, Hr. Fischer, weiß auch in der jetzigen, dem Theaterbesuch am heterogensten

Jahreszeit, das Interesse des Publicums an sich zu ziehen, und hat das einzige Mittel hiezu recht passend gewählt; es ist dieses ein ungemein bunter schneller Repertoirewechsel, theils neuer Erscheinungen, theils Reprisen älterer beliebter Piecen.“

Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt, 22/1830

Nr. 20, 16.02.1830.

„Das Gastspiel der Dlle. Mimi Dupuy in dem Ballet: ‚Die Nachwandlerinn,‘ hat im eigentlichen Wortsinne furore gemacht. Das neckische, naive, geschwätzig und dabey doch gefühlvolle Bauernmädchen interessirt Anfangs durch ihre Schalkhaftigkeit, und im Verlaufe der Handlung, als unverdientes Unglück auf sie einströmt, erweckt sie die rührendste Theilnahme. Dlle. Mimi Dupuy hat in diesem Ballete kein glänzendes Entree. Sie sitzt unter das übrige Landvolk vermischt, und man könnte sie beynahe übersehen; hat man sie aber einmahl bemerkt, dann fesselt sie auch die Aufmerksamkeit in einem solchen Grade, daß für die übrigen beynahe nichts davon übrig bleibt. Eine so lebhaft, und dabey ausdrucksvolle und verständliche Geberdensprache haben wir noch gar nicht gesehen. Es liegt etwas Unnennbares in ihrem Wesen, in ihrer niedlichen Figur, in dem allerliebsten Tanze, was nicht beschrieben werden kann, weil es Sache des Gefühls ist. [...]

Nebenbey soll also gesagt werden, daß Dlle. Dupuy erste Tänzerinn an der großen Oper in Paris ist; daß die Nachwandlerinn auf ein Programm von Scribe durch Aumer in die Scene gesetzt, und durch Herold mit einer aus beliebten Balletcompositionen entlehnten Musik ausgestattet wurde; daß Hr. Balletdirector Coralli sie hier genau so in die Scene setzte, wie man sie in Paris sieht. Das Ballet selbst ist frappant durch die Situationen, aber ziemlich dürftig an Erfindung. Die Chortänze sind nicht glänzend behandelt. Die Solotänze sind, wie es die Handlung fordert, in den ersten Act verlegt. Hr. Albert mit seiner Tochter, Dlle. Fanny Elßler und Hr. Mattis, diese ausgezeichneten Talente, brillirten in ihren sehr schön gesetzten Pas; [...]

Nr. 22, 20.02.1830.

„Gestern ward endlich die vielbesprochene und lang ersehnte Oper: ‚Fra Diavolo‘ und zwar unter dem Titel: l’hotellerie de Terracine gegeben. Der Erfolg entsprach ganz den Erwartungen, und die Oper ist das gelungenste Werk, daß Scribe und Auber bis jetzt geliefert haben.“ [Nachrichten von fremden Bühnen. Paris, den 29. Jänner.]

Nr. 26, 02.02.1830.

„ ‚Die Stumme von Portici.‘ Große Oper in fünf Acten aus dem Französischen des Scribe und Delavigne von Ritter. Musik von Auber.

Das Sujet dieser Oper ist die Geschichte des berüchtigten Fischers Thomas Anello, oder nach der Aussprache der gemeinen Volksclasse in Neapel, Masaniello. Der Text ist mit Geschick zusammengestellt und enthält interessante Momente, aber auch arge Verstöße gegen Schicklichkeit und gesunden Menschenverstand. Unter erstere rechnen wir die Prinzessinn Elvire, die auf dem ernstesten Gang ihres Lebens, auf dem Wege zur Trauung, wo der gebildete Mensch sich so gern in feyerlich stille Betrachtungen versenkt, vor der Kirche still hält, um eine recht profane Arie zu singen, ja, dann sich noch hinsetzt, und ein Ballet mit ansieht. Ein Ballet – vor der Kirche! – Der Bräutigam drinnen und alle bey der Vermählung Functionirenden mögen warten. Im zweyten Acte schreitet die Handlung nicht bedeutend vorwärts, und die Nachricht von nahenden Soldaten, die aber nicht nahen, ist nur da, um die Barcarole, und durch diese einen Contrast anzubringen. Sonderbar ist es, daß Masaniello die Fischer in diesem Act zur That und Rache aufruft, um den Verführer der Fenella zu strafen, den er doch nicht kennt. Etwas albern erscheint es, daß Fenella, die in Neapel kaum dem Kerker, ja dem Tode entronnen ist, gleich wieder, als wäre gar nichts vorgefallen, dahin zurück kehrt. Aber diese und ähnliche Mängel erbleichen sehr vor der hinreißenden Lebendigkeit und Anschaulichkeit des Ganzen, vor der tragischen Energie der Fabel, vor der wahrhaft feurigen Steigerung der Handlung, der Mannigfaltigkeit ergreifender Momente und so manchem Köstlichen noch, das hier des Raumes wegen übergangen werden muß. – Über die Musik kann man nach einmahligem Anhören nichts Erschöpfendes sagen, denn man kommt vom Sehen nicht recht zum Hören. So viel ist gewiß, sie hat treffliche Melodien, und

einige darunter, z. B. die schon in der Ouverture vorkommende und dann im Marsch des vierten Actes wiederkehrende, haben einen unerklärbaren Zauber. Sie ist auch meistens dramatisch und populär, aber sie bildet doch kein eigenthümliches Ganzes, und schwankt im Styl. Drey Componisten scheinen daran gearbeitet zu haben: Auber, Spontini und Rossini. Aber auch hier ist es wie bey dem Buche; die oben erwähnten wunderlieben Melodien, die Gluth, mit welcher das Volksleben der Südländer dargestellt wird, und die überaus wohlgelungene Instrumentirung lassen keinen Tadel aufkommen, und verschafften der Oper hier wie überall einen Beyfall, wie er nur selten einem Werke zu Theile wird. Man kann die Ouverture nicht satt hören, und die verlangte und geleistete Wiederholung macht nur noch lüsterner, sie wieder zu hören. Die Arien des Tenors und der Sopransängerinn sind wohl nur dem Schwane von Pesaro ausgeraufte Federn; aber im Finale nimmt der Tondichter schon einen höheren Schwung.

Im zweyten Acte gefällt der Introductionschor, das Fischerlied mit dem den Refrain singenden Chor (die glücklichste Melodie, welche nur erfunden werden kann), und die Barcarole mit ihrem schönen Contraste.

Den dritten Act eröffnet der fröhliche Markt, und hier besonders ist es, wo uns Auber ganz in die Hauptstadt des südlichen Italiens zu versetzen scheint. Solches Leben so faßlich zu schildern, ist nur dem Eingeweihten in der göttlichen Kunst der Harmonie gestattet. Großartig in der Wirkung ist auch die Stelle, wo durch einen Angriff auf Fenella's Freyheit und Masaniello's Dazwischentreten die Empörung zum Ausbruche gelangt. Der feurige Chor der Neapolitaner, die Hymne, worin sie den Himmel um Beystand bey ihrem Unternehmen anflehen, und die Weise, mit welcher sie sich nach dem Gebethe Masaniello's Leitung überlassen sind von unbeschreiblichem Erfolge.

Im vierten Acte ist das Werk der Rache bereits vollendet; aber der Urheber desselben erschrickt vor den Folgen seiner That. Ein Schlummerliedchen, welches die entschlafende Fenella einlullt, hübsch componirt, wirkt noch wohlthätiger durch den Contrast des Sanften mit dem Lärm, den die Volksbewegung verursachte. Der Zufall führt noch den Sohn des Statthalters mit seiner Gemahlinn, auf ihrer Flucht aus Neapel, in Masaniello's Hütte. Dieser, welcher dem Unbekannten seinen Schutz zugesichert, hält auch sein Wort, als er in ihm seinen Todfeind, den Verführer seiner

Schwester erkennt. Aber eben durch diese Milde erweckt er unter seinen eigenen Genossen eine Gegenpartey, an deren Spitze sich Pietro stellt. Noch widerfährt Masaniello die Ehre eines Einzuges, während seine neuen Gegner auf seinen Vernichtung sinnen.

Im letzten Aufzuge ist die Verschwörung gegen Masansiello zur Reife gediehen. Er tritt auf, vom Wahnsinn ergriffen, wahrscheinlich die Folge empfangenen Giftes. Rührend sind die Anklänge an ruhigere Zeiten, worin ihn sein irrer Geist zurück versetzt. Da vernimmt er die Kunde, daß der vertriebene Vicekönig mit einer neuen Schar im Anzuge sey. Noch einmahl erwacht der Durst nach Ruhm in dem Kampfhelden; er fordert Waffen, eilt in die Schlacht, die aber mit der Niederlage von Masaniello's Partey und mit dem Tode ihres Anführers endet. Auf die Kunde hievon stürzt sich Fenella in den Krater des Feuer und Flammen speyenden Vesuvs. (Der Beschluß folgt.)“

Nr. 27, 04.03.1830.

„Die Stumme von Portici. (Beschluß.) Der Eindruck, welchen diese herrliche Oper am ersten Abende machte, ist durch die rasch auf einander folgenden, selbst bey erhöhten Preisen äußerst zahlreich besuchten Vorstellungen, fortwährend gesteigert worden. Kenner und Liebhaber der Musik finden darin gleich großen Genuß, jene durch das Durchdachte, Charakteristische, Grandiose der Composition, diese durch die überaus ansprechenden, dem Ohre gleich anklebenden Melodien, die, wenn sie auch keine Nationalmelodien seyn sollten, doch das Gepräge derselben an sich tragen. Jeden Tag findet das Publicum neue Schönheiten heraus; nur mit der Ouverture war es gleich am ersten Abende im Reinen; sie muß jedesmahl unter stürmischem Applause wiederholt werden. Diese Oper hat das Sonderbare, daß die Sänger darin weniger bedacht sind, als die Massen, daher der Schaden auch nur gering ist, wenn nicht alle Hauptparthien vortheilhaft besetzt sind. Dieß letztere war wirklich bey zweyen der Fall. Alphonso sang mit matter Stimme; besonders ausdruckslos war sein Recitativ. Es mochte Kränklichkeit zum Grunde liegen; Hr. Holzmilller, der die Rolle später in Eile übernahm, befriedigte mehr als sein Vorgänger. Die beliebte Sängerin, welche die Elvira darstellte, war ebenfalls nicht zu loben. Sie sang mit Beklommenheit; daraus entstand Unsicherheit und aus dieser

falsche Intonation. Die Arie des vierten Aufzuges wurde arg mißhandelt. Es scheint, daß der Sängerin das Athemholen schwer wurde; sie konnte kaum eine Passage rein vortragen. Masaniello wurde von Hrn. Binder trefflich gesungen. Das Schlummerliedchen und das Fischerlied brachten ihm die meisten Bravo's. Hie und da gebrach es doch an der nothigen Kraft, und das Recitativ wurde ziemlich holprig vorgetragen. Im Spiele vermißten wir Manches. Hrn. Binders Leistung wurde demungeachtet sehr gut aufgenommen. Dlle. Mimi Dupuy gab die Stumme mit jener ausdrucksvollen Natürlichkeit, welche ihr in der Nachwandlerinn alle Herzen zuwandte. Nur der Lebendigkeit ihres Spieles ist es zuzuschreiben, daß ihre Rolle in den letzten Acten, wo Fenella mehr passiv erscheint, nicht monoton wurde. Hr. August Fischer war ausgezeichnet brav in der Rolle des Pietro. Sein feuriger Vortrag unterstützte Hrn. Binder in dem Duette, welches lebhaft an zwey Duette in der Vestalinn erinnert. Seine Mitwirkung machte den Schluß des vierten Actes, in welchem Pietro das Haupt der Gegenverschwörung wird, höchst anziehend. Auch in dem Liedchen, welches den fünften Act eröffnet, war der wackere routinirte Sänger und Darsteller nicht zu verkennen.

Die übrigen Nebenrollen waren durch die HH. Friedrich Fischer, Holzmilller und Hölzel (später ersetzte diesen der Hofcapellensänger Hr. Borschitzky als neu engagirtes Mitglied) recht zweckmäßig besetzt.

Die Chöre, worauf hier so viel ankommt, waren mit einer Präcision einstudiert, welche selbst bey diesem so fleißigen Personale noch überraschte. Der unter so vielerley Stimmen vertheilte Markt-Chor ist gewiß eine der schwierigsten Aufgaben; sie wurde zur vollkommenen Befriedigung gelöset. Das Gebeth im dritten Acte verlangt einen so markirten religiösen Charakter, ein solches Anschwellen und Hinsterben der Töne, wie man sie gewöhnlich nur einzelnen Stimmen zumuthet; die Exequirung war unübertrefflich. Ebenso hat der darauf folgende Schlußchor nur dann den vollen Effect, den er machte, zu hoffen, wenn er von so markigen Stimmen mit voller Brust gesungen wird. Die in die Oper verwebten Tänze, eine Guarrache, ein Bolero und eine Tarantella, hatten jeder eine so nationale Farbe, daß auch Hr. Balletdirector Coralli, dem wir sie verdanken, wesentlich zu dem Enthusiasmus beytrug, mit welchem diese Vorstellung aufgenommen wurde. Dlle. Rabel und Hr. Massini waren in diesen Tänzen die Hauptfiguren. Dlle. Pauline Hasenhut tanzte mit

Hrn. Mattis ein sehr graziöses, nur etwas langwieriges Pas de deux, in welchem beyde Künstler nach allen Variationen sich des ungetheilten Beyfalls erfreuten. Hr. von Stubenrauch hat diese Oper mit vorzüglich schönen Decorationen geschmückt, worunter die Ansicht von Neapel, von dem k. k. Landschaftsmahler Hr. Schödelberger, nach der Natur aufgenommen, dann die Fischerhütte uns das Preiswürdigste schienen. Das neue, sehr geschmackvolle Vestiarium both dem Augen einen wohlgefälligen Anblick. Hr. Regisseur Demmer, welcher diese Oper in die Scene setzte, hat bey Rangirung der zahlreich vorkommenden Massen seinen Beruf glänzend dargethan. Nur der tiefsten Einsicht und der unermüdlichsten Thätigkeit konnte es gelingen, so viel Ordnung und Schönheit hervorzubringen. Wir erinnern hier nur an die Eingangsscene des zweyten Actes, welche bey jeder Vorstellung mit freudiger Überraschung begrüßt wird, und an den Einzug Masaniello's, obwohl fast jede Scene Gelegenheit darbiethet, Hr. Demmers Lob zu verkünden.

Sämmtliche Mitwirkende wurden nach allen fünf Actschlüssen vorgerufen, und die Stumme von Portici erfreut sich eines Zulaufes, wie keine andere Oper in neuerer Zeit, wenn wir den ‚Freyschütz‘ ausnehmen. Die Verwaltung dieses Hoftheaters hat durch die Aufführung dieses Prachtwerkes, welches gewiß Niemand ungesehen lassen wird, einen großen Schritt vorwärts in der Gunst des Publicums gethan, und der unverminderte Zulauf bey erhöhten Preisen, welche bey dem in die Augen springenden Aufwande Niemand unbillig findet, sind der sicherste Bürge, daß das frühere Vorurtheil gegen die teutsche Oper völlig besiegt sey.“

Nr. 31, 13.03.1830.

„Die Stumme von Portici macht, wie nach der ersten Vorstellung vorauszusehen war, außerordentliches Glück. Sie gehört zu jenen Spectakeln, welche das Theaterrepertoire auf lange Zeit bereichern; denn das tiefe Gefühl, das Feuer und die Begeisterung, welche der Componist in die Musik zu legen wußte, regen eben so sehr den Verstand an, als die außerordentliche Pracht der Decorationen, der Einzüge und Gruppenstellungen, so wie die Mannigfaltigkeit und Abwechslung in den Situationen dem Auge äußerst wohlthuend sind. Die Verwaltung sorgt mit rühmlichem Eifer dafür, daß dem Publicum die Darstellung dieser Oper immer

gleich anziehend bleibe. Jede Woche machen Chöre und Orchester Proben davon, um alles Schwankende und Unsichere zu vermeiden, was bey einer so complicirten und schwierigen Aufgabe leicht eintreten könnte. Bey einer der letzten Aufführungen gab Dlle. Hofer, an der Stelle der unpäßlich gewordenen Mad. Ernst, die Rolle der Elvira. Diese Anfängerinn hatte unlängst in der weißen Frau einen glücklichen Versuch gemacht; sie sang auch die Elvira nicht ohne Erfolg, obwohl die Parthie ihr sichtbar zu anstrengend war, weshalb sie auch mehrere Mahle empfindlich detonirte. Über diese Rolle scheint ein eigener Unstern zu walten. Dem Vernehmen nach wird noch eine andere beliebte Sängerin darin auftreten. Hr. Binder gewinnt sich als Masaniello täglich mehr Freunde. Im Vortrage der zarten, ausdrucksfähigen Stellen ist er unübertrefflich. Überhaupt geht die ganze Vorstellung täglich gerundeter.“

Nr. 33, 18.03.1830.

„Bey einer Maskerade erschien eine junge Dame als ‚Fenella‘ costumirt. – Jemand fragte sie, was sie denn vorstelle. – ‚Ich bin die Stumme von Portici!‘ gab sie rasch zur Antwort.“

Nr. 35, 23.03.1830.

„Wir erwarten mehrere Novitäten, darunter eine Parodie auf ‚die Stumme von Portici.‘“

Nr. 39, 01.04.1830.

„Dem Chor-Personale dieser Bühne wurde von der Verwaltung derselben eine Vorstellung bewilligt, und dieses wählte dazu die Oper: ‚Der Schnee,‘ von Auber. Da jetzt das große und treffliche Werk dieses Tonsetzers: ‚Die Stumme von Portici,‘ so allgemein und so lebhaft anspricht, so war es sehr angenehm, diese frühere Arbeit Auber’s gerade unmittelbar nach der neueren zu hören. Obwohl sich zwischen diesen beyden Arbeiten keine Parallele ziehen läßt, indem die Verschiedenheit der Sujets auch eine große Abweichung in dem Charakter beyder Opern bewirken mußte, so zeigte sich dennoch eine große Verwandtschaft in den Formen, und bisweilen sogar in einzelnen musikalischen Phrasen. In der Oper: ‚Der Schnee‘ zeigte Auber schon eben die Sicherheit in der Anlegung und Durchführung musikalischer

Charakterzeichnung und hörbarer Versinnlichung der Situationen, aus der ein großer Theil der ungeheuren Wirkung in der Oper: ‚Die Stumme‘ hervorgeht; seine Melodien sind eben so einschmeichelnd; allein von der gigantischen Kraft dieses Componisten ist freylich noch wenig in seiner früheren Arbeit zu spüren.“

Nr. 45, 15.04.1830.

„Den 27. März d. J. zum ersten Mahle, zum Vortheile des Schauspielers Joseph Schaffer: ‚Die geschwätzige Stumme von Nußdorf.‘ Parodirende Posse mit Gesang vom Verfasser der: ‚Julerl.‘ Die Musik vom Capellmeister Riotte. Die Tänze von Carl Schadetzky. Die neuen Decorationen von Dolliner und Institoris.

Es war fast bestimmt vorauszusehen, daß einer unserer Wiener Volksdichter sich an eine Parodie der Oper: ‚die Stumme von Portici‘ wagen werde, zumahl die Parodieschreibsucht bey uns in Wien zu Hause ist, und besonders auf Stücke angewendet zu werden pflegt, die das Tagsgespräch des ästhetischen Publicums geworden sind, und im reichlichen Maße selbst Stoff zu einer Parodie darbiethen. Die Speculation, die bey diesen Producten mit einfließt, ist leicht zu entschuldigen, und das um so mehr bey jenen, die, wenn sie eine Großzahl Neugieriger und Parallelen-Liebhaber angelockt haben, den Forderungen des Kritikers selbst entsprechen. Die Stumme von Portici, die im Hofoperntheater sowohl durch die Schönheit der Dichtung, durch die gediegene Musik des genialen Auber, als durch eine treffliche Exequirung so unerhörtes furore gemacht hat, konnte also auch nicht diesem Schicksale entrinnen, und darf sich darüber nicht kränken, indem sie doch das Glück hatte, zuerst von einem unserer besten Volksdichter parodirt zu werden, während oft andere Erzeugnisse das Unheil erfahren mußten und müssen, von Stümpfern, ohne allem Geschick, als seyn sollende Parodien oder Travestien dem Publicum aufgetischt zu werden, die aber ihres Unwerths halber und wegen dem verderblichen Einfluß auf den guten Geschmack, ins ewige Dunkel verstoßen werden, trotz aller inconsequenten und sichtbar partylichen Anpreisungen. – In Rede stehende Parodie, vom Verfasser der noch immer beliebten ‚Julerl, die Putzmacherinn,‘ von dem stets fruchtbaren und thätigen Hrn. Meisl, kann nebst seiner: ‚Moissasura‘ und ‚schwarzen Frau‘ als Prototyp für wahre Parodien dienen. Die Exposition des Inhaltes der Posse halten wir für überflüssig, da dieser dem der

Scribe- und Delavigne'schen Stummen nur im parodirenden Geiste gleich geblieben ist. Die in der Posse vorkommenden Charaktere sind echte Farben eines localen Gemählde. Der Dialog, äußerst fließend und mit schlagenden, reichhaltig vertheilten Wortspielen und Spässen versehen, ist stets ein Vorzug des Hrn. Meisl. Wir können uns in keine kritische Analyse des Stückes selbst einlassen, da derley Gelegenheits-Producte, die bloß für das momentane Interesse geschrieben werden, nur anschauungsweise genossen, und von ihrem Eindrücke aus beurtheilt, nicht aber anatomisch zergliedert seyn wollen. Wenn wir unbedeutende Fehler nicht erwähnen, so handeln wir da im Sinne Jean Pauls, der jedem Recensenten den Rath gibt, im Falle die Zahl der weißen und schwarzen Kugeln sich gleicht, im Nahmen der Minerva die weißen überwiegen zu lassen. Hr. Meisl beurkundete durch dieses Product neuerdings seinen Beruf für die Parodie, und kann sie seiner: ‚Julerl‘ an die Seite stellen.

Dem Werthe der Parodie schließt sich auch die gut instrumentirte, und nach beliebten Motiven der Stummen von Portici verfaßte Musik des Hrn. Riotte an. Sie erhielt lebhaften Applaus.

Die Aufführung war excellent. Dlle. Zöllner (Lenerl), obwohl mit ihrem Charakter nicht recht einig, wußte im Gesang und in dem monotonen Vortrage ihrer Liebesgeschichte besonders zu effectuiren. Mad. Rohrbeck und Dlle. Jäger verdienen ebenfalls lobenswerthe Erwähnung, erstere als Everl, wegen ihrem ungebundenen Spiele, letztere als Zillerl, wegen ihrem reinen, melodiösen Gesange. Das Fischerlied, aus Aubers Stummen von Portici, mußte sie auf allgemeines Begehren repetiren. Hr. Ign. Schuster gab den seiner Individualität ganz anpassenden Charakter des Holzversilberers Scheittl mit vieler komischen Kraft. Hr. Schaffer stellte den Fischer aus Nußdorf recht natürlich dar und hatte sich als Benefictant eines recht vollen Hauses zu erfreuen, wofür er am Schlusse in passenden Worten dankte. Noch verdienen genannt zu werden: die HH. Sartory, Landner und Tomaselli. Die übrigen verursachten keine Störung. Orchester und Chöre waren brav; die Tänze von Hrn. Schadetzky, so wie die Decorationen von Dolliner und Institoris lobenswerth. Der Verfasser, der nicht erschien, der Musik-Componist und die Darsteller der Haupt-Charaktere wurden am Schlusse gerufen, und das Stück, welches sehr vielen Beyfall erhielt, kann der Casse von pecuniärem Nutzen werden.

Am Schlusse dieses Aufsatzes können wir nicht umhin, den regen Eifer der Direction gerechter Weise zu loben, die jetzt unausgesetzt bemüht ist, Novitäten aller Art im bunten und erheiternden Wechsel vorzuführen, und so die durch eine Reihe von Jahren bestätigte Wahrheit zu wiederholen, daß es keine Privatbühne gebe, die als Volksbühne mit dem Leopoldstädter Theater rivalisiren könnte.“

6.3 Bibliographie

Primärliteratur:

- Baldamus, Maximilian K. (Hg.), *Taschenbuch vom k.k. priv. Theater in der Leopoldstadt für das Jahr 1831*, 18. Jg., Wien: Ludwig 1831.
- *Die Gründungsakten der Leopoldstädter Schaubühne*, aufgef. und bearb. v. Franz Hadamowsky, Wien: o.A. 1928.
- Meisl, Carl, *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Parodirende Posse mit Gesang in zwey Aufzügen vom Verfasser des Julerl*, Handschriftensammlung der Wienbibliothek, Signatur: Ia 149453, Wien: 1830.
- Meisl, Carl, *Die Kathi von Hollabrunn. Parodie in drei Akten mit Gesang*, Hg. Jürgen Hein, Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2006.
- Meisl, Carl (Hg.), *Taschenbuch vom k.k. priv. Theater in der Leopoldstadt für das Jahr 1830*, 17. Jg., Wien: Ludwig 1830.
- Meisl, Carl, *Theatralisches Quodlibet oder sämtliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter [und Josephstädter] Schaubühne*, Bd. 1-10, Pesth: Hartlebens 1820-25.
- Nestroy, Johann, *Der Schützling. Posse mit Gesang in vier Akten*, Hg. Burgtheater Wien, Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1989.
- Scribe, Eugène/Delavigne, Germain, *Die Stumme von Portici. Große Oper in 5 Aufzügen*, bearb. v. Karl A. Ritter, http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00054334_00001.html?sort=sortTitle+asc%2C+sortVolume+asc&letter=D&context=&person_str=%7BDelavigne%2C+Germain%7D&mode=person, 10.09.2014; (Orig. München: Hübschmann [ca. 1830]).
- Sonnenfels, Joseph v., *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Hg. Hilde Haider-Pregler, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1988.
- *Taschenbuch vom k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt*, 3.-27. Jg., Wien: Ludwig 1816-40.

Weitere Primärquellen (Zeitschriften):

- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 22/1829, Nr. 43, 09.04.1829.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 22/1829, Nr. 58, 14.05.1829.

- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 23, 23.02.1830.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 33, 18.03.1830.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 41, 06.04.1830.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 50, 27.04.1830.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 52, 01.05.1830.
- Bäuerle, Adolf (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, 23/1830, Nr. 79, 03.07.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 21/1829, Nr. 85, 16.07.1829.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 20, 16.02.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 22, 20.02.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 26, 02.03.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 27, 04.03.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 31, 13.03.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 33, 18.03.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 35, 23.03.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 39, 01.04.1830.
- *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, 22/1830, Nr. 45, 15.04.1830.

Sekundärliteratur:

- Amlinger, Birgit, *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Diss., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1985.
- Angermüller, Rudolph, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Wien [u.a.]: Böhlau 2009.

- Aust, Hugo, „Gottes rote Tinte. Zur Rechtfertigung der Zensur in der Restaurationszeit“, *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Hg. W. Edgar Yates/Ulrike Tanzer, Wien: Johann Lehner 2006, S. 53-70.
- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München: C.H.Beck 1989.
- Bachleitner, Norbert, „Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert“, *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, 5. Jg., http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_05/heft_5_bachleitner.pdf 2013, 10.09.2014; (Orig. Graz: Inst. für Germanistik der Univ. Graz 2010).
- Bauer, Anton, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien [u.a.]: Wulf Stratowa 1957.
- Bauer, Roger, *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*, Wien: Europa 1974.
- Bode, Eva B. (Red.), *Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe*, Gütersloh [u.a.]: Brockhaus 2010.
- Bruckmüller, Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, Wien [u.a.]: Herold 1985.
- Brukner, Fritz, „Die Alt-Wiener Parodie“, *Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde*, 21./22., Hg. Hans Feigl, Wien: Wiener Bibliophilen-Gesell. 1937, S. 83-97.
- Bührmann, Max, *Johann Nepomuk Nestroys Parodien*, Diss., Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Philosophische Fakultät 1933.
- Croll, Gerhard, „Anmerkungen zu Musik, Theater und Musikern in Wien zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.“, *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Bd. 2, Hg. [u.a.] Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien: Verl. d. österreich. Akademie der Wissenschaften 1985, S. 663-672.
- Dietrich, Margret, *Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater*, Graz [u.a.]: Hermann Böhlaus Nachf. 1967.
- Enßlin, Ulla K., „Wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei“. *Studien zur Rezeptionsgeschichte von Aubers La Muette de Portici*, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2012.
- Enzinger, Moriz, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)*, Bd. 2, Berlin: Selbstverlag der Gesell. für Theatergeschichte 1919.

- Finscher, Ludwig, „Aubers *La muette de Portici* und die Anfänge der Grand-opéra“, *Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982*, Hg. Jürgen Schläder/Reinhold Quandt, Laaber: Laaber 1982, S. 87-105.
- Fürst, Rudolf, *Raimunds Vorgänger*, Berlin: Selbstverlag der Gesell. für Theatergeschichte 1907.
- Galle, Rudolf, *Carl Meisl. Eine Monographie als Beitrag zur Geschichte des Wiener Volkstheaters*, Diss., Universität Wien 1926.
- Glossy, Carl, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien [u.a.]: Hartleben's Verl. 1926.
- Glossy, Carl (Hg.), *Zur Geschichte der Theater Wiens. II. (1821 – 1830)*, Zürich [u.a.]: Amalthea 1920.
- Glossy, Carl (Hg.), „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. I.“, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 7/1897, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=212&page=245&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=1.43>, 10.09.2014; (Orig. Wien: Konegen 1897).
- Hadamowsky, Franz, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*, Wien: O. Höfel 1934.
- Hadamowsky, Franz, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*, Bd. 2, Wien: Hollinek 1975.
- Hadamowsky, Franz, „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848)“, *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830)*, Bd. 1, Hg. Herbert Zeman, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979, S. 289-305.
- Hadamowsky, Franz, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1988.
- Haider-Pregler, Hilde, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien [u.a.]: Jugend & Volk 1980.
- Haider-Pregler, Hilde, „Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias“, *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.*, Bd. 2, Hg. [u.a.] Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien: Verl. d. österr. Akademie der Wissenschaften 1985, S. 701-716.

- Heiss, Hanns, „Studien über die burleske Modedichtung Frankreichs im XVII. Jahrhundert“, *Romanische Forschungen*, Bd. 21/2, Hg. Karl Vollmöller, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN345572629_0021&DMDID=dm_dlog30&LOGID=log30&PHYSID=phys462#navi, 10.09.2014; (Orig. Erlangen: Junge & Sohn 1905).
- Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesell. ³1997.
- Hein, Jürgen, „*Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten, gleichsam Lotteriespielen*“, Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext“, *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie*, Hg. Wolfgang Jansen, Berlin: Weidler 1995, S. 29-53.
- Hein, Jürgen, „Ferdinand Raimund und Carl Meisl oder Wer schrieb den ersten Akt von *Der Barometermachen auf der Zauberinsel?* Mit einem Anhang: Carl Meisl. *Ein Blümchen auf Raimunds Grab (1836)*“, *Unerwartete Entdeckungen. Beiträge zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Hg. Julia Danielczyk/Ulrike Tanzer, Wien: Lehner 2014, S. 25-50.
- Hein, Jürgen (Hg.), *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart: Reclam 1986.
- Hein, Jürgen (Hg.), „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“, *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 9-28.
- Hein, Jürgen/Hüttner, Johann/Obermaier, Walter/Yates, W. Edgar (Hg.), *Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Wien: Deuticke [u.a.] 1977-2010.
- Hein, Jürgen, „Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 27-40.
- Holl, Karl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig: J.J. Weber 1923.
- Hornung, Maria/Grüner, Sigmar, *Wörterbuch der Wiener Mundart*, Wien: ÖBV Pädagogischer Verl. ²2002.
- Huber, Gabriele, *Eugene Scribes Libretti für die Grand Opera*, Diss., Universität Wien, Geisteswissenschaftliche Fakultät 1989.
- Hüttner, Johann, „Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 11-26.
- Hüttner, Johann, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*, 18. Jg., 1972, Wien [u.a.]: Hermann Böhlaus Nachf. 1973, S. 99-139.

- Hüttner, Johann, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Bd. 1-2, Habil., Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1982.
- Hüttner, Johann, „Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund“, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hg. Petra Stuber/Ulrich Beck, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2009, S. 59-71.
- Iki, Naoka, *E. Scribes Entwicklung vom Vaudeville zur " Grand Opéra"*, Heilbronn: Galland 1998.
- Jontes, Günther, *Das große österreichische Schimpfwörterbuch*, Fohnsdorf: Podmenik 1987.
- Keil-Budischowsky, Verena, *Die Theater Wiens*, Wien [u.a.]: Paul Zsolnay 1983.
- Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater*, München: Dt. Taschenbuch Verl. 1980.
- Koch, Hans-Albrecht, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart: J. B. Metzler 1974.
- Koehler, Ernst, *Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater*, Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1930.
- Koehler, Ernst, „Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater. I.“, *Zweiundachtzigster Jahresbericht des Brigittener Bundesrealgymnasiums in Wien XX, Unterberggasse 1*, Wien: Verlag d. Bundesrealgymnasiums 1957, S. 16-27.
- Kord, Susanne, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: J. B. Metzler 1992.
- Larue, Steven C. (Hg.), *International Dictionary of Opera*, Bd. 2, Detroit [u.a.]: St. James Press 1993.
- Mansky, Matthias, „Geld und Bankrott in den Parodien des Wiener Vorstadttheaters“ (Typoskript). Erscheint in: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I: Die Dramenproduktion*, Hg. Anne Feler/Raymond Heitz/Gérard Laudin.
- Mansky, Matthias, „Salamikrämer sind wir ja...‘ – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater“, *Estudios Filológicos Alemanes*, 22/2011, S. 615-627.
- Marx, Julius, *Die österreichische Zensur im Vormärz*, Wien: Verl. für Geschichte und Politik 1959.
- May, Erich J., *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin: Henschel 1975.

- Müller, Beate, *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*, Trier: Wissenschaftl. Verl. 1994.
- Müller, Jan-Dirk (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin [u.a.]: Walter de Gruyter 2003.
- Nünning, Ansgar, *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.]: J. B. Metzler ⁵2013.
- Reutner, Richard, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles Die Fremden in Wien (1814)*, Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 1998.
- Rommel, Otto, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien: Anton Schroll 1952.
- Rommel, Otto (Hg.), *Alt-Wiener Volkstheater*, Bd. 1-7, Wien [u.a.]: Prochaska o. J.
- Rommel, Otto (Hg.), *Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie*, Wien [u.a.]: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1930.
- Rothkamm, Jörg, „Gattungsspezifisch komponiert? Französische und deutsche Musik zur Pantomime in Ballett, Oper und Schauspiel zwischen 1828 und 1841“, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hg. Petra Stuber/Ulrich Beck, Hildesheim [u.a.]: Georg Olms 2009, S. 115-144.
- Ruschka, Richard, *Wiener literarische Parodien von den Anfängen bis auf Nestroy*, Diss., Universität Wien 1935.
- Sato, Fumihiko, *Die literarische Parodie des Wiener Volkstheaters am Beispiel Karl Meisls*, Diss., Universität Innsbruck 2004.
- Scharnagl, Hermann (Hg.), *Operngeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel 1999.
- Schneider, Herbert/Wild, Nicole, *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, Tübingen: Stauffenburg 1993.
- Schobloch, Fritz, *Wiener Theater, Wiener Leben, Wiener Mode in den Bilderfolgen Adolf Bäuerles (1806-1858)*, Wien: Verl. f. Kunst u. Wissenschaft 1974.
- Seeger, Horst, *Opernlexikon*, Berlin: Henschel ⁴1989.
- Sonnleitner, Johann (Hg.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg [u.a.]: Residenz 1996.
- Sonnleitner, Johann, „Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz“, *Zagreber Germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft*, 15/2006, S. 1-13.

- Sonnleitner, Johann, „Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik“, *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, Hg. Österr. Theatermuseum, Wien: Österr. Theatermuseum 2000, S. 41-55.
- Spendul, Tatjana, *Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800 – 1850*, Diss., Universität Wien, Philosophische Fakultät 1965.
- Tanzer, Gerhard, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien [u.a.]: Böhlau 1992.
- Ullmayer, Franz (Hg.), *Memoiren des patriotischen Volks- und Theater-Dichters Carl Meisl, gewes. k. k. Rechnungsrath*, Wien: Dirnböck 1868.
- Valentin, Jean-Marie (Hg.), „Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater (Anfang des 18.-Ende des 19. Jahrhunderts). Eine provisorische Bilanz“, *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, Berne [u.a.]: Peter Lang 1988, S. 5-12.
- Vocelka, Karl, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*, Graz [u.a.]: Styria 2000.
- Wurzbuch, Constantin v., *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 17/1867, <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11639&viewmode=fullscreen&scale=3.33&rotate=&page=287> 2011, 10.09.2014.
- Yates, W. Edgar/Tanzer Ulrike (Hg.), „Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung“, *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Wien: Johann Lehner 2006, S. 7-18.
- Zeyringer, Klaus/Gollner, Helmut, *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, Innsbruck [u.a.]: Studienverlag 2012.

Internetquellen:

- <http://anno.onb.ac.at/>, 10.09.2014.
- <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18300212&seite=1&zoom=33>, 10.09.2014.
- <http://dict.leo.org/> 10.09.2014.
- <http://d-nb.info/gnd/119106698/about/html>, 10.09.2014.
- <http://magazin.klassik.com/lexikon/details.cfm?DID=1680&RecordID=1&letter=A>, 10.09.2014.
- <http://nestroy.at/ingang.html>, 10.09.2014.

- <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/eugene-scribe>, 10.09.2014.
- <http://www.duden.de/> 10.09.2014.
- <http://www.klassika.info/Komponisten/Meyerbeer/>, 10.09.2014.
- <http://www.theatermuseum.at/>, 10.09.2014.

6.4 Abstract

In der vorliegenden Arbeit soll mit der erstmaligen Edition von Carl Meisls Opernparodie *Die geschwätziige Stimme von Nußdorf* ein Beitrag zur Aufarbeitung der immer noch prekären Quellenlage des Wiener Vorstadttheaters geleistet werden. Zudem wird angestrebt, das Naheverhältnis zwischen politischer Stimmung und literarischem Schaffen herauszuarbeiten, um die dramatischen Beiträge der Autoren als 'Zeitdokumente' der gegebenen politischen Realität und Sozietät wahrnehmen und deren Aussagekraft entschlüsseln zu können. Hierbei werden die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche ab den 1750er Jahren bis zum Aufführungsjahr von Carl Meisls Opernparodie 1830 berücksichtigt. Unter Offenlegung des politischen Kalküls, das sowohl Maria Theresia als auch Franz II./I. an den Tag legten und das zur Instrumentalisierung der Wiener Schaubühnen führte, sollen die Spielformen der Parodie beleuchtet und die Verfahrensweise zu einer möglichen Umgehung des politischen Systems in den Mittelpunkt des Interesses gestellt werden. So kann etwa auch die Ausbildung von Sujets und Gattungen nur unter Beachtung der gesellschaftlichen Öffentlichkeit begriffen werden, womit das Theater als Projektionsfläche der Wirklichkeit verstanden werden darf. Insbesondere das dargelegte, strikte Zensurwesen dient der Veranschaulichung, um die Bevormundung seitens des Staates kritisch zu kommentieren.

6.5 Lebenslauf

Persönliche Daten

Familienname: Bachmann
Vorname: Anne-Maria Klara Violet
Geburtsort: Aschaffenburg (Bayern)
Staatsangehörigkeit: deutsch
Konfession: römisch-katholisch
Familienstand: ledig

Werdegang

2009 – 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien
2003 – 2008 Karl-Theodor-v.-Dalberg Gymnasium Aschaffenburg,
Erwerb der allgemeinen Hochschulreife
2005 – 2008 Regionalzentrum für Kirchenmusik Aschaffenburg, C-
Examen
1999 – 2003 Vollinternat Mädchenbildungswerk Gemünden
1995 – 1999 Grundschule Leidersbach

Zusatzqualifikationen

Führerschein: Klasse A + B