



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Franz von Heufeld und seine Rezeption französischsprachiger Literatur“

Verfasserin

Nina Herbst

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Französisch UF Deutsch

Betreuer:

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

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	1
1 EINLEITUNG	2
2 DAS WIENER THEATER DES 18. JAHRHUNDERTS	6
2.1 Entwicklungsüberblick der Spielstätten	6
2.1.1 Kaiserliche Hoftheater	7
2.1.2 Die öffentlichen Hoftheater	7
2.1.3 Die Komödie im Kärntnertortheater und den Vorstadttheatern.....	9
2.2 Theater der Aufklärung und Nation	14
2.2.1 Deutsche Vorbilder	14
2.2.1.1 Gottsched	14
2.2.1.2 Lessing	16
2.2.2 Aufklärung in der österreichischen Literatur	18
2.2.2.1 Der Hanswurst-Streit	21
2.2.2.2 Sonnenfels Konzept der Schaubühne als Sittenschule	23
2.2.3 Die Nationalbühne.....	26
2.2.3.1 Sonnenfels Konzept des Nationaltheaters.....	26
2.2.3.2 Benders und Heufelds Versuch einer Nationalbühne	28
2.2.3.3 Josephinische Theater-Reform.....	29
2.2.3.4 Motive für die Gründung des Nationaltheaters.....	30
2.2.3.5 Zensur.....	31
2.3 Bearbeitungen fremdsprachiger Originale	33
2.3.1 Französische Theaterstücke in Wien	34
2.3.2 Interesse an englischsprachiger Literatur.....	37
2.3.3 Vorgangsweise	40
2.3.4 Rolle der Bearbeitungen.....	42
3 FRANZ VON HEUFELD	44
3.1 Biographische Daten	45
3.2 Heufelds dramatisches Werk	47
4 HEUFELDS BEARBEITUNGEN FRANZÖSISCHSPRACHIGER ORIGINALE	52
4.1 <i>Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe</i> (1766)	52
4.1.1 Rousseaus <i>Die neue Héloïse</i> (1761, dt.)	54
4.1.2 Vergleich der Fassungen	56
4.1.3 Deutung der Änderungen	68
4.1.4 Kritik der Zeitgenossen.....	76
4.2 <i>Kritik über den Geburtstag</i> (1767)	78
4.2.1 Vorgeschichte.....	78

4.2.2	Molière <i>La critique de l'école des femmes</i> (1663, frz.)	81
4.2.3	Vergleich der Fassungen	83
4.2.4	Deutung der Änderungen	92
4.2.5	Ausgang der Dichterfehde.....	94
4.3	<i>Der Bauer aus dem Gebirge</i> (1767).....	95
4.3.1	<i>Delisles Arlequin sauvage</i> (1765) <i>Timon le misantrophe</i> (1753)	95
4.3.2	Vergleich der Fassungen	99
4.3.3	Deutung der Änderungen	115
4.3.4	Weitere Bearbeitungen des Stoffes.....	120
5	SCHLUSS.....	126
6	LITERATURVERZEICHNIS.....	133
	ANHANG.....	140
I.	Zusammenfassung	140
II.	Abstract	141
III.	Curriculum Vitae	142

Vorwort

Im Rahmen dieser Diplomarbeit erhoffte ich, die Kenntnisse meiner beiden Lehramtsfächer, Deutsch und Französisch, zu vertiefen und meine diesbezüglichen Fertigkeiten zu optimieren. Die Wahl einer interdisziplinären Fragestellung ermöglichte mir einen facettenreichen Blick auf meine literarische Ausbildung und erlaubte mir, mein Studium aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Mein Betreuer, Herr Prof. Johann Sonnleitner, beriet mich bei der Themenfindung und wies mich auf den bis vor kurzem in Vergessenheit geratenen Autor, Franz von Heufeld, und seiner Rezeption französischsprachiger Literatur hin. Nicht nur aus diesem Grund gilt mein Dank Herrn Prof. Sonnleitner. Seine konstruktive Kritik und die Literatur, die er mir aus seiner privaten Bibliothek zur Verfügung stellte, verhalfen mir bei der Ausarbeitung meiner Diplomarbeit.

Daneben möchte ich mich ganz besonders bei meiner Mutter, Denise Mannen, Oliver Wittmann und Claudia Lang für die Korrekturarbeiten bedanken. Als Fachfremde ermöglichten sie mir eine andere Betrachtungsweise meiner Abschlussarbeit.

Nicht zuletzt gebührt meinen Eltern Dank, da sie mich nicht nur finanziell während meines Studiums unterstützen und mir eine qualitative Ausbildung ermöglichten, sondern da sie mir auch in anderen Belangen immer zur Seite standen.

1 Einleitung

Nachdem Verlust des Siebenjährigen Krieges gegen Preußen (1763) sehen sich die Habsburger mit der Infragestellung der Legitimität der Monarchie konfrontiert. Da Preußen zur Großmacht aufsteigt, beginnt man, am Amt der Kaiserin als Oberhaupt des Römischen Reiches zu zweifeln. Lediglich Reformen des Staates vermögen das Weiterbestehen des Vielvölkerstaats in absolutistischer Herrschaft zu sichern. Die neu eingeschlagene Regierungsform, der aufgeklärte Absolutismus, steht für diesen „[...] Übergang zwischen dem «konfessionellen» Absolutismus älterer Prägung und der modernen konstitutionellen Monarchie für das ganze Zentraleuropa des 18. Jahrhunderts [...]“¹, welche einen Ausgleich beziehungsweise einen Kompromiss zwischen Konventionen und bürgerlichen Bestrebungen sucht. Die Modernisierungsversuche des Staatsgefüges treten bereits unter Maria Theresia (1740 - 1780) in gemäßigter Form auf. Joseph II. setzt die eingeschlagene Linie seiner Mutter mit einer energischen Reformpolitik fort. Aus diesem Grund wird sein Regierungsstil einerseits als traditionsgebunden mit veralteten Strukturen andererseits als reformfreudig umschrieben. Während der Regierungszeit beider Kaiser wird die Reorganisation des Staates eingeleitet. Bereits in den Kriegsjahren gründet die Kaiserin den österreichischen Staatsrat als Regierungsorgan. Erste Maßnahmen zur Zentralisierung und Vereinheitlichung der Administration wie auch des Militärs werden ergriffen. Reformiert werden unterdessen das Justizwesen und das Steuergesetz, womit der Steuerfreiheit von Adel und Klerus ein Ende bereitet wird. Das Verhältnis des Staates zum Adel, zum Bauernstand wie auch zu der neuen Unternehmerschicht wird dementsprechend andersartig definiert. In den folgenden Jahren werden zudem die Bedingungen der Leibeigenschaft verbessert und ein Verbotsgesetz gegen Folter wird erlassen.

Von nun an sollen staatliche und kirchliche Gewalt getrennt sein, weswegen das Kaiserhaus das Ordenswesen reorganisiert, kirchliche Anlagen säkularisiert und die Anzahl religiöser Feiertage verringert. Der Kaiser vergrößert die

¹ Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781 - 1795*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau ²1995. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6), S. 31.

Unabhängigkeit des Staates von der Kirche, indem er 1781 das Toleranzpatent verabschiedet, worin Glaubensfreiheit gestattet wird.

Die österreichische Literatur der Aufklärung wird auch als Literatur des Josephinismus² bezeichnet. Einerseits wurde Josephinismus als Terminus für die eben umschriebene Kirchenpolitik Josephs II. verwendet, bis man erkannte, dass viele Reformen bereits unter Maria Theresia durchgeführt wurden. Andererseits wird Josephinismus nun als Sammelbegriff für die interne Staatsphilosophie beziehungsweise Geisteshaltung innerhalb der Epoche angewandt. Folglich ist die josephinische Literatur nicht an die Regierungsjahre des Souveräns gebunden. Die Reformpolitik der Kaiserin umschrieben als „[...] Anwendung der Prinzipien der europäischen Aufklärung in der rückständigen Habsburgermonarchie [...]“² ermöglicht österreichische Aufklärungsliteratur. In erster Linie bezwecken jene genannten Neuordnungen die Aufrechterhaltung des bröckelnden Staatsgefüges, erst in zweiter Linie visiert man die bürgerliche Emanzipation an. Demzufolge begünstigen viele Reformen die Literaturproduktion und -rezeption, was nicht vorrangig vom Kaiserhaus beabsichtigt wird. Hervorzuheben sind beispielsweise die neue Schulordnung von 1774, womit dem Analphabetismus der breiten Bevölkerung entgegengesteuert werden kann, wie auch die Verstaatlichung des Bildungswesens. Man versucht desweiteren, Deutsch als Verwaltungssprache zu etablieren. Als bedeutendste Reform gilt die erweiterte Pressefreiheit von 1781. Da man infolgedessen eine Vielzahl an aufklärerischen Broschüren publiziert, wird der literarische Markt im eigentlichen Sinn geschaffen. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern bemerkt man eine Revolution von „oben“, weshalb die Monarchie vorerst erhalten bleibt.

Die Literatur des 18. Jahrhunderts ist fest mit sozialen, soziologischen, politischen und historischen Fragestellungen verbunden. Die Dichtung kann sich lediglich auf Grundlage des aufgeklärten Absolutismus entwickeln.

Franz von Heufeld ist während der Regierungszeit Maria Theresias und Josephs II. am Theater produktiv tätig. Er zählt somit zu den ersten Dramatikern der österreichischen Aufklärung beziehungsweise des Josephinismus². Um die neue Ideologie publik zu machen, sind insbesondere Gattungen mit großer

² Kriegleder, Wynfrid: 'Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext.' In: *Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie*. 39/5 b - 6 (1995), S. 374.

Breitenwirkung, wie das Theater, beliebt. Aufgrund der tiefen Verwurzelung der Schaubühne mit außerliterarischen Faktoren ist eine Kontextanalyse vor der eigentlichen Werkbesprechung gerechtfertigt.

In der vorliegenden Arbeit soll Franz von Heufeld als österreichischer Frühaufklärer beschrieben werden. Zuerst soll deswegen der Werdegang des Wiener Theaters im 18. Jahrhundert umrissen werden. Ein Entwicklungsüberblick der kaiserlichen und öffentlichen Hoftheater wie auch der inszenierten Komödien im Kärntnertortheater und den Spielstätten der Vorstädte soll Auskunft über vorherrschende Vorlieben der jeweiligen Milieus und die darauf einwirkenden gesetzlichen Novellierungen beziehungsweise Reformen geben, mit denen sich der Autor konfrontiert sieht. Im Folgenden wird erläutert, inwiefern Gesetzesänderungen und aufklärerische Literaturpostulate einander bedingen. Besonders eindringlich soll auf die Entwicklung österreichischer Aufklärungsliteratur, die sich im Vergleich zum protestantischen Deutschland mit Verspätung ausformt und sich folglich an deren Theoretiker orientiert, verwiesen werden. Ein weiteres Ziel dieser Ausarbeitung ist die Umschreibung der Eigenart österreichischer Aufklärer, die sich unter anderem in Joseph von Sonnenfels Konzept der Schaubühne als Sittenschule und im Hanswurst-Streit, eine Kollision der dominierenden Literaturauffassungen, zeigt. Der Zusammenhang zwischen diesen neuen didaktischen Anforderungen an die Bühne und den uniformierenden Bestrebungen der Gründung eines Nationaltheaters wird beleuchtet. Der Weg der Durchsetzung dieses Programms wird sodann ebenso veranschaulicht wie die dem zugrundeliegenden Kontroll- und Überwachungsmechanismen.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Ausarbeitung der Stellung französischer Literatur und Theaterpraxis in der österreichischen Hauptstadt. Diese Analyse wird herangezogen, um Franz von Heufeld als Bearbeiter französischer Literatur zu charakterisieren. Aus diesem Grund wird die Bedeutung des französischen Theaters Wiens sowie deren Einflussnahme auf österreichische Theateraufführungen illustriert. Angesichts der aufklärerischen und nationalistischen Ansprüche auf die Schaubühne soll der französische Kulturaustausch mit dem deutschsprachigen Kärntnertortheater ebenfalls skizziert werden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden nicht nur französischsprachige Klassiker sondern auch englischsprachige von österreichischen Dramatikern zur Bearbeitung herangezogen. Im Weiteren werden

die Ursachen und Eigenheiten dieser Rezeption im Vergleich zu Deutschland besprochen. Zudem soll die Bearbeitungsleistung heimischer Autoren wie auch die Rolle dieser Werke für die Wiener Bühne konkretisiert werden.

Um den Bogen zu Franz von Heufeld als Dichter der österreichischen Aufklärung zu spannen, soll sowohl seine Biographie als auch sein dramaturgisches Werk überblickt werden. Vor diesem Hintergrund soll das Herzstück dieser Diplomarbeit, Heufelds Rezeption französischsprachiger Literatur und deren Funktion in seinen Werken, abgehandelt werden. Anhand *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766), eine Bearbeitung Rousseaus Briefroman *Die neue Heloise* (1761, dt.), *Kritik über den Geburtstag* (1767), dessen Vorlage Molières *La critique de l'école des femmes* (1663, frz.) liefert, und *Der Bauer aus dem Gebirge* (1767), eine Nachdichtung Delisles *Arlequin sauvage* (1765) und *Timon le misantrope* (1753), wird Heufelds Verhältnis zur französischen Literatur offenkundig. Zu aller erst soll in den jeweiligen Werkanalysen verdeutlicht werden, was der Wiener Dramatiker wortgetreu beziehungsweise sinngemäß entlehnt und was er selbst erdichtet. Welche formalen Änderungen sind im Vergleich zum Ausgangswerk feststellbar? Inwiefern bearbeitet der Schriftsteller den Inhalt, den Handlungsverlauf, den Szenenaufbau wie auch die Figurenzeichnungen des französischen Originals? Schließlich sollen die Antworten auf diese Fragen Auskunft über Heufelds Verdienst erteilen. In einem weiteren Schritt sollen jene Modifizierungen mit Bezugnahme zum Führungsstil des Kaiserhauses, zum Wiener Theater, zur unmittelbaren Zeitgeschichte, zur Strömung der österreichischen Aufklärung wie auch zur Biographie des Autors begründet werden. Ziel dieser Werkbesprechungen soll schlussendlich das Aufzeigen von Franz von Heufelds Bearbeitungsleistung und der Funktion französischer Literatur in seinen Dramen sein.

2 Das Wiener Theater des 18. Jahrhunderts

Das 18. Jahrhundert ist von vielen gesellschaftlichen, sozialen, politischen und rechtlichen Umbrüchen geprägt.³ Maria Theresia und ihr Sohn, welcher seit 1765 mitregiert, setzen sich nicht nur für politische und wirtschaftliche Reformen ein, sondern führen auch Veränderungen im Theaterwesen durch, welches 1740 noch sehr vom Geschmack des Barocks geprägt ist. Beide Kaiser sind dem Theater sehr zugetan. Schon als Kind singt Maria Theresia in Opern mit und tanzt Ballett, dennoch ist sie der Kunst gegenüber eher konservativ eingestellt. Joseph II. sieht im Theater sogar die Möglichkeit, Innovationen unter das Volk zu bringen.

Im Folgenden soll ein Ausschnitt der Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit als Franz von Heufeld selbst als Dramatiker tätig ist, dargestellt werden.

2.1 Entwicklungsüberblick der Spielstätten

In kleinen Gemeinden und städtischen Kommunen werden Prozessionen und Spiele veranstaltet, in Schulen werden zum Beispiel „Endscomödien“ am Semesterende aufgeführt, in bürgerlichen sowie adeligen Reihen gibt es Liebhabergruppen, die Stücke produzieren, und in Schlössern sind Wandergruppen oder engagierte SchauspielerInnen zu Gast etc. In all jenen Spielorten sind die Theaterstücke an die Wünsche des jeweiligen Milieus angepasst.⁴ Die für diese Arbeit relevanten Wiener Spielstätten sollen nun beschrieben werden. Diese Analyse soll die Rahmenbedingungen, mit denen der Franz von Heufeld konfrontiert ist, die Charakteristika der Spielstätten und deren Entwicklung erläutern.

³ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. II. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1996. S. 866 - 867.

⁴ Meyer, Reinhart: ‚Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung des Dramas)‘. In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 33.

2.1.1 Kaiserliche Hoftheater

1747 lässt Maria Theresia ein Hoftheater im Schloss bauen.⁵ Theaterstücke werden in den Lustschlössern Schönbrunn und Laxenburg veranstaltet. Die Kaiserin präferiert diese Spielstätten. Stirbt ein Kaiser oder eine Kaiserin sollen die Hoftheater für ein ganzes Jahr lang geschlossen bleiben.

Viele Nationen des Reiches treffen am kaiserlichen Hof zusammen, weswegen ein reger Kulturaustausch stattfindet. Ein Beispiel hierfür sind „Cavalierskomödien“, in denen junge Adelige das französische Theater zu imitieren versuchen, mit welchem sie während Auslandsaufenthalten in Berührung kamen. Kindermann bezeichnet diese Phase als „Theatromanie“, denn Stücke des französischen Klassizismus von Molière, Destouches oder Boissys werden zum Besten gegeben.⁶

Die Erbauung von Hofbühnen steht daher eng im Zusammenhang mit politischen Entscheidungen und Absichten, was wiederum in Verbindung mit der Zusammenstellung des Spielplans sowie der engagierten SchauspielerInnen steht. In den Hoftheatern manifestierte sich ein Programm, das keineswegs auf einen isolierten kulturpolitischen Sektor begrenzt war, sondern unmittelbar das gesamtpolitische Bewußtsein, das Selbstverständnis und die Ansprüche des Souveräns dokumentierte.⁷

Müssen Beziehungen mit dem Ausland gepflegt werden oder etablieren sich neue Bündnisse zu anderen Herrscherhäusern, werden vermehrt internationale Stücke inszeniert. Die französische Sprache erhält durch das Bündnis mit Lothringen eine besondere Stellung im Kaiserhaus. Gelegentlich treten italienische Commedia dell' Arte Truppen auf. Nach Eröffnung des Burgtheaters als *Théâtre Français près de la Cour* (1752) stehen vor allem französische Stücke aus deren Repertoire am Spielplan des Schönbrunner Schlosstheaters.

2.1.2 Die öffentlichen Hoftheater

⁵ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 874.

⁶ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. V. Band. Von der Aufklärung zur Romantik. 2. Teil. Salzburg: Otto Müller Verlag ²1976. S. 19 - 21.

⁷ Meyer, Reinhart: *Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert*, S. 39.

Maria Theresias macht die Hoftheater öffentlich zugänglich. Diese Entscheidung wird an sich aus finanzieller Not getroffen, wie man im Folgenden sehen wird, stehen aufklärerische Absichten nicht im Vordergrund.

Nichtsdestotrotz trägt Maria Theresia einiges zur Bildung eines Nationaltheaters bei.⁸ Bis dato sind Theaterbesuche untrennbar mit dem gesellschaftlichen Status des Zusehers/der Zuseherin verbunden. Aus dem alten „Hof-Ballhaus“ soll Selliers, der Pächter des Kärntnertortheaters, mittels eigener Finanzierung ein neues Theater sowohl für den Hof als auch für das Volk schaffen.⁹ Für dieses Vorhaben stellt ihm die Kaiserin 1741 das Hofballhaus am Michaelerplatz zur Verfügung. Maria Theresia beabsichtigt, dass sich dieses Theater selbst finanziert - nur die königlichen Logen werden vom Kaiserhaus beglichen. Dennoch stagnieren die Eintrittskarten auf hohem Preisniveau und sind nicht für jeden erschwinglich. Nur die schlechtesten Plätze, am dritten und am vierten Rang, sind für alle offen. Die Hofgesellschaft und die Kaiserin selbst zählen sich zu den BesucherInnen des neuen Theaters. Kann Maria Theresia politische Erfolge feiern, verkündet sie diese im Theater.

Das Theater ist zwar finanziell unabhängig, den Spielplan bestimmt dennoch das Kaiserhaus. Damit werden die ausschließlich am Hof gespielten Theaterstücke, wie Ballett- und Opernaufführungen oder französische und italienische Komödien, öffentlich zugänglich gemacht.

Trotz der Öffnung der Schranken zu den Hoftheatern soll der Einfluss des Kaiserhauses am Theater sogar verstärkt werden.¹⁰ 1747 wird Baron Rocco von Lo Presti zum neuen Pächter ernannt. Lo Presti wird aber aufgrund finanzieller Schwierigkeiten 1752 vom Grafen Franz von Esterházy abgelöst. Dieser Graf gehört der k.k. Oberdirektion an, wodurch 1752 das Theater verstaatlicht wird. Von 1752 bis 1756 gibt es weitere Erlässe, die das Einwirken des Hofes am

⁸ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘. In: Plaschka, Richard Georg; Klingenstein, Grete (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S. 703 - 705.

⁹ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 870 - 874.

¹⁰ Vgl. Ebda., S. 871.

Theater vergrößern.¹¹ Beispiele hierfür sind das „Norma“-Edikt von 1752, das ein Extemporier-Verbot erteilt, worauf im Folgenden näher eingegangen wird.

In der Zeit vor der Erhebung zum Nationaltheater hält sich kein Verwalter lange am Theater. Auch Durazzo gibt zu viel Geld aus, daher wird er entlassen und Graf Wenzel Sporck tritt an seine Stelle.¹²

1761 brennt das Kärntnertortheater ab. Maria Theresia ersteht 1763 diesen Platz der Stadt Wien und errichtet darauf ein zweites Hoftheater. Vor diesem Handel ist das Kärntnertortheater vor allem für die Pflege seiner volkstümlichen Traditionen bekannt, obwohl es schon seit 1752 vom Staat beaufsichtigt wird.

1765 verstirbt Franz I., weshalb die beiden Theater für Monate geschlossen bleiben müssen. Da das Kärntnertortheater nicht in die Hofverwaltung rückintegriert wird, übernimmt Franz Hilverding von Wewen 1766 die Pacht. Auch Von Wewen kann nicht haushalten, weshalb er von Afflisio ersetzt wird. Aufgrund Geldmangels übernehmen 1769 Bender und Heufeld - was noch detailliert beschrieben wird - für kurze Zeit die Leitung, woraufhin Afflisio von neuem als alleiniger Leiter eingestellt wird. 1770 geht die Pacht aufgrund von Geldnöten auf Johann Nepomuk Koháry über.¹³ Koháry kann sich vor finanziellen Problemen nicht schützen, daher übernimmt Franz Anton von Häring die Pacht, welcher auch daran scheitert. Nachfolger sind Heufeld, der ein zweites Mal die Direktion inne hat, und Jacob Pistrich. Schließlich ufern die Streitereien dermaßen aus, dass Joseph II. selbst die Pacht antreten muss.

2.1.3 Die Komödie im Kärntnertortheater und den Vorstadttheatern

Die Posse befindet sich außerhalb der staatlichen Kontrolle, da diese Theaterkunst auf Improvisation und Stegreif beruht. „Hier feierten das Groteske, das Unflätige, der subversive Witz und die reine Körperkunst, Zauberspiel und mechanische

¹¹ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 706.

¹² Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 870 - 873.

¹³ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Burgtheaters*. Dissertation. Univ. Wien 1932. S. 79 - 80.

Spektakel Triumphe.“¹⁴ Die Komödie verändert sich mit dem Geschmack des Publikums und den Anforderungen des Theaterbetriebs.

Das sind die wesentlichen Lebensbedingungen der Alt-Wiener Volkskomödie: Sie ist das Tagesereignis des Publikums, ihre Autoren, ihre Schauspieler sind stadtbekannt, in ihr vereinigen sich literarischer und musikalischer (liedhafter) Ausdruck mit einem Welten und (mitunter) Überwelten vorgaukelnden Bühnenbild; dem Amusement fast aller Publikumsschichten kommen die Späße der lustigen Figuren, die gemüthhaft- besinnlichen bis sentimental Stimmungen, die das fiktive Geschehen durchstoßenden, auf Tagesneuigkeiten ausspielenden Extempores (Stegreifspiel) und Improvisation entgegen.¹⁵

Zeman erklärt, dass sich die Entwicklung der Lokalposse in drei Phasen unterteilen lässt. Erste Wurzeln findet man im 17. Jahrhundert und Nachwirkungen sind bis ins 19. und frühe 20. Jahrhundert zu spüren.

Als 1711/12 der Komödiant Joseph Anton Stranitzky (1676 - 1726) im Theater am Kärntnertor eine Stelle bekommt, wird die erste Phase, das Sesshaftwerden der WanderschauspielerInnen, eingeleitet. 1711 wird der berühmte Hanswurst-Darsteller, Stranitzky, der ehemalige Wandertruppenprinzpal, zum Pächter des Kärntnertortheaters ernannt.

Es war dies eine eigenständige Variante in der Figurenreihe der Lustigmacher und „komischen Personen“ in der Tradition des brauchtumsgebundenem Volkstheaters, der englischen und deutschen Wanderbühne (Pickelhäring) und der Commedia dell' arte.¹⁶

Trotz der ausländischen Wurzeln der Volksfigur zeigt sich der Wiener Hanswurst in der Tracht der Salzburger Bauern mit Narrenkrause als Repräsentant des einfachen Mannes. Hanswurst arbeitet als unbeholfener Diener für Standeshöhere. Seine Sprache ist geprägt von Fäkal- und Sexualbegriffen.¹⁷ Mit seinem Wiener Hanswurst kann Stranitzky Scherz, Pathos und Ernst verbinden und verändert den Stil der „Haupt- und Staatsaktionen“, in denen auch Figuren hohen Standes und Götter in komische Situationen gebracht werden können. Die Lokalposse widerspricht deswegen der Schaustellung der Machtmonopole des Kaiserhauses,

¹⁴ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 878.

¹⁵ Zeman, Herbert: ‚Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.‘ In: Plaschka, Richard Georg und Grete, Klingenstein u.a. (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 718.

¹⁶ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 892.

¹⁷ Vgl. Zeman, Herbert: ‚Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts‘, S. 719 - 723.

Adels und Klerus'.¹⁸ Neben den Hauptaktionen der Helden treten nun auch Nebenaktionen der Diener, die einander in nichts nachstehen. Dieser Hanswurst zweifelt die bestehende Gesellschaftsordnung dennoch nie an.

Stranitzky tritt vorerst alleine auf, nun soll ein Ensemble lustiger Typen zusammengestellt werden.¹⁹ Man nimmt sich die Figuren der italienischen Burleske zum Vorbild, welche an die Wiener Gesellschaft angepasst werden müssen. Gottfried Prehauser (1699 - 1769) wird von Stranitzky selbst zum Nachfolger erkoren. Friedrich Wilhelm Weiskern (1701 - 1768) verkörpert den Vater „Odoardo“, Josef Karl Huber (1726 - 1760) den Liebhaber „Leopoldel“, Felix von Kurz (1717 - 1783) den jungen „Bernardon“.

Nach Zeman wird somit die zweite Phase der Lokalposse eingeleitet. Gottfried Prehauser tritt als neuer Hanswurst-Darsteller in die Fußstapfen Stranitzkys. Seine neue Interpretation der Hanswurst-Figur wird wie folgt beschrieben: „Das Tugendideal wird nicht mehr in überzeitlicher Spiegelmanier den Menschen vorgehalten [...], sondern am einzelnen Fall - mitunter sozialkritisch - vorgeführt.“²⁰ Stranitzkys Hanswurst ist bäuerlich, naiv und weltfremd. Prehausers Hanswurst zeigt sich klug und ist weltoffen. Der Hanswurst wird trotz seines traditionellen Kostüms „veredelt“, was ebenfalls mit der Verschriftlichung der Dramentexte einhergeht.

Ganz anderes als Prehauser wirkt Kurz-Bernardon²¹. Ernst bezeichnet die sogenannten Bernardoniaden von Josef Felix von Kurz (1717 - 1784) als Höhepunkt des Stegreifspiels.²² Bernardon ist für seine extemporierten Monologe berühmt, in denen er sich nicht davor scheut, Kritik am „Parterre noble“ oder der Kaiserloge zu üben.²³ Maria Theresia wird von Kurz-Bernardon in einem seiner

¹⁸ Vgl. Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung. Bemerkungen zur Dialektik repräsentativer und plebejischer Öffentlichkeit‘. In: Plaschka, Richard Georg; Grete, Klingenstein (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II.* Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S.925 - 930.

¹⁹ Vgl. Zeman, Herbert: ‚Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts‘, 721 - 724.

²⁰ Ebda., S. 724.

²¹ Dieser Name des Schauspielers Felix Kurz zeigt die damals übliche Gleichsetzung von Schauspieler mit seiner Figur.

²² Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert.* Münster: LIT Verlag 2003. (Literatur - Kultur - Medien), S. 127.

²³ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 25 - 26

Stücke scharf angegriffen, was ihrer konservativen Haltung dem Stegreifspiel gegenüber nicht förderlich ist. Bernardons Stücke - bekannt als Maschinenkomödien und Zauberstücke - sind voll von Schlachten, Ballettinszenierungen und Feuerwerken, denn er gilt als Meister der szenischen Verwandlung.

Ein Einschnitt in die Komödien-Tradition stellt das bereits erwähnte „Norma“-Edikt, das sich gegen die Stegreifkomödie richtet, dar. Darauf folgt 1753 die „Norma“-Verordnung, die vorschreibt, an welchen Tagen Theateraufführungen stattfinden dürfen und an welchen Tagen der Theaterbetrieb untersagt bleiben muss. Fast ein Drittel des Jahres soll spielfrei bleiben, weil Maria Theresia viele Bühnenstücke als zu unanständig empfindet, womit das regelmäßige Schauspiel unterstützt wird.²⁴ Fakt ist, dass diese Versuche zunächst erfolglos bleiben.

Ein noch herberer Rückschlag gegen die Wiener Lokalposse ist das von Joseph von Sonnenfels (1732/33 - 1817) entworfene Zensurgesetz von 1770, welches diktiert, dass sowohl der Text als auch die Aufführung zensiert werden müssen. Diese Kontrollmaßnahme richtet sich vor allem gegen Kurz-Bernardon, da seine Spiele einen hohen Improvisationsanteil aufweisen, obwohl in Kurz' Komödien oberflächlich betrachtet keine politischen Nachrichten zu lesen sind.²⁵

Die Wiener Komödien-Tradition widerspricht auf subtilere Weise der Schaustellung der Macht, da die Herrschaftssymbole im Theater nicht unangetastet bleiben. Van Horn Melton argumentiert, dass zur Zeit des Absolutismus' die machthabenden Kräfte (Monarch, Adel und Kirche) vor allem durch „veräußerlichte Formen“ Bestätigung erlangen.

Aus diesen Gründen spielten Theater, Bühne und „Schau“ eine bedeutende Rolle als Hauptdarsteller der monarchischen, christlichen und ständischen Weltordnung. In der habsburgischen Monarchie stellte die Bühne nicht nur barock-katholische Symbole und Glaubensbekenntnisse, sondern auch feudale Gesellschaftsordnung dem Publikum zur Schau.²⁶

Das Gesetz von 1770 bedeutet schließlich das Ende des Stegreifspiels und der Bernardoniaden. Dies erzeugt ein neues Problem, denn der Großteil des Repertoires ist nun untersagt und Ersatz in dieser Größenordnung gibt es nicht.

²⁴Vgl. Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 706.

²⁵ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. S. 127 - 142. und Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 707.

²⁶ Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung‘, S. 920 - 921.

Haider-Pregler betont daher, dass diese neuen Gesetze sich zwar gegen das Stegreifspiel richten, aber dass diese auch kreative, original deutsche Ausdrucksformen der Komödie hervorbringen.²⁷ Philipp Hafner (1731 - 1764) zum Beispiel nützt dies, um die Wiener Komödien weiterzuentwickeln und vor der Zensur zu retten. Aust schlussfolgert, dass Hafners Dramen durch die schriftliche Fixierung einen gewissen Kunstanspruch erhalten, da dem Schreibprozess und der Komposition eine Reflexionsphase vorausgeht.²⁸

Dem Dramatiker gelingt es, die Wiener Posse zu revolutionieren und sie den gesetzlichen Rahmenbedingungen sowie den formalen und inhaltlichen Anforderungen der gereinigten Schaubühne anzupassen, weswegen die Aufklärer vorerst nichts bemängeln können.²⁹ Form und Aufbau sind dem regelmäßigen Theater angepasst, dennoch integriert er Figuren der Burleske. Hafner ist kein Anhänger des Theaters der Tugendschule, aber ebenso wenig ein Liebhaber der Bernardoniaden. Sonnleitner unterstreicht, dass Hafner vor allem auf eine logisch zusammenhängende und motivierte Handlung Wert legt.³⁰ Der Possenreißer Hanswurst erscheint bei Hafner meistens als Diener in einem bürgerlichen Umfeld und wirkt weitgehend domestiziert, kann seine Triebe eher beherrschen und drückt sich gewandter aus. Besonders an Hafners Werken ist ein tiefgreifender Bezug zu Wien auszumachen.³¹

Aufgrund der Zensur von 1770 und dem Sterben vieler Komödianten in den 1760er-Jahre muss die Komödie große Rückschläge hinnehmen. Erst als in den 1780er-Jahren neue Theater in Wien und den Vorstädten, wie das Theater in der Leopoldstadt (1781), das Theater an der Wien und das Theater an der Josefstadt (1788), gegründet werden, wird die Gattung wieder populärer. Joseph II.

²⁷ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 706.

²⁸ Vgl. Aust, Hugo; Peter, Haider u.a.: *Volksstück. Vom Volksstück zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1989. (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 70.

²⁹ Vgl. Zeman, Herbert: ‚Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts‘, S. 726 - 727.

³⁰ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Die Welt der Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner Komödien*. Wien: Verlag Lehner 2001. (Texte und Studien. Österreichische Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1), S. 426, 428.

³¹ Vgl. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): ‚Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996. (Eine Österreichische Bibliothek), S. 370.

genehmigt nämlich Spektakelfreiheit, was bedeutet, dass man für die Eröffnung einer Bühne kein genehmigtes Patent mehr benötigt.

2.2 Theater der Aufklärung und Nation

Zur Zeit der österreichischen Aufklärung in den 1750er und 60er- Jahren wird das Wiener Theater Thema heftiger Diskussionen, die auch gesetzliche Novellierungen mit sich bringen. Nun sollen die theoretischen Hintergründe für dieses Umdenken Richtung Aufklärung und Nationaltheater umschrieben werden. Aus diesem Grund werden zuerst die Einflussnahmen der deutschen Aufklärer, Gottsched und Lessing, auf das österreichische Theater sowie die Eigenheiten der Aufklärung in einem absolutistischen Staat besprochen. Der daraus entstehende Konflikt unterschiedlicher Literaturauffassungen wird ebenso kurz erläutert wie erste darin entstehende Konzepte und Umsetzungsversuche Richtung Nationaltheater, welches erst vom Kaiser persönlich inauguriert wird.

Vor diesem Hintergrund bekommt man Einblicke über Franz von Heufeld als österreichischer Frühaufklärer. Man erhält zudem Auskunft darüber, welche Einflüsse und Bedingungen diese Haltung prinzipiell bestimmen.

2.2.1 Deutsche Vorbilder

2.2.1.1 Gottsched

Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766) legt schon in den 1730er-Jahren den Grundstein für die zuvor genannten Theaterreformen.³² In *Versuch einer critischen Dicht-Kunst vor die Deutschen* (1730) spricht er sich für die gereinigte, literarisierte Schaubühne aus. Die Spielpläne der Theater sollen sich nach den

³² Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 118 - 119

darin entworfenen Regeln richten. Ist dies der Fall, spricht man von regelmäßigen Stücken.

1724 flieht der Gelehrte nach Leipzig, wo er Aufführungen der sächsischen Hofkomödianten zu Gesicht bekommt. Diese Darbietungen regen ihn zu heftiger Kritik gegen das hohe Pathos, die Nichteinhaltung der Einheiten, die Vermischung ernster und komischer Handlung und das Stegreifspiel an.

Der/Die ZuseherIn soll während des Theaterabends illusioniert werden, indem die Handlung wie auch die Figuren so naturgemäß als möglich inszeniert werden. Dies ermöglicht eine Identifizierung des Publikums mit den Protagonisten, weswegen die Fabel am Schluss eine besondere Bedeutung einnimmt.³³ Das Publikum soll dem Dargestellten zustimmen, damit eine Lehre gezogen werden kann. Nach Gottsched hat die Bühne den einzigen Zweck darin, eindeutige didaktische Botschaften zu übermitteln. Diese Moral ist bürgerlich ausgerichtet, soll dennoch allgemeine Geltung haben und den Kriterien der Vernunft entsprechen.³⁴ Bürgerliche Wertsetzungen und Tugendvorstellungen werden in jenen Dramen üblicherweise thematisiert.

Um seine Ansichten über die Tragödie und Komödie zu untermauern, formuliert er strenge die Form und den Inhalt betreffende Regeln in Berufung auf Aristoteles und Horaz. Neben der Wahrung der drei Einheiten müssen in beiden Gattungen ebenso die Forderung nach der Wahrscheinlichkeit der Handlung und der Charaktere eingehalten werden. „Der Wahrscheinlichkeit der Darstellung hat die Wahrscheinlichkeit der Dramaturgie von regelmäßigen Komödien und Tragödien zu entsprechen.“³⁵ Das Postulat der Nachahmung der Wirklichkeit zeigt sich auch in der Berufung auf die Ständeklausel, welche Personal unterschiedlicher Klassen für die Tragödie und Komödie vorsieht.³⁶

Im Brennpunkt seiner Theorie steht das Trauerspiel, dem Werke der französischen Klassik von Corneille bis Voltaire und der Dramatiker der Antike ein Vorbild sein

³³ Vgl. Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Unveränd. reprogr. Nachdr. d. 4. Aufl., Leipzig 1751. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. S. 92, 97 - 98, 101 - 103, 159, 610 - 613.

³⁴ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘. In: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. 2. Teil. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte). S. 598.

³⁵ Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 139.

³⁶ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, S. 589.

sollen. Komödien, die diesem Regelapparat entsprechen, nennt man Sächsische Komödien oder Sächsische Typenkomödien.³⁷ Sie entstehen in klarer Abgrenzung zu den Hanswurstiaden und der Volkskomödie. Eine schwarz-weiße Figurenzeichnung nach dem Schema Tugend und Laster ist typisch. In Komödien sollen Laster beziehungsweise lasterhafte Figuren lächerlich gemacht werden. Komische Figuren haben auf der Schaubühne aufgrund der derben Ausdrucksweise und des hohen Improvisationsanteils, was die Wahrscheinlichkeit der Handlung und die Illusion störe, keinen Platz.³⁸ Gottsched ist der Meinung, dass moralische Grundsätze nur überbracht werden können, wenn sie vorher schriftlich fixiert werden.³⁹

Der Kritiker arbeitet mit Karoline Neuber - auch die Neuberin genannt - zusammen. Ihr Ziel ist die Reinigung des Theaters von komischen Figuren und Elementen. Die Vertreibung des Hanswursts vom Leipziger Theater 1737 wird als Höhepunkt der Bewegung angesehen. Dies spielt keine tragende Rolle, da lediglich die Figur nicht das Komische an sich verjagt wird.⁴⁰

Gottscheds Bestrebungen sind eng mit der Aufklärung verbunden.⁴¹ Ist der Mensch tugendhaft, wird ihm auch Glück und Gerechtigkeit widerfahren. Aus diesem Grund muss der Staat die Aufklärung des Menschen unterstützen. Für diese Erziehung spielt das Theater aufgrund seiner immensen Wirkungsstärke im Gegensatz zur Lektüre eine wesentliche Rolle.

2.2.1.2 Lessing

In *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (1754) wird deutlich, dass Trauerspiel und Lustspiel einander aufgrund der Abschaffung der Ständeklausel ähnlicher werden. Lessing fordert zudem, dass in Lustspielen wie in Trauerspielen sowohl Tugenden als auch Laster dargestellt werden sollen, da auf

³⁷ Vgl. Burdorf, Dieter; Christoph Fasbender (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ³2007. S. 672. und Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag ⁸2001. S. 712 - 713.

³⁸ Vgl. Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 644 - 654.

³⁹ Vgl. Van Horn Melton, James: 'Von Versinnlichung zur Verinnerlichung', S. 936 - 937.

⁴⁰ Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 121.

⁴¹ Vgl. Ebda., S. 122.

diese Weise die Schaubühne an Wirklichkeitsnähe gewinnt. Das Publikum könne sich somit eher im Dargestellten wiedererkennen und daraus ihre Lehren ziehen.

Ja, ich getraue mir zu behaupten, daß nur dieses allein wahre Komödien sind, welche sowohl Tugenden als Laster, sowohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen.⁴²

Nach seinen Ansichten besteht das Publikum aus Leuten mit Geschmack, die sich an weinerlichen Lustspielen erfreuen, und aus dem Pöbel, der sich zu Possenspielen hingezogen fühlt.⁴³ Gemeinsam ist ihnen die Bereitschaft, sich auf das Geschehen der Schaubühne einzulassen und für Belehrungen offen zu sein. Im Gegensatz zum Lustspiel, das mittels Identifikation mit den Figuren der Schaubühne an Emotionen rühren will, ist die Posse am Alltag orientiert, was Lacher und Reflexion hervorrufen soll. Das Publikum wird dadurch auf Distanz gehalten, weswegen Possen und empfindsame Lustspiele einander ausschließen.⁴⁴ Belehrung erfolgt nicht durch Einhaltung von Moralgesehen, sondern durch das Erwecken von Leidenschaften bei den ZuseherInnen.⁴⁵ Diese Rührung - definiert als „[...] bewußte Förderung sentimentaler Emotionen“⁴⁶ - soll in Bühnenstücken inszeniert werden, indem empfindsame Figuren mit tugendhafter Lebensführung Intrigen ausgesetzt sind. Bei Gottscheds Dramentheorie ist die Einhaltung der Regeln wichtig, bei Lessing wird hingegen der Wirkungsaspekt betont. Der Reformator ortet sich dennoch deutlich als Vertreter der Aufklärung, da Bühnenwerke einen didaktischen Zweck erfüllen sollen.

In der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767 - 1769) wird - so Lengauer - auch das anti-feudale bzw. anti-höfische Moment betont.⁴⁷ Die höfische Kultur und das höfische Gehabe widersprechen der Natur und dem Entstehen von Empfindungen. Der Fokus soll auf Familienbeziehungen gelegt werden, was auch dem

⁴² Lessing, Gotthold Ephraim: ‚Von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.‘ In: Müller, Johann Georg; August L., Back (Hrsg.): *Lessings Werke*. 4.Bd. Donauöschingen: Verlag dt. Classiker 1822. S. 238.

⁴³ Vgl. Ebda., S. 239 - 240.

⁴⁴ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 527.

⁴⁵ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: ‚Hamburgische Dramaturgie.‘ Fünfundsechzigstes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

⁴⁶ Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Wien, München: Verlag Anton Schroll & Co 1972. S. 37.

⁴⁷ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, S. 591 - 595.

bürgerlichen Publikum ermöglicht, mit einer Herrscherfigur mitleiden. Im Gegensatz zu Gottsched ist Lessing der Meinung, dass man mit Gleichgesinnten und nicht nur mit Gleichgestellten mitfühlen kann. Lessings Dramen wirken durch ihre Gefühlsbetonung, Furcht und Mitleid können auch für Figuren eines anderen Standes empfunden werden, insofern ihre menschliche Seite betont wird. Die bürgerliche Familie wird als Referenz der Menschlichkeit angenommen, der Staat hingegen als Abstraktum angesehen.⁴⁸

Aufgrund dieser Überlegungen wendet sich auch Lessing gegen die Hanswurst-Figur. In den Hanswurstiaden kommt es zur Vermischung von possenhaften und heroischen Elementen, die eigentlich getrennt werden müssen.⁴⁹ Sie zeichnen sich zudem durch planloses und nicht-sinngebendes Erzählen aus, da diese Aufführungen auf Improvisation beruhen und daher nicht vernünftig durchdacht sind und keine Moral überbringen können. Lobend äußert sich Lessing über Hanswurst nur in seiner kritischen Funktion in der adeligen Welt.

2.2.2 Aufklärung in der österreichischen Literatur

Aufklärung in der Literatur kommt im europäischen Vergleich mit Verspätung nach Österreich.⁵⁰ Leslie Bodi deutet die österreichische Aufklärungsliteratur im Vergleich zu Werken des protestantischen Deutschlands daher als rückständig und provinziell.⁵¹

In den 1740er-Jahren werden Gottscheds Ansichten in Österreich durch Einwanderer oder Studenten aus dem protestantischen Deutschland bekannt. Ein Charakteristikum österreichischer Aufklärungsliteratur ist nach Kriegleder deshalb die starke Anlehnung an Gelehrte aus Mittel-und Norddeutschland.⁵²

⁴⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: ‚Hamburgische Dramaturgie.‘ Vierzehntes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*

<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

⁴⁹ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: ‚Hamburgische Dramaturgie.‘ Achtundsechzigstes und Neunundsechzigstes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*

<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

⁵⁰ Vgl. Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung‘, S. 937 - 938.

⁵¹ Vgl. Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien*, S. 20.

⁵² Vgl. Kriegleder, Wynfrid: ‚Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext.‘, S. 375.

Von diesem Zeitpunkt an entflammt der Kampf zwischen der Lokalposse und dem regelmäßigen Theater. Johann Christoph Löschenkohl sowie Joseph Heinrich Engelschall studieren an der Universität in Leipzig, andere Vertreter sind Friedrich Wilhelm Weiskern und Christian Gottlob Klemm (1736 - 1802) aus Sachsen sowie Franz Christoph von Scheyb aus Schwaben, der wichtigste Verbreiter der gottsched'schen Poetik.

Ungewöhnlich ist, dass aufklärerische Literaturtheorien in Österreich gerade zur Blütezeit der Burleske von Prehauser und Kurz-Bernardon Fuß fassen und dass sich Wien erst für Gottsched interessiert, als er in Deutschland schon kritisiert wird.⁵³ Ein wenig später werden Gellerts und Lessings Literaturpostulate aufgenommen, was mit den gottschedianischen Forderungen hierzulande nicht in Widerspruch steht. Lessing entwirft in *Briefen die neueste Literatur betreffend* (1759 - 1765) und in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767 - 1769) bereits ein Gegenmodell zur gottsched'schen Poetik. In Wien werden beide Theorien etwa zur gleichen Zeit berühmt.

Obwohl Gottsched anfangs wenig fruchtet, hebt Kriegleder hervor, dass seine theoretischen Überlegungen die österreichische Aufklärungsliteratur weit mehr beeinflussen als Lessings, selbst wenn man den Leipziger später kritisiert.⁵⁴

Vitichab und Danwart, die allemanischen Brüder (1747) von Benjamin Ephraim Krüger ist der erste erfolglose Versuch eines regelmäßigen Schauspiels auf Wiens Bühnen.⁵⁵ Am 15. Juni 1748 wird Corneilles *Essex* als erste regelmäßige deutsche Bearbeitung mit großem Erfolg in Wien aufgeführt. Selliers veranlasst, dass von nun an mehrere Bearbeitungen französischer Vorlagen, zum Beispiel Voltaires *Oedipus* und *Phaedra* von Racine etc., veranstaltet werden sollen. Auch die Kaiserin liebäugelt mit dieser Entwicklung.

Die Wiener Frühaufklärer haben dennoch kein leichtes Spiel. In den 60er-Jahren bildet sich zögernd eine bürgerliche Öffentlichkeit an Kritikern und Autoren der Aufklärung.⁵⁶ Mit großer Verspätung erscheint 1762 die erste österreichische

⁵³ Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 117 u. 125.

⁵⁴ Vgl. Kriegleder, Wynfrid: 'Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext', S. 375.

⁵⁵ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 29 - 30.

⁵⁶ Vgl. Sonnleitner, Johann: 'Modernisierung und Disziplinierung. Zu den Wiener Moralischen Wochenschriften.' In: Corbin, Anne-Marie; Friedbert Aspöckl (Hrsg.): *Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen*

moralische Wochenschrift *Die Welt*, von Klemm herausgegeben, welche schon nach dem ersten Jahr eingestellt werden muss, woraufhin *Der österreichische Patriot* publiziert wird. In diesen Wochenschriften werden Vorschläge zur Reorganisation des Wiener Theaters in Richtung Nationaltheater erörtert.⁵⁷ Hauptsächlich wird darin ein tugendhaftes Modell zur Lebensführung vorgestellt, das mit der staatlichen Ordnung in Einklang steht.

Ein weiteres Spezifikum österreichischer Aufklärung stellt Sonnenfels Wochenschrift *Mann ohne Vorurtheil* (ab 1765) dar, der sich der publizistischen Tätigkeit erst nach seiner Karriere in der Kameralistik und nach dem Tod des Kaisers widmet. Sonnenfels wird international wahrgenommen und hilft zudem mit, eine kritische bürgerliche Öffentlichkeit in Österreich zu schaffen, obwohl er hierzulande unbeliebt ist. Haider-Pregler betont vor allem den aggressiv-polemischen Ton und die persönlichen Machtkämpfe, die nun im Literaturdiskurs Platz ausgetragen werden.

An seiner Karriere lässt sich auch prototypisch veranschaulichen, dass die Literaten, die für ein regelmäßiges, aufklärerisches Drama kämpfen, hauptberuflich als Beamte im Dienst des Staates tätig sind oder als Schauspieler beziehungsweise Regisseure arbeiten. Freiberufliche Dramatiker wie in Deutschland gibt es in Österreich nicht. In allen Fällen sind die aufgeklärten Wiener Dramatiker eng mit dem Staatsgefüge verbunden. Im Unterschied zu den deutschen Genossen ordnen sich Wiens Schriftsteller den Reformen Maria Theresias und Josephs II. unter und identifizieren sich damit. Im Österreich des 18. Jahrhunderts bleiben Literatur und Staat eng miteinander verschmolzen, die Forderung nach Autonomie der Künste wird daher nicht kundgetan. Aufklärung wird im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern zudem von oben dirigiert und kontrolliert, erst in weiterer Folge wird bürgerliche Emanzipation anvisiert.⁵⁸ Die Verbreitung des regelmäßigen Dramas wird nicht nur von den Aufklärern, sondern wie bereits gezeigt wurde, auch auf gesetzlicher Ebene unterstützt.

Kultur. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag 2008. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 19), S. 54 - 59.

⁵⁷ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 328 - 334.

⁵⁸ Vgl. Kriegleder, Wynfrid: 'Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext', S. 374 - 376, 382.

Die Bedingungen zur Etablierung des regelmäßigen Schauspiels werden mit der Zeit vorteilhafter.⁵⁹ 1760 ist Kurz-Bernardon außer Landes. 1761 brennt das Kärntnertortheater ab, was zur Folge hat, dass alle deutschsprachigen SchauspielerInnen ins französische Burgtheater umziehen müssen. Dies wirft ein schlechtes Licht auf das deutschsprachige Ensemble, da ihre Kostümierung sowie das Bühnenbild weniger prunkvoll sind. Zudem sterben in den 60er-Jahre die Großen der Lokalposse, Hafner, Weiskern und Prehauser, was zu einem Erstarken des regelmäßigen Theaters führt. Mit Prehausers Tod endet die Tradition der Wiener Komödie keineswegs, ganz im Gegenteil wird trotz des Ablebens vieler Autoren und SchauspielerInnen die Lokalposse weiterhin auf den Vorstadttheatern inszeniert.⁶⁰ Die Figur des Hanswursts wird von einer anderen Figur, Kasperl, gespielt von Johann la Roche (1745 - 1806) abgelöst. Inzwischen gibt es weit mehr Dichter und Dramatiker, die regelmäßige Stücke verfassen. Vor 1770 schreiben nur Heufeld, Klemm und Ayrenhoff erfolgreich den Regeln entsprechende Dramen. Grund für den Mentalitätswandel ist neben den moralischen Wochenschriften auch das Engagement des deutschsprachigen Kärntnertortheaters für qualitative regelmäßige Dramen.⁶¹

2.2.2.1 Der Hanswurst-Streit

In den 50er-Jahren wird - wie bereits gezeigt - mit einer großen Verspätung Gottscheds Regelpoetik aufgenommen, wodurch man die lokale Hanswurst-Komik mit aufklärerischen Gedanken in Verbindung bringt.⁶² Haider-Pregler beschreibt die Wiener Theaterszene zu dieser Zeit einerseits als „Refugium eines primitiven Stegreifkomödiantentums“ und andererseits als „regelmäßiges Theater von vorgestern“, da Gottsched schon als überholt gilt.⁶³

Dieser Hanswurst-Streit verbleibt nicht nur in Österreich, neben Gottsched kritisieren auch die deutschen Aufklärer, Martin Christoph Wieland und Lessing

⁵⁹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 5 - 6.

⁶⁰ Vgl. Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung‘, S. 929.

⁶¹ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Modernisierung und Disziplinierung‘, S. 54 - 59.

⁶² Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 712.

⁶³ Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 313.

die Hanswurst-Figur. Die ehemals komische Volksfigur wird im Zuge der Aufklärung umgewertet, in den einstigen Volksliebbling sieht man nun einen öffentlichen Störer und Streichespieler, schlussfolgert Aust.⁶⁴ Hanswurst wird als politische Gefahr gedeutet.

Anlass für diesen Positionskampf der Literaturauffassungen gibt in Österreich nicht nur Gottscheds Proklamation zur Regelmäßigkeit, sondern auch die Frage des Extemporierens und dessen Einschränkung durch das „Norma“-Edikt.⁶⁵ Man versucht nun eine Lösung zu finden, wie die Wiener Komödie innerhalb eines aufgeklärt absolutistischen Staates weiterbestehen kann. Die Auslöser dieser Kontroverse sind daher nicht nur literarisch bedingt. Anzumerken ist, dass die „Wiener Lösung“ für den Disput vorerst darin besteht, dass dieselben SchauspielerInnen des Kärntnertortheaters an gewissen Tagen Hanswurstiaden spielen dürfen, an anderen wiederum nur regelmäßige Stücke.⁶⁶

Joseph Heinrich Engelschall veröffentlicht 1760 *Zufällige Gedanken über die Schaubühne in Wien* und deutet das unsittliche Verhalten der Diener in den Komödien als gefährlich, weil es der in den Schaubühnen dargestellten gewünschten Verhaltensweise von Dienern widerspricht.⁶⁷ Noch im selben Jahr wird die Vorrede *An die Wiener* im Stück *Penelope* von Ludwig Jakob Heyden publik gemacht. Der Streit weitet sich überregional aus. Auch Sonnenfels kritisiert die komische Figur in seiner Zeitschrift *Mann ohne Vorurtheil* sowie in den *Briefen über die wienerische Schaubühne*. Jene „Gruppe“ fordert die Vertreibung des Hanswursts.

Hafner kontert 1760 mit *Der Freund der Wahrheit*, worin er sich gegen diese Ausführungen im gottsched'schen Sinn wehrt. 1761 legt auch Mörser Justus einen Gegenentwurf mit dem Titel *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen* vor, der als Entwurf eines gesitteten Hanswursts zu werten ist.

Die Flut der moralischen Wochenschriften wird zum wichtigsten Streitmedium, wodurch sich der Hanswurst-Streit 1765 zunehmend ausdehnt. Eine andere

⁶⁴ Aust, Hugo; Peter, Haider u.a.: *Volksstück*, S. 61 - 63.

⁶⁵ Eybl, Franz M.: ‚Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts‘. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Klaus, Zeyringer: *Konflikte - Skandale - Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co 1995 (Philologische Studien und Quellen, Heft 137), S. 27 - 29.

⁶⁶ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Die Wiener Komödie am Scheideweg‘, S. 423.

⁶⁷ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 313 - 325.

„Gruppe“, welche für die Adaptierung des Hanswursts in eine aufklärerische Literaturauffassung eintritt, formiert sich. Wie bereits gezeigt, findet man neue Wege, die Hanswurst-Figur dem aufklärerischen Duktus anzupassen. Franz von Heufeld, Christian Gottlob Klemm, Weiskern und Prehauser zählen zu den Vertretern dieser „versittlichten“ Komödien. Klemm tritt in der Zeitschrift *Die Welt* sowie in seinem Lustspiel *Der auf dem Parnaß vernetzte grüne Hut* (1767) für diesen Lösungsvorschlag ein. Obwohl er anfangs Sonnenfels Meinung teilt, schlägt er sich auf Hafners Seite und argumentiert gegen den Kritiker.

Der Wiener Hanswurst-Streit bezeichnet einerseits den Konflikt zwischen den rigorosen Gottschedianer rund um Sonnenfels und den Befürwortern der „versittlichten“ Hanswurst-Komik.⁶⁸ Aus diesem Grund nimmt Sonnenfels in dieser Fehde eine Extremposition ein, wodurch er sich sowohl bei den Aufklärern als auch bei den Vertretern der Lokalposse unbeliebt macht.

Andererseits umschreibt der Konflikt auch die Auseinandersetzung aller Aufklärer infolge der Zensur mit der Tradition des Extemporierens. Aus aufklärerischer Sicht steht das Stegreifspiel für unkontrollierbare, unreflektierte und aus diesem Grund den Regeln der Vernunft entgegengesetzte Theaterkunst. Da dies nicht der aufgeklärten Ideologie entspricht, wendet man sich gegen die fantastischen Zauber- und Maschinenstücke aus dem Barock.

Der Kampf der Gottschedianer und der Stegreifvertreter ist als Wiener Hanswurst-Streit bekannt geworden, wobei dies - wie man sieht - eigentlich eine irreführende Bezeichnung ist.⁶⁹ Die Fehde richtet sich in erster Linie gegen das Stegreifspiel des Bernardons und erst in zweiter Linie gegen Prehausers Hanswurst. Trotz dieser Vorwürfe feiert Kurz-Bernardon bis zur Zensur 1770 große Erfolge.

2.2.2.2 Sonnenfels Konzept der Schaubühne als Sittenschule

In den 70er-Jahren tritt Joseph Freiherr von Sonnenfels am stärksten für das regelmäßige Theater ein. Der Wiener ist sozusagen das österreichische Pendant zu den deutschen Literaturtheoretikern der Zeit. In seinen Schriften orientiert er sich

⁶⁸ Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 126.

⁶⁹ Vgl. Ebda., S. 143 - 145.

an Gottsched wie auch an Lessing. Sonnenfels pflegt eine enge Verbindung zu den norddeutschen Vertretern in Österreich.⁷⁰

Die Illusionierung des Publikums ist eine wichtige Forderung seiner Dramentheorie.⁷¹ Die Illusion ist ein Begriff, mit dem sowohl Gottsched als auch Lessing operiert. Die Wahrscheinlichkeit der Darstellung, der Figuren sowie der Sprache wird gefordert, um eine ununterbrochene Identifikation zu gewährleisten. Daher müssen im Drama alle Illusionsbrüche, welche der Natur beziehungsweise der Wahrscheinlichkeit widersprechen, aufgehoben werden. Das Stegreifspiel sowie die aufwendige Bühnentechnik der Bernardoniaden stellen solche Illusionsbrüche dar. Jegliche Art von Übertreibungen wie auch Unkontrollierbares (Darstellung von Leidenschaft, Gefühlsausbrüchen, Schwärmerei, Aberglaube, Mysterienkult) wird wie bei Gottsched abgelehnt.

Sonnenfels ist Aufklärer, in diesem Sinne visiert er wie seine deutschen Vorbilder die Verbesserung der Sitten an, indem eine tugendhafte Lebensführung propagiert wird. Diese Tugend wird zum Ideal des empfindsamen Menschen.

Zufriedenheit, Bescheidenheit, religiöser und politischer Autoritätsglaube, moralische Integrität, Liebe und Verehrung der Untertanen der Obrigkeit gegenüber wie auch vice versa mußten dem Staatsdiener Sonnenfels als ideale Behelfe zum Ausbau eines in seinen Augen aufgeklärten, durchorganisierten und reibungslos funktionierenden Staatsapparates scheinen.⁷²

Empfindsamkeit ergibt sich in Österreich aus den vom Staat vorgeschriebenen Leitlinien der Tugend, welche Sonnenfels vor allem dem Bürgertum nahelegt. Für den Adel empfiehlt der Literaturkritiker nur als selbstverständlich geltende Regeln.

Sonnenfels zieht sich mit dieser Einstellung aus dem Zwiespalt der Empfindungen des einerseits aufklärerisch-empfindsamen, sozial denkenden Menschen, und des andererseits höfisch und im Sinn der Herrschenden handelnden Staatsdieners. Die Empfindsamkeit bietet für diese Einstellung auch das denkbar geeignetste Vehikel. Sie dient sowohl als Regulativ als auch als Vorbild.⁷³

⁷⁰ Vgl. Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung‘, S. 937 - 938.

⁷¹ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, S. 588 .

⁷² Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Univ. Wien 1980. S. 70.

⁷³ Ebda., S. 71

Mansky unterstreicht, dass der Theoretiker an verschiedenen Literaturströmungen der Zeit festhält.⁷⁴ Der Wirkungsaspekt des Dramas orientiert sich prinzipiell an der Mode der bürgerlichen Empfindsamkeit, wohingegen die formalen Regeln der klassizistischen Poetik weiterhin hochgehalten werden.

Im Gegensatz zu Lessing ist Sonnenfels ein Staatsmann, für ihn sind Staatsangelegenheiten kein Abstraktum und verhindern auch nicht das Aufkommen von Empfindungen.⁷⁵ Durch das Zusammenwirken von Staat und Theater kann Aufklärung praktisch verwirklicht werden.

1760 übernimmt er den Lehrstuhl für Kameralistik an der Universität Wien. In dieser Zeit beginnt er, viele Beiträge zum Thema Finanz- und Theaterwissenschaft zu verfassen. Das Werk *Grundsätze der Policey- Handlungs- und Finanzwissenschaft* (1765), dessen Ideen größtenteils vom deutschen Spätkameralisten Johann Heinrich Gottlieb Justi übernommen werden, stammt unter anderem aus dieser Periode.⁷⁶ Es gibt Auskunft über die Theorie des aufgeklärten Absolutismus'. Sonnenfels beteuert darin, dass das Reich verantwortlich für das Repertoire an den Theatern zugunsten eines aufgeklärt-absolutistischen Staates sein soll.⁷⁷ Diese Kontrollinstanz des Staates könne nur durch strenge Zensur realisiert werden.

Das Possenspiel des Hanswursts zweifelt die Autorität des Staates und der Monarchen an, da auch diese in komische Situationen gebracht werden.⁷⁸ Die Wiener Aufklärer rund um Sonnenfels formieren sich deswegen zu einer „Deutschen Gesellschaft“, deren Symbol der grüne Hut des Hanswursts wird.⁷⁹

Nach Sonnenfels' Argumentation müssen das Volk wie auch der Staat von einem Theater als Sittenschule profitieren, denn die Schaubühne solle sowohl für individuelles als auch für gemeinschaftliches Wohlbefinden und sei für die Sicherheit des Staates deshalb unerlässlich.⁸⁰ Bis dato hatte der Staat keine

⁷⁴ Vgl. Mansky, Matthias: ‚Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff.‘ In: *Modern Austrian Literature*, 44/1 (2011), S. 3.

⁷⁵ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, S. 596.

⁷⁶ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 57 - 59.

⁷⁷ Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 125.

⁷⁸ Vgl. Lengauer, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, S. 599 - 600.

⁷⁹ Vgl. Van Horn Melton, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung‘, S. 937 - 938.

⁸⁰ Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 702, 707.

Möglichkeit, die sittlichen Normen des Volkes zu kontrollieren. Das Theater als Ort des Vergnügens wird nun als Schule der Sitten, der Höflichkeit und der Sprache definiert.

2.2.3 Die Nationalbühne

2.2.3.1 Sonnenfels Konzept des Nationaltheaters

Die Forderung des Nationaltheaters als ein Theater, das vom Staat unterstützt und kontrolliert wird, bildet das Herzstück von Sonnenfels' Theorie. In seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* (1767 - 1769) wird seine geforderte Erziehung zur Nation dargestellt.⁸¹

Schauspiel als Sittenschule, als Repräsentationskultur, als Richtschnur für die deutsche Hochsprache, ausgeführt von einem allein künstlerisch, nicht aber wirtschaftlich verantwortlichen Direktor, dargestellt von gebildeten und geachteten, psychologisch charakterisierenden Künstlern, in passender, gediegener, wahrscheinlicher Ausstattung, kontrolliert von einer verantwortungsbewußten Zensur, erhalten von der öffentlichen Hand [...]⁸²

Zur Zeit der Aufklärung findet man diesen Gedanken häufig in den deutschsprachigen Nationaltheater-Programmen vor.

Im Theater wird die Nation vom Publikum repräsentiert, welches Sonnenfels wie auch Gottsched und Lessing in solche mit Geschmack, daher in solche mit empfindsamer Haltung und vernünftiger Denkweise, und dem Pöbel, der Gefühlsausbrüchen unterlegen ist und sich nicht der Vernunft bedienen kann, aufgeteilt. Das Nationaltheater soll dennoch eine Schaubühne für die Gesamtheit der Bevölkerung sein und alle Schichten ansprechen. Mit dieser Aufteilung des Volks wird dennoch die Nähe der höher Gestellten zu Bildung, Geschmack und Gefühl suggeriert. Tugendhaftes Verhalten wird dem Bürgertum nahegelegt, für den Adel formuliert er lediglich selbstverständlich geltende Regeln.

⁸¹ Vgl. Ernst, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 125.

⁸² Haider-Pregler, Hilde: 'Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias', S. 714 - 715. und: Vgl.: Lengauer, Hubert: 'Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie', S. 601.

Sonnenfels äußert sich in seinen Abhandlungen unter anderem über die Sprache im Drama, welche sich nach der Norm der „anständigen Natur“ richten soll.⁸³ Die inszenierten Dialoge sollen Empfindungen übermitteln und die Illusion aufrechterhalten. Als Bezugspunkt wird dabei nicht die Sprache des Pöbels sondern die Sprache des gesitteten Umgangs genannt. Konventionen des Adels liefern somit die Grundlage für das Drama, die sich auch die künftige „Nation“ als Zeichen verfeinerter Lebensart zum Vorbild nehmen soll. Lengauer betont auch das einheitsstiftende Moment dieser Forderungen.⁸⁴ Indem die Bühnensprache vom Publikum ungeachtet ihrer Schicht nachgeahmt wird, soll eine gemeinsame Hochsprache hervorgebracht werden. Das Bürgertum soll zwar die adelige Gesellschaftskultur, nicht aber ihre soziale Stellung übernehmen.

Die Forderung einer einheitlichen Standardsprache findet man auch bei anderen Aufklärern dieser Zeit. Neu von Sonnenfels in Österreich eingeführt ist die Aufwertung der SchauspielerInnen als ehrbare Mitglieder der Gesellschaft, wofür er sich tatkräftig engagiert.⁸⁵ Alle Berufe im Theaterwesen tragen ein hohes Ausmaß an Verantwortung, da Sonnenfels das Theater als Mittel zur Lenkung der öffentlichen Meinung begreift. SchauspielerInnen nehmen eine Vorbildfunktion für ZuseherInnen ein. Die Akteure sollen sich aus diesem Grund auch privat an den geforderten Lebensstil anpassen, um diesen auf der Bühne natürlicher und ohne Illusionsbrüche zur Schau zu stellen.⁸⁶

Ebenso wie Lessing fordert Sonnenfels, sich auf häusliche Begebenheiten mit allgemeiner Gültigkeit im Theater der Nation zu fokussieren, weswegen das bürgerliche Trauerspiel sowie das rührende Lustspiel der traditionellen Tragödie gegenüber bevorzugt werden.⁸⁷ Die Nähe der bürgerlichen Familie zu allgemein menschlichen Lebensprinzipien wird betont.

Das Drama richtet sich an das Bürgertum, selbst wenn bürgerliche Figuren nicht im Repertoire erscheinen. Bürgerliche Denkmodelle und ideologische

⁸³ Vgl. Sonnenfels, Joseph von; August, Sauer (Hrsg.): *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Wien: Konegen 1884. (Wiener Neudrucke; 7), S. 283 - 287.

⁸⁴ Vgl. Lengauer, Hubert: Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie, S. 603 .

⁸⁵ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk Verlag 1980, S. 62 - 64.

⁸⁶ Vgl. Sonnenfels, Joseph von: *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 90 - 91.

⁸⁷ Vgl. Ebda., S. 145 - 146.

Konstruktionen über Häuslichkeit, Familie, Empfindungen und Mitleid bestimmen das Werk und werden zur Erziehung der Nation herangezogen.⁸⁸

Mitleid und Schrecken soll das Publikum im Gegensatz zu Lessings Auffassung vermehrt für Figuren ihrer eigenen Klasse empfinden. Dieser Wirkungsaspekt ist bei Sonnenfels durch Klassen-Solidarität geprägt.

Der Hanswurst der alten Tradition hat im Nationaltheater ausgedient, dennoch wird das Komische in Form des rührenden Lustspiels akzeptiert. Der Reformers Sonnenfels engagiert sich für die Verfeinerung der Komödie unter den Prämissen der Kohärenz und Wahrscheinlichkeit der Handlung, der Übermittlung einer Moral, der Verwendung einer „anständigen“ Sprache und der Zeichnung vorbildhafter Figuren. Einerseits wird dadurch das Niveau des Theaters gehoben, andererseits gehen durch diese Forderungen auch die gesellschaftskritischen Züge der Komödie verloren.

2.2.3.2 Benders und Heufelds Versuch einer Nationalbühne

Ferner ist festzuhalten, dass Sonnenfels zweifelsohne viele theoretische Schriften verfasst und die Schaubühne als Zensor rigoros „reinigen“ will, ihm eine praktische abnehmende Durchsetzung seines Konzepts Richtung Nationaltheater jedoch nicht gelingt.

Das regelmäßige Schauspiel ist anfangs nicht gern gesehen.⁸⁹ Im letzten Moment bekommt Afflisio finanzielle Unterstützung des Bankhaus' Bender. Joseph Freiherr von Bender wird 1769 zum Pächter ernannt, Afflisio behält die Leitung des Burgtheaters und Heufeld wird zum Leiter des Kärntnertortheaters. Die beliebten Schauspieler, Weiskern und Gottfried Prehauser sind bereits verstorben, die Nachfrage nach der Wiener Komödie ist dennoch groß.

Heufeld setzt sich für eine langsame Entfaltung regelmäßiger Stücke, ohne dabei auf die Wurzeln der Wiener Komödie zu verzichten, ein. Hierfür will der Dichter eine Nationalbühne schaffen, in dem alle Gattungen vertreten sind, um alle Schichten anzusprechen. Auch Übersetzungen fremdsprachiger Stücke sollen

⁸⁸ Vgl. Lengauer, Hubert: 'Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie', S. 607 - 615.

⁸⁹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 67 - 77.

Platz im Wiener Nationaltheater haben. Für deutschsprachige Originale soll die Gage mitwirkender Personen besser sein. Der neue Leiter versucht, alte Mängel zu beheben, indem er neue Kostüme und Requisiten organisiert und zudem andere SchauspielerInnen einstellt. Eine noch größere Herausforderung ist das Repertoire, das dem Anspruch einer Nationalbühne genügen soll. Täglich sollen regelmäßige Stücke am Spielplan stehen, kein Stück kann sich aber langfristig aufgrund des ausbleibenden Publikums halten. Wöchentlich stehen neue Dramen am Spielplan, was einen enormen Aufwand bedeutet und worunter auch die Qualität der Stücke leidet. Das Projekt ist jedoch aufgrund des ausbleibenden Publikums, der fehlenden Dramatiker sowie SchauspielerInnen für regelmäßige Stücke, Kostüme und Requisiten zum Scheitern verurteilt. Unterstützung bekommt Heufeld in dieser Zeit von seinem Freund, Klemm, welcher in seiner neuen Zeitschrift *Dramaturgie, Literatur und Sitten* kräftig die Werbetrommel rührt.

Heufeld selbst bearbeitet in dieser Zeit drei Stücke: erstens *Romeo und Julia* von Weiße (1772), Holbergs *Politischer Kannegießer* und drittens *Weißes Lottchen am Hofe*. All jene Bearbeitungen bleiben erfolglos und Benders und Heufelds Zusammenarbeit endet schon nach einigen Monaten. Eine Unterstützung des Staates ist unabdingbar.

2.2.3.3 Josephinische Theater-Reform

Wie schon erwähnt, wechseln die Pächter und Direktoren der öffentlichen Hoftheater aufgrund finanzieller Probleme sehr häufig, bis schließlich der Kaiser 1776 selbst die Pacht antritt, worin Haider-Pregler eine logische Konsequenz und nicht eine Zäsur innerhalb der Theaterpraxis sieht.⁹⁰

Die Zeit davor ist von großen Meinungsverschiedenheiten geprägt. Ein großer Streit zwischen Koháry, Häring und den SchauspielerInnen entflammt, welche in einem Gremium zusammen über die gespielten Stücke abstimmen.⁹¹ Von 1774 bis 1776 wird Heufeld zum zweiten Mal zum künstlerischen Leiter des

⁹⁰ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 349.

⁹¹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 79 - 80.

Kärntnertortheaters an der Seite von Jacob Pistrich, der Regierungsrat der niederösterreichischen Statthaltereirei, und des Förderer Graf Keglevics ernannt.⁹²

Das deutsche Theater hat wiederum ein zu geringes Budget zur Verfügung. Während seiner zweiten Direktion kann Heufeld bereits auf ein weit größeres Repertoire für die Nationalbühne zurückgreifen als zuvor.

Zahlreiche Personen sind jedoch am Theater tätig. Dies hat Streitigkeiten zufolge, die dem Publikum natürlich nicht verborgen bleiben. Aus diesem Grund verringert sich die Besucherzahl stetig.

Die Pachtübernahme der Theater bleibt nicht die einzige Reform Josephs II. Die schon erwähnte Spektakelfreiheit fällt ebenfalls in diese Periode. Das Theater der damaligen Zeit soll dennoch die Ideologie des Staates aufrechterhalten, damit dies verwirklicht werden kann, wird die Theaterstätte ab 1776 finanziell unterstützt. Dies ist ein Grund der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater.⁹³

Im neuen Nationaltheater ändert sich natürlich das Repertoire der Bühne.⁹⁴ Nun wird der Fokus auf deutschsprachige Stücke gelegt. Übersetzungen und Bearbeitungen fremdsprachiger Stücke stehen weiterhin am Spielplan. Italienische wie auch französische SängerInnen und SchauspielerInnen müssen entlassen und das Ballett eingestellt werden. Die deutschen Akteure können sich von nun an als k.k. Hofschauspieler bezeichnen.

2.2.3.4 Motive für die Gründung des Nationaltheaters

Die Bestrebungen für die Gründung des Nationaltheaters haben für die verschiedenen Parteien unterschiedliche Gründe. Zum einen haben Repertoire-Fragen Einfluss auf diese Bemühungen. Das neue Nationaltheater soll allen zugänglich sein, aufklärerische Ideen verbreiten und dennoch hohe literarische Qualität haben. Der Adel soll nicht mehr vorrangig ehemals höfische

⁹² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 91 - 95.

⁹³ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: 'Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias', S. 707.

⁹⁴ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 866. und Hadamowsky, Franz: *Wien - Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkrieges*. Wien, München: Jugend und Volk 1988. (Geschichte der Stadt Wien, 3), S. 47

Theaterformen rezipieren und die TheaterbesucherInnen müssen sich vom Stegreiftheater abwenden.

Die deutschsprachigen KomödiantInnen lehnen sich gemeinsam mit den Aufklärern gegen die französische Konkurrenz des Burgtheaters auf. Im Gegensatz zu den deutschsprachigen SchauspielerInnen werden sie für damalige Verhältnisse überdurchschnittlich bezahlt. Mit der Erhebung des Burgtheaters zum deutschen Nationaltheater findet man eine Möglichkeit, sie zu vertreiben.⁹⁵

Zum anderen wird das deutschsprachige Nationaltheater auch von den Bemühungen, eine einheitliche deutsche Standardsprache zu schaffen, angetrieben. TheaterbesucherInnen sollen das Deutsch der Schaubühne übernehmen. Zusätzlich soll die Theaterreform eine Sprachreform herbeiführen.⁹⁶

Tatsache ist jedoch, dass das Nationaltheater nur wenige Sitzplätze für die breite Bevölkerung zur Verfügung hat und dass Theatertickets für damalige Verhältnisse sehr teuer bleiben.⁹⁷

2.2.3.5 Zensur

Neben den zuvor genannten Reformen ist insbesondere die Zensur ein Mittel, die Autorität des Staates zu untermauern. 1751 formiert Maria Theresia die *Bücher-Censurs-Hofcomission*, eine einheitliche Zensurstelle in Wien.⁹⁸ Hadamowsky gibt an, dass von 1751 bis 1780 4.615 Bücher auf diesen Verzeichnissen zu finden sind.⁹⁹ Verboten sind beispielsweise Werke von Rousseau, Hobbes und Hume, *Agathon* von Wieland, eine Vielzahl von *Robinson Crusoe* - Romanen, Texte von Horaz und von Ovid. Seit Maria Theresia können jedoch Gelehrte Bücher aus der Rubrik „erga schedam“ der Verbotsliste ausborgen, weil man sie für weniger

⁹⁵ Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert‘, S. 39.

⁹⁶ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 889.

⁹⁷ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias‘, S. 715.

⁹⁸ Vgl. Hadamowsky, Franz: ‚Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751 - 1848)‘. In: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. 1. Teil. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. S. 289 - 290.

⁹⁹ Vgl. Ebda., S. 294 - 296.

beeinflussbar hält. 1751 teilt man die Zensur auf: Um theologische und philosophische Schriften kümmern sich die Jesuiten, um rechtliche Jus-Professoren, um Texte aus dem medizinischen Bereich Gerhard von Swieten (1770 - 1772), der Arzt der Kaiserin, und um politische sowie historische Texte u.a. Johann Heinrich Gottlob von Justi (1717 - 1771). Nach Inkrafttreten des Gesetzes übernimmt Gerhard van Swieten die Leitung der Zensur.

Ab 1770 werden sowohl der gedruckte Text als auch die Aufführung zensiert, was ein Novum darstellt. Niemand anderer als der bekannte österreichische Aufklärer Joseph von Sonnenfels begründet diese Maßnahmen. Aufgrund der immer strenger werdenden Zensur ab 1770 werden die Autoren schließlich zur Verschriftlichung ihrer Stücke gezwungen. Sonnenfels ist der Meinung, dass sich einzelne Verweise erst bei der eigentlichen Darbietung als gefährlich zeigen können.¹⁰⁰ Dementsprechend ist Zensur zunächst eine Maßnahme der Sittenbildung. Sonnenfels bekommt zahlreiche Feinde, wozu Lessing, Gebler, zahlreiche Adelige und Kleriker zählen.

Nach kürzester Zeit wird er deshalb von Franz Carl von Hägelin, ein niederösterreichischer Regierungsrat, abgelöst.¹⁰¹ Heufeld arbeitet als Hägelins Assistent. Am 30. März 1771 veröffentlicht der Dichter ein Schreiben, in welchem er andere Schriftsteller bittet, ihre Stücke anonymisiert zur Zensurbehörde zu schicken, damit diese objektiver beurteilt werden können. Ein SchauspielerInnen-Gremium entscheidet sodann über die Auswahl der Stücke.

Am 29.11.1780 verstirbt Maria Theresia. Schon kurze Zeit später leitet Joseph II. (1741 - 1790) die Zentralisierung der Zensur ein.¹⁰² Alle Zensurkommissionen in den Ländern werden geschlossen und der komplette Zensurapparat wird nach Wien verlagert. Die Verwaltung und die Zensur teilen sich in Legislative und Exekutive. Die Bücherzensurkommission kümmert sich um die Gesetzgebung und um die Zensur der Bücher. Zusätzlich prüfen Bücherrevisionsämter die Umsetzung mittels der herausgegebenen Verbotslisten. Schon 1781 formuliert Joseph II. die neuen Grundpfeiler des Zensurgesetzes. Zu erwähnen ist, dass der Kaiser bei seiner Zensurregelung LeserInnen auch bedenkt, welche er in erfahrene

¹⁰⁰ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 892 - 895.

¹⁰¹ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 72 - 73.

¹⁰² Vgl. Hadamowsky, Franz: 'Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich', S. 296 - 297.

und unerfahrene Rezipienten unterteilt. Das heißt, in solche, die noch keine feste Meinung haben und die daher leicht beeinflusst werden können, und in solche, die belesen sind und standhafte Ansichten haben.

Oskar Sashegyi sieht in der josephinischen Zensurreform eine gewisse Systemlosigkeit, die er auf die Abgrenzungsversuche der kirchlichen von der Polizeizensur zurückführt.¹⁰³ Man findet darin einerseits pädagogische Kriterien, andererseits wird auch versucht, so viele Freiheiten wie möglich zu gewähren. Unter Joseph II. ist eine Lockerung des Zensurgesetzes vernehmbar, denn er verbietet nur, was der Aufklärung der Bürger nicht förderlich ist. Dennoch liegt dem verstaatlichten Zensurapparat ein gemeinsames Ziel, die Unterstützung der Interessen des josephinischen Staates, zugrunde. Alle alten Zensurverzeichnisse werden nochmals überprüft, weshalb ab 1783 lediglich 900 Werke verboten sind. Die Wiener Zensur schreibt dennoch eine strenge Ästhetik zur Definition von Trauer- und Lustspielen vor. Diese Zensur richtet sich nach dem Geschmack des Kaisers Joseph II. Bodi schlussfolgert, dass die Zensurpolitik zu dieser Zeit wahrer Literaturkritik gleicht.¹⁰⁴

2.3 Bearbeitungen fremdsprachiger Originale

Aufgrund des Inputs aufklärerischer Literaturauffassungen und der neuen gesetzlichen Lage wird ein großer Teil des Repertoires der Wiener Bühnen gestrichen und Forderungen für regelmäßiges Theater werden laut.

Meyer erstellt eine Bibliographie der Trauerspiele im Deutschen Reich, an der das Verhältnis von deutschen Originalen, Bearbeitungen und Übersetzungen ersichtlich ist.¹⁰⁵ Er bemerkt sodann, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr als doppelt so viele Übersetzungen als deutsche Originale veröffentlicht werden. Erst in den 70er-Jahren nimmt die Anzahl deutscher Originale markant

¹⁰³ Vgl. Sashegyi, Oskar: *Zensur und Geistesfreiheit unter Joseph II. Beitrag zur Kulturgeschichte der habsburgischen Länder*. Budapest: Akad. Kiado 1958. (Studia historica Academiae Scientiarum Hungaricae, 16), S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. Bodi, Leslie: *Tauwetter in Wien*, S. 44.

¹⁰⁵ Vgl. Meyer, Reinhart: 'Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie'. In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 4-18.

zu. Ab 1792 erkennt Meyer einen plötzlichen Rückgang der Übersetzungen und Bearbeitungen und stellt die Vermutung an, dass die Französische Revolution diese Entwicklung begründet. Fremdsprachige Texte, die nach 1792 übersetzt werden, haben großteils keine französische Vorlage.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es zu einer grundlegenden Veränderung des Spielrepertoires im gesamten Deutschen Reich.¹⁰⁶ Man muss sich nun an die Vorlieben der zahlenden KundInnen anpassen. Die ZuseherInnen können sich zwar Theaterkarten erwerben, bekommen aber weit weniger qualitative Stücke zu sehen als in den französischen Hoftheatern, da diese mehr Geld zur Verfügung haben. Dies hat Auswirkungen auf die Auswahl, die Aufführungsqualität sowie auf die Dramaturgie und Poetik der Stücke.

Um die Bedeutung der Bearbeitungen fremdsprachiger Originale zu bemessen, soll im Folgenden zuerst die Stellung des französischen Theaters und der englischen Literatur in Wien beschrieben werden. Im Anschluss sollen Einflüsse fremdsprachiger Werke auf Wiener Bearbeitungen dargestellt werden.

Franz von Heufeld fungiert als Bearbeiter englisch- und französischsprachiger Literatur, aus diesem Grund gewährt diese Analyse Einblicke in Einflussnahmen und Randbedingungen fremdsprachiger Literatur in Wien.

2.3.1 Französische Theaterstücke in Wien

Das Burgtheater heißt seit 3. März 1752 *Théâtre Français près de la Cour*, da ausschließlich französische Komödien am Spielplan stehen sollen. Da 1753 Wenzel Anton Graf von Kaunitz-Rietberg (1711 - 1794) Hof- und Staatskanzler wird, kann der Hof den Spielplan des Burgtheaters eher als den des Kärntnertortheaters mitbestimmen.¹⁰⁷ Er behält diese Position inne, bis Joseph II. ihn ablöst. Sein Ziel ist es, eine französische Truppe für das Burgtheater einzustellen. Er agiert somit ganz im Sinne Gottscheds, der als Förderer des

¹⁰⁶ Meyer, Reinhart: 'Das französische Theater in Deutschland'. In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 58 - 59.

¹⁰⁷ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 34 - 37.

„französischen Geschmacks“ wie auch des französischen Klassizismus‘ im Deutschen Reich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt wird.¹⁰⁸

Das Publikum im französischen Hoftheater besteht aus ZuseherInnen der höheren Schicht, da nur diese der französischen Sprache mächtig sind. Die Truppe hält sich vorrangig an das Repertoire der Pariser Hoftheater. Auf diesem Weg werden Werke der französischen Klassik sowie Stücke der *Comédie française*, der *Comédie italienne* wie auch des Foire-Theaters in Wien eingeführt. Im *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne* kann nachvollzogen werden, welche französischsprachigen Stücke im Zeitraum von 1752 und 1757 auf Wiens Bühnen inszeniert werden.¹⁰⁹ Die Klassiker von Racine, Voltaire, Corneille, Destouches, Renard und natürlich von Molière sind stark vertreten. In dieser kurzen Periode wird beispielsweise Molières Œuvre (von *L'école des femmes* und *des maris*; bis *Dépit le amoureux*, *Le Misanthrope*, *Tartuffe*; *Le malade imaginaire*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *Les Fourberies de Scapin* und *Le sicilien ou l'amour peintre*) auf Wiens Bühnen veranstaltet. Alle Meisterwerke Frankreichs werden in Wiens Theaterstätten aufgeführt. Vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Erstaufführungen in französischer Sprache meist noch vor den Übersetzungen sowie vor den deutschsprachigen Bearbeitungen der Wandertruppen gespielt.¹¹⁰

Die WienerInnen sind mit den Leistungen der FranzösInnen anfangs unzufrieden, denn ihr Schauspiel wirkt unecht und übertrieben.¹¹¹ Das Publikum ist an realitätsnahe und natürliche Schauspielkunst gewöhnt. Aufgrund der höheren Entlohnung haben die französischen SchauspielerInnen eine weit bessere Stellung als die deutschen am Kärntnertortheater, obwohl ihre Vorstellungen nur halbvoll sind. Die Truppe aus Frankreich ist zudem gesellschaftlich angesehen, weswegen sie im Gegensatz zur deutschen in adeligen Kreisen verkehren kann.

Trotz der Beliebtheit wird vor allem das deutschsprachige Theater als reformbedürftig angesehen. Es muss darauf geachtet werden, dass literarisch festgelegtes Theater am Programm steht.¹¹² Der Bedarf an regelmäßigen

¹⁰⁸ Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 43 - 44

¹⁰⁹ *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne. Depuis l'année 1752. Jusqu'à l'année 1757.* Wien: Ghelen 1757.

¹¹⁰ Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 46 - 47.

¹¹¹ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 34 - 37.

¹¹² Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 53 - 56.

Schauspielen ist immens, denn es gibt nicht genügend qualitative deutsche Originale, die den Anforderungen des Kaiserhauses und der Aufklärer entgegen kommen. Hierfür findet man keine Vorlagen aus der bürgerlichen Theatertradition, ein Rückgriff auf die französische Dramatik ist folglich unerlässlich, um diese Reformen umzusetzen. Wie bereits beschrieben, sind die ersten klassizistischen Dramen auf Wiens Bühnen Inszenierungen französischer Originale. Aus dem Verzeichnis *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne* ist ebenso zu entnehmen, dass nicht nur im *Théâtre français* sondern auch im Kärntnertortheater auf französische Literatur zurückgegriffen wird. 1752 inszeniert Weiskern unter anderem *Le Medisant* von Destouches und *La double inconstance* von Marivaux. Huber wagt sich 1753 an Delisles *Arlequin sauvage*, eine Schnittstelle der Traditionen des *Théâtre français* und *italien*, heran und 1754 veranstaltet Meiberg Voltaires *Nanine*. Prinzipiell ist festzuhalten, dass der Großteil des Repertoires am Kärntnertortheater dennoch aus deutschen Werken besteht. Werden fremdsprachige Werke inszeniert, dann bezieht man sich oftmals auf das Repertoire der *Comédie italienne* und insbesondere auf Komödien Goldonis. Französische Dramen stehen in geringerer Anzahl am Spielplan.

Das wiedereingestellte Schauspielensemble des französischen Burgtheaters von 1771 ist von sehr hoher Qualität und überaus vielseitig, was das Repertoire anbelangt.¹¹³ Kaunitz engagiert sich weiterhin für seine französischen SchauspielerInnen, denn Theater und Staatsangelegenheiten sind für ihn gleich bedeutend. Die deutschsprachige Truppe im Kärntnertortheater verfolgt diese Entwicklung und macht sich daran, ihr Niveau zu erhöhen, ohne den Stil der Konkurrenz zu kopieren. Das Schauspiel soll nicht mehr natürlich und realitätsnah sein, sondern gefühlsbetont. Diese rührende Spielweise wird von Sonnenfels wegen der großen Beliebtheit beim Publikum als hervorragendes Erziehungsmittel angesehen. Das Schauspiel der französischen Truppe wird aus diesem Grund gelobt.¹¹⁴

Das französische Ensemble ist zu kostspielig, zusätzlich bleibt das Publikum weitgehend aus. Obwohl das französische Burgtheater nicht weitergeführt werden

¹¹³ Vgl. Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 68 - 71.

¹¹⁴ Vgl. Valentin, Jean-Marie: ‚Joseph von Sonnenfels und das französische Theater.‘ In: Heftrich, E.; J.M., Valentin (Hrsg.): *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur. 18.-20.Jahrhundert*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1986. S. 36 - 37.

kann, hinterlässt dieses bei den deutschen SchauspielerInnen seine Spuren. Meyer schlussfolgert, dass die Schließung der französischen Hoftheater im Reich vielmehr auf ökonomischen Gründen beruhe als auf einem immer stärker werdenden Nationalbewusstsein, das zudem schwer nachzuweisen ist.¹¹⁵

Nichtsdestotrotz wendet sich Sonnenfels an Joseph II. und verlangt von ihm, das deutschsprachige Theater zu fördern. Obwohl sich Sonnenfels vehement gegen Aufführungen in französischer Sprache wehrt, da das heimische Theater in deutscher Sprache gepflegt werden soll, nimmt er sich den Werdegang des französischen Theaters, in dem er das Possenspiel als besiegt sieht, zum Vorbild für die Wiener Schaubühne.¹¹⁶ Frankreich wird von dem Kritiker sowohl zum Modell der Schauspielkunst als auch zum Exempel für die Pflege der heimischen Standardsprache erhoben. Dementsprechend kritisiert er das Verhalten mancher Adelige, die ausschließlich das *Théâtre français* besuchen, miteinander lediglich in Französisch kommunizieren und die deutschsprachigen Komödianten vom gesellschaftlichen Leben abkapseln. Sein Bestreben ist es, in der Hauptstadt des Kaiserreichs eine ebenbürtig tonangebende Schaubühne der klassizistischen Literatur wie in Paris zu schaffen. Trotz dieser Verehrung verwirft Sonnenfels das französische Ensemble in Wien, da die deutschsprachige Schaubühne zur Nationalbühne erhoben werden soll.¹¹⁷

2.3.2 Interesse an englischsprachiger Literatur

In der Zeit vor der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater gibt es auch weit mehr Dichter und Dramatiker, wie Gebler, Stephanie der Jüngere sowie der überlegene Lessing, die regelmäßige Stücke verfassen. Vor 1770 schreiben nur Heufeld, Klemm und Cornelius von Ayrenhoff erfolgreich den Regeln entsprechende Dramen. Ebenso steigt auch die Anzahl an Übersetzern für fremdsprachige Originale.¹¹⁸

¹¹⁵ Vgl. Meyer, Reinhart: 'Das französische Theater in Deutschland', S. 47 - 48.

¹¹⁶ Vgl. Valentin, Jean-Marie: 'Joseph von Sonnenfels und das französische Theater', S. 30 - 37.

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S. 31.

¹¹⁸ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 78 - 79.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt es infolgedessen zu einer Erweiterung des Rezeptionsraumes des Lust- und des Trauerspiels.¹¹⁹ Der Bedarf an Stücken ist enorm und sie werden daher massenhaft produziert. Kein Schauspiel hält sich länger als maximal fünf Jahre am Theater.

In der Forschungsliteratur wird das besondere Interesse an englischer Literatur wegen ihrer Lebensnähe und Hang zur Sentimentalität in den 1770er-Jahren betont.¹²⁰ In Deutschland wird die britische Literatur durch die englischsprachigen moralischen Wochenschriften unter anderem von Richard Steele und Joseph Addison berühmt, die in ihrem Duktus auch aufklärerisch bestimmt sind. Diese Schriften sind in Deutschland so beliebt, dass infolgedessen eine Vielzahl ähnlicher Wochenschriften publiziert wird. In moralischen Schriften von Großbritannien wird englische Literatur besprochen, wodurch man im deutschen Sprachraum Shakespeare sowie Werke der Empfindsamkeit kennenlernt.

Shakespeare findet durch die moralischen Wochenschriften der Engländer seinen Weg nach Deutschland, welche ihn als bedeutenden Literaten darstellen, der aufgrund seiner Unkenntnis leider nicht den aristotelischen Regeln folgt.¹²¹

Interessant ist, dass der Dramatiker im deutschen Sprachraum durch die französische Übersetzung der Wochenschrift *Spectator* Bekanntheit erlangt. Frankreich hat in dieser zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, daher nicht nur die Funktion, eigene Vorlagen für Bearbeitungen zu liefern, sondern auch Literatur anderer Nationalitäten zu vermitteln.¹²² So hat die französische Rezeption Shakespeares eine große Auswirkung auf die deutschsprachige Aufnahme des Engländer.

Plötzlich entflammt Diskussionen über die Rechtmäßigkeit von Shakespeares Werken und die neue Literaturauffassung kongeniale Werke, ohne die Regeln des französischen Klassizismus zu verfassen, zwischen den großen deutschen Literaturtheoretikern der Zeit.

Shakespeares Werke figurieren in ihrer exponierten Natürlichkeit und menschlichen Wahrheit als Gegenmodelle zur repräsentativen Künstlichkeit der

¹¹⁹ Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 63 - 64.

¹²⁰ Vgl. Oppel, Horst: ‚Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche.‘ In: Stammler, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Philologie im Aufriss*. Bd. 3. Berlin: Erich Schmidt Verlag ²1962. S. 232 - 241.

¹²¹ Vgl. Ebda., S. 262 - 265.

¹²² Vgl. Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 64 - 65.

französischen Theaterkonvenienz und werden somit auch als literarische Vehikel im Kampf gegen den Feudalismus nutzbar gemacht.¹²³

Wie nicht anders zu erwarten, outet sich Gottsched als vehementer Shakespeare-Gegner. Neben den Schriften der Aufklärer Johann Elias Schlegel, Friedrich Nicolai und Wieland, ist im Besonderen Lessings *Siebzehnten Literaturbrief* erwähnenswert. Allen ist gemeinsam, dass sie das Werk des Engländers durch die Brille der aristotelischen Dramentheorie sehen und im Gegensatz zu den Autoren des Sturm und Drangs Literatur als Erziehungsinstrument auffassen.¹²⁴

In diesem *Siebzehnten Literaturbrief* wendet sich Lessing gegen Gottscheds blinder Nachahmung der französischen Klassik und lobt hingegen das englische Drama.¹²⁵ Betrachtet man sein Gesamtwerk, so wird Shakespeare in Lessings kritischen Texten kaum erwähnt. Blinn unterstreicht, dass Shakespeare in der *Hamburgischen Dramaturgie* nur als Demonstrationsobjekt diene.

Der Deutsche vereint Einflüsse der englischen *sentimental comedy* und *domnestic tragedy* sowie der französischen *comédie larmoyante* in seiner *Abhandlung von dem weinerlichen und rührenden Lustspiel* (1754).¹²⁶ In England entstehen diese Gattungen infolge des Erziehungsprogrammes der moralischen Wochenschriften. In Deutschland vermischt sich dieser Trauerspiel-Typ mit der französisch geprägten *comédie larmoyante*, welche etwa zur selben Zeit in Frankreich durch Werke Destouches, Marivaux und Nivelle de la Chaussée aufblüht. Folglich kommt es zu einer Annäherung des Trauerspiels und des Lustspiels. Meyer führt an, dass das Lustspiel seinen satirischen Charakter weitgehend verliert und dem Trauerspiel sehr ähnlich wird. Die Bedeutung der englischen Literatur für diese Rührstücke ist nicht zu unterschätzen. Demzufolge wird eine Vielzahl solcher im deutschen Sprachraum verfasst, die nur durch die Namensgebung und Ortsangaben an die englische Herkunft erinnern.

Neben den Aufklärern beziehen sich insbesondere die Stürmer und Dränger auf die Literatur Shakespeares. Sonnleitner hält fest, dass Shakespeares Rezeption vor allem die norddeutsche Literatur als „[...] Effekt einer empfindsamen Kultur

¹²³ Mansky, Matthias: ‚Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien‘, S. 3.

¹²⁴ Vgl. Blinn, Hansjürgen (Hrsg.): *Shakespeare - Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. I. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982. S. 11 - 19.

¹²⁵ Vgl. Ebda., S. 19 - 22, 91 - 94.

¹²⁶ Vgl. Oppel, Horst: ‚Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche‘, S. 240 - 241.

protestantischer Innerlichkeit [...]“¹²⁷ beeinflusst. Im süddeutsch-katholischen Raum bleibt eine derartige Aufnahme aus. Das katholische Wien reagiert auf die neue Autorengeneration der Stürmer und Dränger entweder in polemischer oder in parodistischer Weise, indem alles Heroische und Erhabene zerstört und herabgesetzt wird. Die Interessen des Staates müssen hochgehalten werden, daher ist ein versöhnlicher Ausgang in Trauerspielen zu erwarten. Die shakespeareschen Werke werden in der Kaiserstadt aus diesem Grund weitgehend negativ aufgenommen, als zu hitzig, albern und lächerlich abgetan.¹²⁸ Der Autor Ayrenhoff wird als schärfster Sturm und Drang Kritiker von Österreich beschrieben.¹²⁹ Sonnenfels akzeptiert die Werke Shakespeares zwar, äußert sich dennoch höchst abwertend über die Vermischung des Tragischen und Komischen, den Illusionsbrüchen sowie der Außerachtlassung der Forderung nach Wahrscheinlichkeit der Darstellung. Der Wiener Theoretiker stellt dem Engländer Corneille, das Paradebeispiel französischen Klassizismus, gegenüber. Im Gegensatz zu Deutschland wird die französische Literatur hierzulande länger rezipiert, da der antifranzösische Input der Stürmer und Dränger fehlt. Der Kritiker Friedrich Nicolai sowie die Wiener Autoren unterstützen Lessings und Gottscheds Postulat der Wahrscheinlichkeit der Handlung und der natürlichen Figurenzeichnung weiterhin.

2.3.3 Vorgangsweise

Der Großteil der Aufführungen besteht aus Übersetzungen und Bearbeitungen von französischen und englischen Stücken. So gesteht Brauneck ein: „Nahezu alle Stücke, die auf den Hofbühnen zur Aufführung kamen, waren Bearbeitungen der Originale.“¹³⁰

¹²⁷ Sonnleitner, Johann: ‚Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz.‘ In: *Zagreber germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur und Sprachwissenschaft*. Zagreb: Universität Zagreb. Abteilung für Germanistik der philosophischen Fakultät. 15 (2006), S. 1.

¹²⁸ Vgl. Ebda., S. 3 - 13.

¹²⁹ Vgl. Mansky, Matthias: ‚Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien‘, S. 4 - 7.

¹³⁰ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 886.

Zuerst werden fremdsprachige Werke übersetzt beziehungsweise sofort zur Bearbeitung herangezogen, wodurch man sich Vorlagen schafft. Erst im Laufe der Zeit nehmen die Produktionen original deutscher Dramen zu. Aus Übersetzungen entwickelt sich eine eigenständige Produktion, was sowohl Gottsched als auch Sonnenfels fordern. Meyer schlussfolgert, dass Übersetzungen hierbei eine Behelfsfunktion haben und nicht auf einer „programmatischen Franzosenhörigkeit Gottscheds“ gründen. Dies trifft für das Lustspiel als auch für das Trauerspiel zu.¹³¹

Betrachtet man Gottscheds theoretische Vorschläge zum Trauerspiel, ist eine starke Abhängigkeit zum Ausland zu bemerken. So hält man sich im Gegensatz zum Lustspiel auch in der Aufführungspraxis hauptsächlich an fremdsprachige Vorlagen, vor allem an aus Frankreich stammende. Besonders das Lustspiel ist weder in Gottscheds theoretischen Ansätzen noch in der Auswahl der Stücke von Frankreich abhängig.

Es ist bis dato eher unerforscht, wie genau sich die deutschen Übersetzungen inhaltlich an die französischen Vorlagen halten. Meyer mutmaßt, dass den Übersetzungen auf inhaltlicher Ebene ein Auswahlprinzip zugrunde liegt.

[...] in dem sich spezifisch bürgerliche Interessen noch indirekt artikulieren, die in den thematisch eigenständigen Arbeiten aber klarer und selbstbewußter in den Vordergrund gestellt werden, so daß hier zwar noch von einer strukturellen und formalen, aber nicht von einer inhaltlichen Orientierung an der französischen Dramatik gesprochen werden kann, deren Adressat und Orientierungsraum der Hof war.¹³²

Die übersetzten Stücke richten sich nicht nur mehr an höfisches Publikum, sondern sprechen bürgerliche ZuschauerInnen an. In den Bearbeitungen wird diese Linie verstärkt weitergeführt. Auch die Komödie soll bürgerliches Leben der Gegenwart darstellen, aus diesem Grund werden fremdsprachige Vorlagen oftmals stark verändert und angepasst.

Sonnenfels fordert, dass österreichische Autoren einen Mittelweg zwischen englischen und französischen Autoren finden sollen. Man müsse:

¹³¹ Vgl. Valentin, Jean-Marie: ‚Joseph von Sonnenfels und das französische Theater,‘ S. 41.

¹³² Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 56 - 57.

[...] durch die Regelmässigkeit der französischen Bühne, die Ungebundenheit der englischen mässigen, und von der einen die Korrektion entlehnen [...]¹³³

Valentin unterstreicht aber, dass diese Konzeption in Sonnenfels Werk nicht ungebrochen ist und schlussfolgert, dass der Theoretiker die Vorzüge der Literaturen beider Länder anerkennt, sich jedoch für die Eigenständigkeit deutscher Dramatik einsetzt.¹³⁴ Die Regeln des französischen Klassizismus sollen jedoch eingehalten werden, daher folgert Mansky, dass das französische Drama einen größeren Einfluss auf Sonnenfels hat als das englische.

Prinzipiell wird nicht nur die Sprache ausländischer Stücke bearbeitet, sondern sie werden auch an Wiener Verhältnisse angepasst. Alle Bearbeitungen werden mit lokaltypischen Theatercharakteristika angereichert. Die Dramatisierungen nehmen sich zwar fremdsprachige Werke als Vorlage, passen diese jedoch an die Dramenregeln des französischen Klassizismus an. Jene bearbeiteten Klassiker der Weltliteratur werden daher weder inhaltlich noch formal originalgetreu aufgeführt. Werden zum Beispiel Shakespeares Werke in Wien gespielt, dann nur unter größten Änderungen, nach drastischen Zensurmaßnahmen oder eben durch parodistische Herabsetzung. Dabei ist anzumerken, dass die Herrschaftsform niemals in Frage gestellt, sondern sogar unterstützt und bestärkt wird.

Ihre Trauerspiele sind keine Fürstenspiegel, dienen auch nicht der Selbstdarstellung des Hofes oder der Fürsten, interessieren sich nicht für adelige Normen, sondern benutzen den adlig-höfischen Raum, in dem die Trauerspiele handeln, als Projektionsfeld ihrer bürgerlichen Staats- und Gesellschaftsvorstellungen. Diese Stücke sind alles andere als ‚Nachahmungen‘ eines realen Hofes, sondern entwickeln und exemplifizieren an historischen Stoffen die eigenen Theoreme.¹³⁵

Formal orientieren sich diese Trauerspiele an der französischen Klassik, inhaltlich knüpfen sie an das bürgerliche Repertoire aus den Wandertruppen an.

2.3.4 Rolle der Bearbeitungen

¹³³ Sonnenfels, Joseph von: *Sonnenfels gesammelte Schriften. Fortsetzung der Briefe über die wienerische Schaubühne*. 6. Bd. Wien: Baumeisterische Schriften 1784, S.111.

¹³⁴ Vgl. Valentin, Jean-Marie: ‚Joseph von Sonnenfels und das französische Theater,‘ S.

34.

¹³⁵ Meyer, Reinhart: ‚Das französische Theater in Deutschland‘, S. 57 - 58.

Ab den 70er-Jahren bemerkt man eine große Neigung zur empfindsamen beziehungsweise regelmäßigen Literatur sowie zu Sing- und Schauspielen. Die Gründe für das neuerliche verstärkte Interesse am Sing- und am Schauspiel haben affirmativen sowie emanzipatorischen Charakter.¹³⁶ Das Bürgertum will sich an die Welt des Hofes und des Adels anpassen, folglich bezeugt man zunehmend Interesse am vormals adeligen Geschmack. Es ist deswegen nicht wesentlich, ob Sing- oder Schauspiele ausländische Vorlagen haben oder ob es deutsche Originale sind. Über diese neue Modeströmung gibt der *Theatralkalender für Wien für das Jahr 1772* Auskunft, in dem steht:

Der gute Geschmack scheint nunmehr seinen Wohnsitz unter uns aufgeschlagen zu haben. Er ist das Losungswort aller vernünftigen Leute, aller feinen Gesellschaften. Der Adel, der Bürger, der Niedrigste kennt, verlangt das Schöne. Alles, was der Farce nur von weitem sich nähert, ist zum Ekel geworden. Selbst die gute Komödie, wo bloß das Lächerliche verspottet wird, gefällt weniger; man verlangt vorzüglich rührende Stücke, worinnen viel Handlung herrschet, und duldet allenfalls nur darzwischen einige komische Szenen.¹³⁷

Andererseits bemerkt man in den 50er-Jahren - in Österreich mit einiger Verspätung - infolge der Rezeption englischer Werke einen Hang zur empfindsamen, gefühlsbetonten Literatur. Lediglich Namen oder Orte im Drama erinnern - wie schon gesagt - an England, die englischen Sitten werden aber nicht übernommen.

Meyer spricht von einer Verbürgerlichung der Empfindsamkeit, welche auch an der Besetzung der SchauspielerInnen und am Handlungsraum, der sich vom Hof in den privaten, häuslichen Bereich verlagert, zu sehen ist. Die Handlung wird weitgehend privatisiert, was auch an Lessings Theorie zum bürgerlichen Trauerspiel erkennbar ist.

Prinzipiell kann man eine Konzentration auf Werte wie Unterhaltung und Empfindung anstatt wie bisher auf Inhalte vernehmen. Der Zugang zur Dramatik ist nun weniger rational, durch Regelpoetiken bestimmt sondern emotionaler. In dieser Zeit des Umbruchs liefern französische Dramatiker zahlreiche theoretische Hilfestellungen, Vorlagen, Inhalte und Formulierungshilfen, welche zügig ins

¹³⁶ Vgl. Meyer, Reinhart: „Das französische Theater in Deutschland“, S. 60.

¹³⁷ Zit. nach: Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, S. 79 - 80.

Deutsche übersetzt werden können. Oftmals sind die übersetzten Werke hierzulande erfolgreicher als in Frankreich selbst.

3 Franz von Heufeld

Franz von Heufeld, seine Werke sowie sein vielseitiges Engagement für die Weiterentwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert sind vielen unbekannt, obwohl er zu Lebzeiten im Wiener Theaterleben eine dominante Persönlichkeit ist.¹³⁸ Sein Schaffen wird dennoch lange Zeit von manchen LiteraturgeschichtsschreiberInnen wenig gewürdigt oder gar nicht wahrgenommen. Wurzbach zum Beispiel lässt in seiner Aufzählung Heufelds Bearbeitungen von Shakespeares Werken, *Hamlet* und *Romeo und Julia* aus, da der Autor „[...] dabei eben so wenig dramatisches Geschick als Pietät für den großen Briten an den Tag gelegt.“¹³⁹ Sein Name wird heutzutage häufig nur in Verbindung mit dem Streit mit Joseph von Sonnenfels gebracht, mit seinem Kampf gegen die Hanswurst-Figur und dessen Verfeinerung für die Schaubühne. Seine Dramen werden im österreichischen und süddeutschen Raum lediglich bis zur Jahrhundertwende gespielt.¹⁴⁰ Erst Alexander von Weilen bringt 1914 Heufeld mit einer Neuauflage von seiner und Schröders *Hamlet*-Bearbeitungen in den wissenschaftlichen Diskurs zurück. Darauf folgen Dissertationen von Marianne Walny (1921) und von Walter Rogan (1932). 2001 erscheint eine Diplomarbeit von Katharina Sekulic. 2014 wird schließlich ein von Sonnleitner Johann herausgegebener Sammelband von Heufelds Lustspielen publiziert. Dieses Kapitel soll nun ein genaueres Bild von Franz von Heufeld geben und hierfür zuerst seine Biographie im Groben erörtern. Im Anschluss wird Heufelds dramaturgische Entwicklung beschrieben.

¹³⁸ Vgl. Hahnl, Hans Heinz: *Hofräte Revoluzzer Hungerleider. Vierzig verschollene österreichische Autoren*. Wien: Wiener Journal Zeitschriften Verlag GesmbH. 1990. (Edition Atelier), S. 22.

¹³⁹ Wurzbach, Konstantin: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Achter Theil. Hartmann - Hensler. Wien: kaiserlich-königlich Hof- und Staatsdruckerei 1862. S. 449.

¹⁴⁰ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 498, 503.

3.1 Biographische Daten

Über Heufelds Leben geben zwei Quellen nähere Auskunft. Konstantin Wurzbach widmet Franz von Heufeld einen kurzen Beitrag in seinem biographischen Lexikon.¹⁴¹ Rogan führt wesentlich genauere Angaben in seiner Dissertation *Franz von Heufeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Wiener Burgtheaters* zum Leben und Schaffen des Dramatikers an.

Am 13. September 1731 wird der Dramatiker in Mainau am Bodensee, im ehemaligen Vorderösterreich geboren und verstirbt am 31. März 1795 in Wien.

Er stammt aus einer wohlhabenden Familie, denn sein Vater ist als Hofrat beim Kurfürsten Clemens von Köln tätig.¹⁴² In Konstanz besucht er ein Gymnasium und mit bereits 17 Jahren zieht er nach Wien, um Philosophie und Jus zu studieren. Auch seine zwei Brüder, Eusebius und Joseph, leben in der Kaiserstadt. Während seiner Studienjahre beschäftigt sich Heufeld mit deutscher und französischer Literatur und lernt die Sprachen Französisch und Italienisch. Es ist anzunehmen, dass der Student Heufeld in dieser Zeit auch mit Gottscheds Theorien in Berührung kommt.

Von 1754 an arbeitet Heufeld als Sekretär für den kaiserlichen General-Feldzeugmeister Christian Freiherr von Helfreich. Nach dessen Tod bekommt der Autor 1759 eine öffentliche Anstellung als Akzessist. Ab 1764 ist der Dramatiker als Kontrolleur im k.k. Universaldepositenamt, welches zur Finanzverwaltung gehört, angestellt.¹⁴³ Hauptberuflich ist Franz von Heufeld zeit seines Lebens als Beamter tätig. Nebenbei engagiert er sich ab seinem 33. Lebensjahr zuerst als Journalist, dann als Dramatiker und schließlich als Direktor für das Theater. Zu dieser Zeit ist Gottscheds regelmäßiges Theater in Wien relativ erfolglos und ausschließlich in Literaturgesellschaften beliebt. Der Sachse Christoph Gottlieb Klemm und Franz von Heufeld nehmen sich sodann der Verbreitung der gereinigten Schaubühne an. Klemm gründet 1762 die erste österreichische Wochenschrift *Die Welt* und ein Jahr später *Der österreichische Patriot*, in denen Heufeld mitwirkt. Man will die deutsche Sprache pflegen und regelmäßige

¹⁴¹ Vgl. Wurzbach, Konstantin: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, S. 449 - 450.

¹⁴² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 3.

¹⁴³ Vgl. Ebda., S. 5. -9.

deutschsprachige Literatur publik machen.¹⁴⁴ Für die neue Wochenschrift übernimmt Klemm die Redakteure seiner Vorgängerzeitschrift und begeistert zudem alle damals bekannten Schriftsteller zur Mitarbeit. Im Programm stehen die Besserung der Sitten und des Geschmacks. Franz von Heufeld arbeitet ebenso für die Zeitschrift des Konkurrenten Joseph von Sonnenfels *Mann ohne Vorurteil*.

Erst mit 34 Jahren schreibt der Dramatiker sein erstes Lustspiel *Die Haushaltung nach der Mode*. Darauf folgen *Der Liebhaber nach der Mode* (1766), *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766), eine Bearbeitung von Rousseaus Roman, *Der Geburtstag* (1767) und *Die Kritik über den Geburtstag* (1767), welche den Streit mit Sonnenfels auf die Spitze treiben. Die Gegner Sonnenfels', die VertreterInnen der Wiener Burleske, unterstützen Heufeld, woraufhin er sogar als Hausdichter des Kärntnertortheaters eingestellt wird. Der Dramatiker muss infolgedessen viele Dramen publizieren, darunter fallen die Gelegenheitsstücke: *Tom Jones* (1767) und *Der Bauer aus dem Gebirge in Wien* (1767).

Ab 1769 pachtet Joseph Freiherr von Bender, der Direktor der Bank Bender, das deutsche Theater. Franz von Heufeld wird an seiner Seite für einige Monate - wie bereits erläutert - zum künstlerischen Leiter des Kärntnertortheaters ernannt.¹⁴⁵

Heufeld bekommt daraufhin eine neue Stellung als Zensursubstitut, dessen Aufgaben denen eines Zensors gleichen. Er publiziert mit Klemm einen Theaterkalender für 1772, 1773 und 1774, in dem Heufeld seine Zensurmaßnahmen rechtfertigt. Aufgrund seiner neuen Stellung kann *Romeo und Julia* von 1769 nun endlich 1772 aufgeführt werden. Der Erfolg bleibt wegen des guten Endes aus. Darauf folgt nun seine zweite Shakespeare Bearbeitung, *Hamlet*, welche begeistert in Wien aufgenommen wird.¹⁴⁶

Von 1774 bis 1776 wird Heufeld zum zweiten Mal zum künstlerischen Leiter des Kärntnertortheaters an der Seite von Jacob Pistrich, der Regierungsrat der niederösterreichischen Statthalterei, und des Förderers Graf Keglevics ernannt. Wie bereits gezeigt, ist auch dieses Unternehmen zum Scheitern verurteilt, denn die Differenzen zwischen den Beteiligten scheinen unüberbrückbar. Wahrscheinlich sehr enttäuscht kehrt Franz von Heufeld nun von 1776 bis 1781

¹⁴⁴ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 11 - 13.

¹⁴⁵ Vgl. Ebda., S. 67 - 84.

¹⁴⁶ Vgl. Ebda., S. 90 - 96.

vollkommen dem Theater den Rücken zu. In dieser Zeitspanne werden sein Bruder Eusebius und er geädelt. 1776 heiratet Heufeld Maria Anna Zach von Hartenstein. Mit ihr hat Franz von Heufeld acht Kinder, wovon zwei sehr früh versterben.

1781 veröffentlicht der Dichter sein letztes Lustspiel, *Doktor Guldenschnitt*. Nach der Erstaufführung am 2.1.1782 wird das Werk nicht mehr inszeniert.¹⁴⁷ Dies könnte von der ausbleibenden Anerkennung der Ärztesatire mit burlesken Wesenszügen abgeleitet werden. Daraufhin zieht sich der Dramatiker aus dem öffentlichen Leben zur Gänze zurück und verfolgt lediglich seine Beamtenlaufbahn. 1786 wird er als Rechnungsrat in der k.k. Stiftungshofbuchhaltereie eingestellt. 1795 erliegt der Dichter an Brustwassersucht.

3.2 Heufelds dramatisches Werk

Zu Heufelds Lebzeiten gibt es viele Theaterkonflikte, vor allem zwischen den VertreterInnen der Wiener Komödie, Prehauser, Weiskern, den Gottschedianern rund um Sonnenfels und dem Stegreifvertreter par excellence Kurz-Bernardon, wie bereits erörtert wurde. Heufeld muss in seiner Position als Beamter in einem absolutistischen Staat zwischen einer aufgeklärten Literaturauffassung, welcher die genuine Wiener Komödie entgegengehalten wird, Stellung beziehen. Als Leopold Mozart Heufeld um Werbung für seinen Sohn beim Kaiser höchstpersönlich bittet, lehnt dieser ab und meint, Mozart könne eher durch die Produktion hervorragender Stücke als durch Empfehlungen berühmt werden.¹⁴⁸ Dies kann als typische Reaktion eines Beamten, der von Vetternwirtschaft nichts hält und darauf hofft, dass gute Leistungen bei Zeiten auch anerkannt werden, gedeutet werden.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Anmerkungen. VII. Doktor Guldenschnitt‘. In: In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 484.

¹⁴⁸ Vgl. Heufeld, Franz von: *Brief, 1778-01.23*. In: *Mozart Briefe und Dokumente. Online-Edition*. <<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=971&cat=>>> (24.05.2013)

¹⁴⁹ Vgl.: Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 512.

Sonnleitner siedelt den Autor daher zwischen der volksnahen Posse und dem edleren, von Aufklärern bevorzugten Lustspiel an.¹⁵⁰ Franz von Heufeld vereinigt verschiedene Tendenzen seiner Zeit und versöhnt die Burleske mit dem regelmäßigen Theater. Aus diesem Grund lobt Rogan den Schriftsteller weiter als „Veredler“, als „Reformator der Wiener Bühne“ sowie als „Verwalter des burlesken Erbes“¹⁵¹. Diese Zwischenstellung ist auch der Grund für seine Fehde mit Sonnenfels sowie für viele negative Rezensionen von norddeutschen Berichterstattem. Dennoch überwiegt die Posse in Tradition des Hanswursts in seinem Werk, von dem reichlich neuartige Anstöße und Ideen ausgehen.

Carlo Gozzi, ein Vertreter der Commedia dell 'Arte und des Extempores, nimmt den Wiener Autor sowie viele andere nur einseitig wahr, wofür Sonnleitner einige Beispiele anführt. Wahrscheinlich von Kurz-Bernardon informiert, sieht er in Heufeld lediglich den Lustspielautor im Dienste der Aufklärung auf der Seite Sonnenfels im Kampf gegen das traditionsreiche Wiener Improvisationstheater. Andere Größen der Literatur, etwa Friedrich Nicolai und Ignaz Franz Castelli, finden hingegen lobende Worte für sein Schaffen und weisen auf seine einzigartige Sittenschilderung Wiens Mitte des 18. Jahrhunderts hin. Trotz allem ist sein dramatisches Werk bereits im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten.

Rogan beschreibt Heufelds literarische Entwicklung wie folgt:

Heufeld versuchte, indem er an die Anfänge des Wiener Lokalstückes bei Hafner anknüpfte, den gesunden Wiener Volkshumor für die regelmässige Bühne zu gewinnen.¹⁵²

Er kennt die Vorlieben des Wiener Publikums für die Komödie genau, sein Ziel ist es aber auch, den Geschmack im Sinne der Nationalbühne zu verbessern. Die Volkstradition kann dennoch nicht ohne Veränderungen im regelmäßigen Theater Einzug halten und muss sich weiterentwickeln. Hier liegt der Schnittpunkt zu Philipp Hafner.

Aust bezeichnet Hafners Werk als „Drama der guten Mitte“¹⁵³, Sonnleitner als Kompromiss¹⁵⁴ zwischen Sonnenfels Poetik und den Bernardoniaden. Philipp

¹⁵⁰ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 498 - 503.

¹⁵¹ Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 2.

¹⁵² Ebda., S. 2.

¹⁵³ Aust, Hugo: *Volksstück*, S. 60.

¹⁵⁴ Vgl. Sonnleitner, Johann (Hrsg.): ‚Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl,‘ S. 362.

Hafner wird einerseits als „Vater des Volksstücks“¹⁵⁵ bezeichnet, andererseits ist er ebenso für seine Besserungsvorschläge und Rettung der Gattung bekannt.

Klemms Ansichten über den Zweck des Dramas ändern sich mit der Zeit nachweisbar.¹⁵⁶ Er scheint aufgrund der großen Beliebtheit Gefallen am Stil Hafners gefunden zu haben.

Vor diesem Hintergrund entsteht Heufelds erstes Lustspiel, *Die Haushaltung nach der Mode oder was man für eine Frau nehmen soll* (1765). Das Lustspiel kann als „Variation“ auf Hafners *Die bürgerliche Dame* gelesen werden.¹⁵⁷ Im Prinzip wird der Haushalt einer bürgerlichen Dame beschrieben. Ein junger Mann verliebt sich in ihre schlecht erzogene Tochter. Den Höhepunkt des Stückes bildet die Entscheidung des Jünglings, ob er das Mädchen heiraten soll oder nicht. Auch sein zweites Lustspiel *Die Liebhaber nach der Mode oder was man für einen Mann nehmen soll* ist der Wiener Sittenschilderung gewidmet. Die Wahl des Ehepartners/der Ehepartnerin soll ebenso thematisiert werden. Im Zentrum steht eine junge Frau, um welche vier Freier buhlen. Rogan bemerkt, dass die Freier jeweils unterschiedliche Wiener Typen verkörpern, die ihren Ursprung gleichfalls bei Hafner haben.¹⁵⁸ Wie bei Hafner findet man auch bei Franz von Heufeld lokale Elemente, die auf Wien verweisen. Sonnleitner macht aber deutlich, dass Heufeld hierbei weit über sein Vorbild hinausragt und ein detailreicheres Porträt Wiens zeichnet.¹⁵⁹

Für sein zweites Lustspiel erntet er vonseiten der Redakteure der *Gelehrten Nachricht* viel Kritik. Heufeld verfasst hierfür ein Rechtfertigungsschreiben und legt sein Verhältnis zu Gottsched und der Wiener Lokalkomödie offen. Daraus ist zu entnehmen, dass sich Heufeld zwar als Dichter, dessen Aufgabe es ist, das Publikum zu belehren, sieht. Er erkennt aber, dass rein regelmäßige Stücke nur von einer sehr kleinen Gruppe von LiebhaberInnen wahrgenommen werden. Die Moral seiner Lustspiele - in diesen Fällen die Verachtung modischer Torheiten, die Hochhaltung des bürgerlichen Arbeitsethos und der Familie sowie die Einhaltung seiner Pflichten - soll aber eine breitere Wirkung haben. Aus diesem Grund will der Autor Stücke schreiben, die der großen Masse zusagen, aber

¹⁵⁵ Aust, Hugo: *Volksstück*, S. 68.

¹⁵⁶ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 16 - 19, 22 - 25.

¹⁵⁷ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 512 - 513.

¹⁵⁸ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 22 - 25, 27 - 28.

¹⁵⁹ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 498.

dennoch aufklärerisch bestimmt sind. Rogan schlussfolgert, dass Heufelds erste Lustspiele mit „[...] ihrer halbburlesken Komik und ihrem regelmässigen Aufbau [...]“¹⁶⁰ eine Lücke füllen und die beiden vermeintlichen Gegensätze, die Wiener Komödie und das regelmäßige Theater, miteinander verbinden.

Als Heufeld als Dramatiker debütiert, sind die institutionellen Rahmenbedingungen überaus vorteilhaft.¹⁶¹ Nachdem Kaiser Franz I. 1765 verstorben ist, muss das Theater für einige Monate geschlossen bleiben und die französische Theatergruppe wird vorerst entlassen. Von Wewen steht nun die Aufgabe zu, für diese neu entstandenen Lücken einen ebenso hochgeistigen Ersatz für das adelige Publikum zu finden.

Nach diesen Ersterfolgen widmet sich der Wiener Autor der höchst anspruchsvollen Bearbeitung Rousseaus *Julie* und macht daraus ein Rührstück von ernstem Ton, was noch genauer beschrieben wird. Nach diesem Schwenk zu ernsteren Stoffen widmet sich Heufeld nun wieder satirisch-bissigen Possen und publiziert *Der Geburtstag* und *Kritik über den Geburtstag*, aufgrund der herben Kritik seines ehemaligen Freundes Sonnenfels. In Folge changiert der Wiener Dramatiker zwischen Lokalpossen und ernsteren Lustspielen. Foltinek meint, dass Heufeld auch als Verfasser beziehungsweise Bearbeiter ernsthafter und anspruchsvoller Werke angesehen zu werden wünscht, welche er jedoch im Gegensatz zu seinen Lokalkomödien ausnahmslos niemals ohne Rückgriff auf fremdsprachige Vorlagen verfasst.¹⁶²

Nach *Julie* wagt er sich erneut an einen Klassiker der Weltliteratur, *Tom Jones* (1767) - ursprünglich von Henry Fieldings (1749) - und modelliert es ebenso zu einer Rührkomödie. Das Original muss er radikal kürzen, ebenso ändert Heufeld die Charakteristik der Figuren.¹⁶³ Neben deutschsprachigen Übersetzungen dient Heufeld auch Poinsinets französische Bearbeitung als Ausgangspunkt. Das Stück handelt wie in Fieldings Werk von dem Waisen Tom, der von einem Adligen, Allworthy aufgezogen wird. Sein Neffe Blifil und Tom verlieben sich in ihre

¹⁶⁰ Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 20.

¹⁶¹ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld, S.511.

¹⁶² Vgl. Foltinek, Herbert: ‚Franz von Heufeld und seine Beziehung zur englischen Literatur.‘ In: Zeman Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. Teil 1. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. S. 446.

¹⁶³ Vgl. Foltinek, Herbert: *Fieldings „Tom Jones“ und das österreichische Drama*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976. (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Nr. 3), S. 10 - 12.

Nachbarin, Sophie Western, deren Vater sie nur mit dem adeligen Blifil verheiraten möchte. Blifil möchte der alleinige Erbe sein, woraufhin er einen Brief unterschlägt, in dem Toms Mutter offenbart, dass auch ihr Sohn Anrecht auf das Erbe hätte. Erst am Schluss wird der Konflikt aufgeklärt und einem Heirats-Happy-End steht nichts im Weg.

Eine weitere Bearbeitung eines französischsprachigen Werkes, *Der Bauer auf dem Gebirge* in der Tradition des Hanswursts, folgt dem seriösen Lustspiel. Im Anschluss wechselt der Dichter nun wiederum zur Bearbeitung unantastbarer Klassiker, *Romeo und Julia* (1769) sowie *Hamlet* (1772), da die englische Literatur europaweit zeitgleich en vogue ist.¹⁶⁴ Wie bereits erwähnt, kann im damaligen Europa Shakespeare nicht originalgetreu aufgeführt werden. Für seine *Romeo und Julia* Aufführung zieht er Christian Felix Weißes (1726 - 1804) Bearbeitung als Grundlage heran, welche trotz zahlreicher Änderungen im Vergleich zum Original von Heufeld weiter korrigiert und verharmlost werden muss, da er dem Wiener Publikum kein tragisches Ende zutraut. Obwohl Heufeld das Drama schon 1769 zu Papier bringt, kommt es erst 1772 als Misserfolg auf Wiens Bühnen. Positiv hervorzuheben ist Heufelds *Hamlet* von 1772, denn es gilt als erster Versuch, das anspruchsvolle Werk zu bearbeiten und auf Wiens Bühnen aufzuführen. Auch dieses Mal muss der Dichter von der Wieland Übersetzung eine thematische Auswahl treffen, wodurch das komplexe inhaltliche Gebilde des Originals vereinfacht wird und das Figurenrepertoire verkleinert erscheint. In Heufelds Bearbeitung wird der Titelheld vor seinem Untergang gerettet. Sein österreichischer *Hamlet* verzeichnet einen großen nationalen und internationalen Erfolg, so dass 1776 Friedrich Ludwig Schröder davon für seine *Hamlet*-Bearbeitung inspiriert wird.

Nach Eröffnung des Nationaltheaters zieht sich der Dichter dem Erfolg seiner *Hamlet*-Bearbeitung zum Trotz für eine Weile vom Theater zurück. Sein letztes Lustspiel *Doktor Guldenschnitt* (1781) wird ein Misserfolg und nur einmal am Wiener Theater inszeniert. Es ist als Arztsatire zu lesen, in der berühmte europäische Ärztefarce von Molière, Carlo Goldoni (*La finta ammalata*), Joseph

¹⁶⁴ Vgl. Foltinek, Herbert: ‚Franz von Heufeld und seine Beziehung zur englischen Literatur‘, S. 450 - 462.

Gottwill von Laudes, der Goldonis Werk auf Wien ausrichtet, mittels „bricolage“ zusammengeführt werden.¹⁶⁵

4 Heufelds Bearbeitungen französischsprachiger Originale

Nach diesem Überblick über sein dramaturgisches Schaffen sollen nun Heufelds Lustspiele, die auf französischen Vorlagen gründen, näher besprochen werden. Foltinek beschäftigte sich bereits eindringlich mit Heufelds Rezeption der englischen Literatur. Seine Aufnahme französischsprachiger Werke wurde bis dato nur am Rande behandelt und soll nun tiefgreifender erörtert werden. Dabei soll zuerst das Ausgangswerk vorgestellt werden. Ein detailreicher Vergleich, der verdeutlichen soll, was Heufeld wortgetreu beziehungsweise sinngemäß übernimmt und welche Ideen von ihm selbst stammen, folgt. Im Anschluss sollen die Änderungsgründe und deren Wirkung mit Bezugnahme zum historischen Kontext, zur Biographie und dem dramaturgisches Schaffen des Autors beschrieben werden.

4.1 *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766)

Die erste Fassung von Heufelds Bearbeitung wird 1766 auf der k. und k. privilegierten Schaubühne Wiens aufgeführt. Schon 1770 wird eine zweite Auflage veröffentlicht, die lediglich kleine Unterschiede zur Urausgabe aufweist. Als Vorlage dient dem Wiener die erste deutsche Übersetzung von Gellius Johann Gottfried (1731 - 1781) aus 1761. Dies ist auch zweifelsohne nachweisbar, da zahlreiche Stellen wortwörtlich übernommen werden.¹⁶⁶ Um dies zu veranschaulichen, sollen nun Sequenzen der jeweiligen Fassungen gegenübergestellt werden. Siegmunds Eröffnungsworte sind eins zu eins aus der deutschen Übersetzung entlehnt.

¹⁶⁵ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld, S. 529 - 531.

¹⁶⁶ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 32.

Ach Julie! ich muß Sie fliehen. Ich hätte nicht so lange warten - ich hätte Sie niemals sehen sollen. Aber wie soll ich es nun anfangen? Sie haben mir Freundschaft versprochen. Sehen Sie meine Verwirrung an - rathen Sie mir!¹⁶⁷

In Gellius' Version leitet St. Preux mit folgenden Worten den Roman ein:

Ich merke wohl, Mademoisell, ich muß Sie fliehen; und ich hätte nicht so lange warten, oder vielmehr, ich hätte Sie niemals sehen sollen. Aber was soll ich heute thun? Wie soll ichs anfangen? Sie haben mir Freundschaft versprochen; hören Sie also meine Verlegenheit an; und rathen Sie mir.¹⁶⁸

Noch augenscheinlicher wird die Entlehnung aus der deutschsprachigen Fassung in folgender Passage:

Nehmen Sie nicht die Meynung mit sich hinweg, als ob sie Ihre Entfernung nothwendig gemacht hätte. Ein tugendhaftes Herz kann sich überwinden, oder schweigen; und dann wird es vielleicht furchtbar werden: Aber Sie! Sie können bleiben.¹⁶⁹

Von Gellius wird jener Teil wie folgt übersetzt:

Nehmen Sie nicht die Meinung mit sich hinweg, als ob Sie Ihre Entfernung nothwendig gemacht hätten. Ein tugendhaftes Herz kann sich überwinden, oder schweigen; und dann wird es vielleicht furchtbar. Sie aber - Sie können bleiben.¹⁷⁰

Aufgrund dieser markanten Übereinstimmungen, die den ganzen Damentext durchziehen, kann bestätigt werden, dass Heufeld mit der deutschsprachigen Übersetzung arbeitet. Die französische Fassung soll aus diesem Grund lediglich ergänzend im folgenden Vergleich herangezogen werden.

¹⁶⁷ Heufeld, Franz von: „Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe. Ein rührendes Lustspiel von drey Aufzügen.“ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 217.

¹⁶⁸ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise oder Briefe zweyer Liebenden, aus einer kleinen Stadt am Fusse der Alpen*. T. 1. Übersetzt von: Johann Gottfried Gellius. Leipzig: Weidemann 1761. S.1.

Im französischsprachigen Roman steht an jener Stelle: „Il faut vous fuir, Mademoisell, je le sens bien, j'aurais dû beaucoup moins attendre, où plutôt il falloit ne vous voir jamais. Mais que faire aujourd'hui? Vous m'avez promis de l'amitié, voyez mes perplexités & conseillez-moi.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans. Habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. T. 1. Amsterdam: Marc Michel Rey 1761. S.1.

¹⁶⁹ Heufeld, Franz von: „Julie“, S. 218.

¹⁷⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise oder Briefe zweyer Liebenden*, S. 17. Im französischsprachigen Roman steht an jener Stelle: „N'emportez pas l'opinion d'avoir rendu votre éloignement nécessaire. Un cœur vertueux savait se vaincre ou se taire & deviendroit peut-être à craindre. Mais vousvous pouvez rester.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.1., S.18.

In Rogans Dissertation ist teilweise nachgewiesen, welche Textstellen Heufeld verwendet, womit die Arbeitsmethode des Dichters offen gelegt wird. Rogan fasst sie wie folgt zusammen:

Wohl erleichterte die Briefform mit Antwort und Gegenantwort die Umgestaltung des Romans. Mit sicherer Hand schied Heufeld Unwichtiges aus, zog die Briefe zusammen, entnahm die Antwort auf der Bühne dem Antwortbrief oder einfach dem Dialog eines in einem Briefe eingestreuten Gespräches.¹⁷¹

Foltinek erklärt, dass Heufeld sein Augenmerk hierbei auf die dramatischen Ausschnitte im Roman legt, welche er zu Höhepunkten seiner Bearbeitung inszeniert.¹⁷²

Im Anschluss soll diese Analyse der ersten Werkausgabe ergänzt und erweitert werden, um zu zeigen, welche Veränderungen der österreichische Dramatiker im Vergleich zur Originalfassung konkret durchführt.

4.1.1 Rousseaus *Die neue Héloïse* (1761, dt.)

Diese Briefform kam der damaligen Strömung der Empfindsamkeit besonders entgegen: Seelische Erregungen, Gefühlsempfindungen, Leidenschaften ließen sich in Briefen besonders gut darstellen. Sie konnten in der Ich-Form mitgeteilt werden und ließen beim Leser den Eindruck von Realität, Unmittelbarkeit und Authentizität entstehen. Andererseits konnte sich der Autor hinter den Briefschreibern verstecken, fungierte er doch nur als ‚Herausgeber‘ der Briefe. Diese Fiktion bietet ihm zusätzlich einen gewissen Schutz gegenüber der staatlichen und kirchlichen Zensur.¹⁷³

Der Briefroman besteht aus sechs Bänden mit ca. 160 Briefen. *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans. Habitans d'une petite ville au pied des Alpes* gilt in der damaligen Zeit als große Provokation. Die Gründe hierfür sind erstens der Verstoß gegen die Standesnorm, da Adelige in der Landwirtschaft tätig sind, zweitens ihre bürgerliche Denkweise, drittens der uneheliche Geschlechtsverkehr zwischen Julie und St. Preux, worauf aber keine Strafe

¹⁷¹ Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*. S. 33.

¹⁷² Vgl. Foltinek, Herbert: *Fieldings „Tom Jones“ und das österreichische Drama*, S. 10.

¹⁷³ Firges, Jean: *Jean-Jacques Rousseau: Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebender an seiner kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Die Genese der bürgerlichen Ideologie*. Annweiler am Trifels: Sonnenberg Verlag 2004. S. Jean-Jacques Rousseau, S. 50.

sondern ein tugendhaftes Leben folgt, viertens die angedeutete „*ménage à trois*“ zwischen Julie, Wolmar und ihrem ehemaligen Geliebten.¹⁷⁴ Bei Heufeld fallen alle eben genannten Brückierungen weg. Trotz der zahlreichen Affronts ist sein 1761 erschienenes Werk ein Bestseller, was zweifelsohne mit der Tatsache zu begründen ist, dass noch im selben Jahr eine deutsche Übersetzung erscheint. Prinzipiell können die der Aufklärung eingeschriebenen Ideen Rousseaus in Deutschland eher Fuß fassen als in Frankreich selbst. Dies wird damit erklärt, dass man in Deutschland am reinen Rationalismus zu zweifeln beginnt, während die Französinen/Franzosen der Aufklärung verhaftet bleiben.¹⁷⁵ Rousseaus Einstellung, dass das Theater keinen gesellschaftlichen Nutzen haben kann, ist auch einzigartig im Europa des 18. Jahrhunderts.¹⁷⁶ Der Genfer glaubt nicht an die Wirkung des Theaters als Korrektiv für Sitten, einzig die *raison* des Individuums kann die moralische Urteilsfähigkeit beeinflussen. Obwohl Rousseau ganz andere Ansichten über den Zweck des Theaters als Heufeld hat, wird er vom Wiener Autor als Größe anerkannt und bearbeitet.

Rousseaus *Nouvelle Héloïse* ist wie auch Heufelds Bearbeitung in der Schweiz am Genfer See angesiedelt. Handlung und Figuren sind teilweise deckungsgleich. Saint Preux, Julies Lehrer, heißt in Heufelds Fassung von 1766 Siegmund, in einer nicht datierten Ausgabe St. Preux.¹⁷⁷ Sonnleitner schlussfolgert, dass diese Fassung erst nach 1769, nach Lessings Rezension der Wiener *Julie* in der *Hamburgischen Dramaturgie* erschien. Darin bemängelt der deutsche Autor Heufelds Namensgebung der männlichen Hauptfigur. Der Name Siegmund erinnere Lessing an Domestiken.

St. Preux und Julie verlieben sich, aber Julies Vater, bei Rousseau Baron d'Etange genannt und bei Heufeld Baron Adelburg, versprach sie bereits einem anderen, Monsieur de Wolmar. Trotz dieser Vereinbarung küssen sich Julie und St. Preux in Rousseaus Ausgabe, woraufhin die Adelige ihn wegschickt. Claire, Julies Cousine, die Heufeld Clarisse nennt, benachrichtigt ihn, er könne heimkehren. Ihre Liebe wird jedoch immer leidenschaftlicher und eines Nachts treffen sie sich

¹⁷⁴ Vgl. Firges, Jean: *Jean-Jacques Rousseau*, S. 7 - 8.

¹⁷⁵ Krüger, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit*, S. 40.

¹⁷⁶ Vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 29 - 33.

¹⁷⁷ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Anmerkungen. IV. Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe.‘ In: In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 470 - 471.

in Julies Zimmer, worauf die Unerfahrene schwanger wird. Julie will Wolmar nicht heiraten, daher verprügelt sie ihr Vater so heftig, dass sie ihr Kind verliert. St. Preux muss gehen und verweist mit Mylord Edouard nach Paris. In der Zwischenzeit entdeckt Julies Mutter ihre Liebesbriefe, worauf sich ihr Zustand rasant verschlechtert und sie stirbt. Auch Julie erkrankt an Pocken. St. Preux besucht sie, aber Julie nimmt ihn nur im Traum wahr. In Paris erhält er einige Zeit später von Julie einen Brief, in dem zu lesen ist, dass sie verheiratet ist. Rousseaus Liebesgeschichte endet nicht gut, St. Preux und Julie können nicht miteinander glücklich werden.

Heufeld nimmt sich diesen Ausschnitt, welche die Bücher eins bis drei umfasst, zur Vorlage. Für Rousseaus Briefroman ist Julies Heirat kein Endpunkt. Der Autor beschreibt ihre Wandlung während der Hochzeit und ihren Entschluss von nun an, ein tugendhaftes Leben zu führen, indem sie ihre gesellschaftlichen Pflichten wahrnimmt. Die Lebensweise des Paares soll zum neuen Ideal bürgerlicher Lebensführung werden. Trotz ihres Standes arbeitet das Ehepaar Wolmar in ihrem eigenen landschaftlichen Betrieb.¹⁷⁸ Julie hält während ihrer Ehejahre dennoch den Kontakt zu St. Preux aufrecht. Die Geschichte endet schließlich mit Julies Tod.

4.1.2 Vergleich der Fassungen

Der Wiener Theaterdichter muss Rousseaus Briefroman, der fast das ganze Leben der Figuren dokumentiert, stark kürzen und viele Nebenhandlungen aussparen, um ein rührendes Lustspiel daraus zu gestalten. Trotzdem hält er sich an den Ton der deutschen Rousseau Übersetzung.¹⁷⁹ Die Krankheit von Julies Mutter sowie deren Tod werden beispielsweise nicht erwähnt. Ebenso ist der Wiener Autor gezwungen, eine Auswahl aus dem Personenrepertoire Rousseaus zu treffen. Um die Handlung zu vereinfachen, teilt Heufeld die Rolle des Mylord Eduards auf zwei Figuren auf.¹⁸⁰ Rousseaus Eduard versucht in der I. Abteilung des Romans, Julie für sich zu gewinnen, und wird zum Gegenspieler St. Preux'. Bei Heufeld

¹⁷⁸ Firges, Jean: *Jean-Jacques Rousseau*, S. 53.

¹⁷⁹ Vgl. Sonnleitner, Johann: 'Franz von Heufeld', S. 522.

¹⁸⁰ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 36.

kämpft lediglich Wolmar neben Siegmund um Julies Hand und Mylord Eduard ist nicht erst nach ihrem Streit, sondern schon von Anfang an Siegmunds Freund.

Das Drama wird in drei Einheiten unterteilt. Es zeigt einen konfliktbeladenen Ausschnitt aus dem Leben der Familie Adelburg, weshalb Walny meint, dass Heufelds *Julie* wie ein „gekünsteltes Schauspiel“ wirke.¹⁸¹ Dennoch muss festgehalten werden, dass die Vor- und Nachgeschichte teilweise aus dem Hauptgeschehen erschließbar ist.

Siegmund, Julies Lehrer, gesteht ihr eines Tages wie in Rousseaus Roman seine Liebe. (Akt I/Szene 1). In dieser Expositionsszene werden wörtlich übernommene Ausschnitte der Briefe eins bis fünf aus der 1. Abteilung, die sich die Liebenden gegenseitig schreiben, in das Rede-Gegenrede Schema des Dramas verwandelt.¹⁸² Heufeld lässt das Theaterstück mit einer Stummszene beginnen, Siegmund kann Julie nun seine Liebe gestehen, was wörtlich aus dem 1. Brief übernommen wird. Die Gewissensbisse St. Preux', Julie die Wahrheit gesagt zu haben, die Einwände Julies, ihr Geständnis sowie die Freude St. Preux' über ihre Liebe werden aus Ausschnitten der Briefe zwei bis fünf und der ersten drei Billets von Julie sowie den zwei Antwortschreiben darauf von St. Preux der I. Abteilung zusammengezogen. Bei Rousseau muss St. Preux aber acht Tage lang auf Julies Liebesgeständnis (Brief 3/I. Abteilung) warten. Wenn Siegmund daher sagt: „Noch bin ich jung, und kann einst die Achtung erlangen, deren ich itzt nicht würdig bin.“¹⁸³, hat dies eine andere Bedeutung als im 3. Brief der I. Abteilung, aus der dieser Satz entlehnt wird. St. Preux meint, Julie erweise ihm keine Achtung im Sinne von Aufmerksamkeit, da sie ihm die Antwort aus ihm unbekannten Gründen verweigert. Heufeld hingegen spielt nur auf Standesunterschiede und finanziellen Erfolg an. Im französischsprachigen Original spricht Rousseau von „*considération*“¹⁸⁴ (zu Deutsch: Aufmerksamkeit, Achtung, Respekt), womit ebenso beide Interpretationsmöglichkeiten offen gehalten werden.

Ausgelassen hat Heufeld die Stellen, in denen St. Preux als Verführer erscheint. Im ersten Brief schwärmt er zum Beispiel von Julies körperlichen Vorzügen, ihren

¹⁸¹ Walny, Marianne: *Franz von Heufeld. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Univ. Wien 1921. S. 40.

¹⁸² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 33.

¹⁸³ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 218.

¹⁸⁴ Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, T.1. S.16.

Bewegungen und ihrem blonden Haar. Auch Siegmunds Beschreibung entledigt sich aller körperlichen Vorzüge und Vorausdeutungen, dass das junge Liebespaar vorehelich miteinander intim wird. So lobt Heufelds Julie folgende Eigenschaften an Siegmund: „[...] Ihre Denkungsart, Ihre Gespräche, Ihre strafbare Beredsamkeit [...]“¹⁸⁵. Rousseaus Julie ist hingegen hingerissen von St. Preux wegen: „[...] und deine Augen, deine Empfindungen, deine Gespräche, deine strafbare Feder [...]“¹⁸⁶ Erkennbar ist zudem auch, dass das informelle Du, der Gellius Übersetzung und des französischsprachigen Originals zum formellen Sie in Heufelds Bearbeitung verwandelt wird. Rousseaus Julie ahnt auch die Gefahr, „[...] in die Schlingen eines niederträchtigen Verführers stufenweise verstrickt [...]“¹⁸⁷ zu werden. Auch diese Vorausdeutung lässt Heufeld weg.

Informationsfragen, welche die Konversation vorantreiben sollen, stammen von Heufeld selbst. Wie man sieht, nimmt der Dichter einige Kürzungen vor, um die Aussagen auf den Punkt zu bringen, und führt geringe Änderungen an der Wortwahl durch.

Julie vertraut sich ihrer Freundin Clarisse an, welche sie vor den gefahrbringenden Folgen warnt (I/II). Clarisse erzählt den beiden von einer Neuigkeit: Wolmar ist angekommen. In einer Schlacht rettete Wolmar einst Julies Vater, dem Baron von Adelburg, das Leben. Vor zwei Jahren gab er ihm zum Dank seine Tochter zur Gemahlin, ohne dies mit ihr abzusprechen. Julie war mit diesem Eheversprechen nicht einverstanden. Wolmar reiste vorerst ab, da er einige Geschäfte zu erledigen hatte. Ihr Zukünftiger meldete sich unterdessen nicht und taucht nun plötzlich auf. Rogan hebt hervor, dass diese Szene den Knoten schnürt, da Julie sich nun fragen muss, ob sie der Pflicht, ihrem Vater, oder ihrem Herzen gehorcht.¹⁸⁸

Aber, so stark auch meine Zuneigung ist, so soll Sie doch niemals die kindliche Pflicht überwältigen. Ohne meines Vaters Einwilligung kann ich nicht, will ich nicht die Ihrige werden.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 219.

¹⁸⁶ Rousseau, Jean Jacques: *Die neue Heloise*, T.1. S. 20.

Und: „[...] & tes yeux tes sentiments tes discours ta plume criminelle [...]“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.1., S. 21.

¹⁸⁷ Rousseau, Jean Jacques: *Die neue Heloise*, S. 19.

¹⁸⁸ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 34.

¹⁸⁹ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 223.

Heufelds Bearbeitung zeichnet sich als eigenständig aus, da die Handlung in dieser sowie in den beiden folgenden Auftritten anders als in der Vorlage weitergeführt wird.¹⁹⁰

Rogan übersieht, dass Heufeld den Vorschlag des Barons, Siegmund für seine Verdienste zu entlohnen, sinngemäß - daher ohne wörtliche Übernahmen - vom 22. Brief der I. Abteilung von Julie an St. Preux ableitet, welche ihm von einer Unterhaltung über ihn mit ihren Eltern mitteilt. In Heufelds Bearbeitung gibt Clarisse dem Liebespaar das Gespräch von Julies Eltern wieder. Im Original ist nicht Wolmar von einer langen Reise zurückgekehrt sondern Julies Vater. Der Baron d'Etange erfährt sodann, dass St. Preux, ihr Lehrer, bürgerlichen Standes ist. Die Frau d'Etange erklärt dem Baron, dass der junge Lehrer - wie bei Heufeld - jegliche Bezahlung, sogar Geschenke ablehne. Auch im Original möchte der Baron d'Etange einem Bürgerlichen nichts schuldig sein. Die ablehnende Haltung St. Preux' gegen eine Entlohnung leitet der Wiener sinngemäß aus St. Preux' Antwortschreiben, den 24. Brief der I. Abteilung, ab. Julie gibt St. Preux Zeit, um sich über das Angebot ihres Vaters Gedanken zu machen, wohingegen Siegmund seine Meinung sofort kundtut. In beiden Fassungen wehrt Julies Liebhaber eine entgeltliche Entschädigung ab, da der Baron ihn sonst nur als Lohnarbeiter betrachte und er sich sozusagen verkauft hätte.

Wolmar möchte Julie so schnell wie möglich ehelichen. (I/3) Julie erklärt ihm, dass sie noch nicht gedenkt zu heiraten, obwohl dies ihr Vater verlangt. (I/4) Siegmund und Wolmar bleiben währenddessen alleine zurück. (I/5) Wolmar bemerkt seine eifersüchtige Reaktion und hegt den Verdacht, dass Julie ihren Lehrer liebt. Er meint, dass sie entehrt sei, da sie ihr Herz ohne Einverständnis ihres Vaters verschenkt habe und da sie eine Verführte sei. Siegmund ist entrüstet und fordert ihn zum Zweikampf auf. Hierfür gibt es keine wörtliche Vorlage in Rousseaus Briefroman.¹⁹¹ Im 56. Brief der I. Abteilung teilt Claire ihrer Cousine bloß von einem Zechengelage zwischen St. Preux, den Herrn von Orbe und Mylord Eduard mit. Diese Berichterstattung Claires wird für diesen und den darauffolgenden Auftritt herangezogen. St. Preux war bei Eduard zum Essen eingeladen. St. Preux fühlte sich durch Eduards Äußerungen angegriffen und sie beide zogen den Degen, aber der Kampf wurde unterbrochen. Herr von Orbe

¹⁹⁰ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 33.

¹⁹¹ Vgl. Ebda., S. 34.

hörte, wie sie sich verabschiedeten und beschlossen, sich draußen alleine zum Duell zu treffen, ebenso wie Wolmar und Siegmund.

Auch bei Heufeld übernimmt Clarisse die Rolle der Berichterstatlerin. (I/6) Sie informiert, wie im Original, Julie von den Vorkommnissen. Der Streit erhält bei Heufeld weit mehr Gewichtung als bei Rousseau, wie Rogan feststellt.¹⁹²

Siegmund erklärt Julie die Gründe für seinen Aufruhr. (I/7) Julie kann ihn davon überzeugen, dass ein Zweikampf ungerechtfertigt ist. Die Vorlage für diese Szene liefert der 57. Brief aus der I. Abteilung von Julie an St. Preux.¹⁹³ Julie erläutert in einem langen Exposé Argumente gegen Raufereien, was Heufeld gekürzt übernimmt. Heufeld gibt zum Beispiel Julies Sorge nicht wieder, wie St. Preux sich vor Gott rechtfertigen wolle, ebenso geht er nicht auf die berühmten überlieferten Waffengänge, die Julie nennt, um deutlich zu machen, dass Duelle nur erlaubt seien, wenn es um die Sicherheit des Vaterlandes gehe etc., ein. Eine Auswahl von Gegenargumenten aus Julies Brief wird in Heufelds Bearbeitung von Julie und ihrer Cousine Clarisse geäußert. Mögliche Bedenken St. Preux' werden von Julie im Brief vorweggenommen, bei Heufeld werden sie Siegmund in den Mund gelegt. Siegmunds Dialogpartien werden entweder von Julies Brief entnommen oder - was Rogan nicht erwähnt - aus dem Antwortschreiben St. Preux' (60. Brief/I. Abteilung) entlehnt.¹⁹⁴ Auch hier führt Heufeld kleine Änderungen der Wortwahl betreffend durch. Im Original macht sich Julie Sorgen, dass sie durch diesen Zweikampf ihren Ruf verlieren könnte („Sie opfern meine Ehre einer bloß eingebildeten auf; Sie bringen Ihre Geliebte in übeln Ruf [...]“¹⁹⁵). Bei Heufeld erinnert Clarisse, Siegmund lediglich daran, dass er sein hohes Ansehen einbüßen könnte („Sie opfern Ihren guten Ruf einer übel verstandenen Ehre auf.“¹⁹⁶).

Julie gibt ihm schließlich das Versprechen, ihre Hand nur mit seinem Einverständnis einem anderen zu reichen.

Eduard setzt sich für das junge Liebespaar ein und spricht mit dem Baron, um dessen Vorurteile aufgrund Siegmunds niederen Standes zu zerstreuen, und hebt

¹⁹² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 34.

¹⁹³ Vgl. Ebda., S. 34

¹⁹⁴ Rousseau, Jean- Jacques: *Die neue Héloïse*. T.1., S. 306.

Und: „Vous sacrifiez mon honneur à un faux point d'honneur, vous diffamez votre maitresse.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.1., S. 316.

¹⁹⁵ Rousseau, Jean Jacques: *Die neue Heloise*. T. 1., S. 284.

¹⁹⁶ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 230.

daher seinen edlen Charakter hervor. (II/1) Eduard erzählt, Siegmund sei unbewaffnet zum besagten Treffpunkt mit Wolmar gekommen und habe den eigenen Fehler eingestanden, worauf dieser ihm verziehen habe. Der Baron von Adelburg bleibt dennoch unnachgiebig. Die Vorlage hierfür bietet der 62. Brief der I. Abteilung, den Claire an Julie schreibt.¹⁹⁷ Im Original erzählt Claire zudem davon, dass Mylord Eduard St. Preux ohne Waffen aufsuchte und den Fehler eingestand, St. Preux hatte sich nach Julies Bittschrift, noch nicht entschieden, ob er Eduard um Verzeihung bitten würde. Claire gibt Julie das Gespräch in direkter Rede wieder, Heufeld kann auf diese Weise die wörtlichen Reden für seine Dramatisierung nutzen. Die Schlussworte des Auftrittes des Barons stammen aus dem 63. Brief der I. Abteilung, den Julie an Claire schickt. Heufeld lässt in seiner Bearbeitung die herabsetzenden Äußerungen gegen den Adel aus, da der Ursprung ihres Geldes nur Räubereien und Schandtaten der Vorfahren, Tyrannei und Unterdrückung des Volkes seien.¹⁹⁸ Die lobenden Worte für englische Adelige, welche keine Tyrannen, sondern Häupter des Volkes seien, werden auch ausgespart.

Aufgrund seines Misserfolges möchte Eduard dem Liebespaar nun erst recht helfen. (II/2) Er schlägt Julie vor, mit Siegmund nach England auf sein einsames Landgut zu ziehen. Zurück hält Julie die Angst, dass ihre Eltern wohl aus Verzweiflung stürben, wenn sie fortzieht.

Die Vorlage hierfür bietet der 3. Brief, den Eduard an Julie schreibt, und der 6. Brief, Julies Antwort, der II. Abteilung.¹⁹⁹ Im Original erklärt Eduard, wie er vom Liebhaber Julies zum Unterstützer ihrer Liaison mit St. Preux wird. Dies muss Heufeld aussparen, da in seiner Fassung Wolmar neben Siegmund Julies einziger Verehrer ist. Julie wendet sich in ihrer Verzweiflung aufgrund des bevorstehenden Duells mit St. Preux an ihn und offenbart ihm ihre wahren Gefühle für St. Preux. Dieser Brief rührt Eduard dermaßen, dass der englische Adelige Anteil an ihrem Leid nimmt. Bei Heufeld hat Eduard von Anfang an freundschaftliche Gefühle für das Paar und möchte ihnen helfen.

¹⁹⁷ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 34.

¹⁹⁸ Vgl. Rousseau, Jean Jacques: *Die neue Heloise*. T.1., S. 321 - 323.

¹⁹⁹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 34.

Die Beschreibung des paradiesischen Landgutes, die bei Rousseau sehr detailreich ausfällt, übernimmt Heufeld extrem gekürzt.²⁰⁰ Verließe Julie ihre Eltern, betrübe sie diese in Rousseaus Fassung „tödlich“²⁰¹ beziehungsweise „mortellement“²⁰² bei Heufeld lediglich „schmerzlich“²⁰³.

In beiden Versionen zeigt sich Julie stets dankbar für Eduards Vorschlag. Im Original gibt sie sich mit folgenden Worten erkenntlich: „[...] und berauben sich mit einer Großmuth ohne Beyspiel, unserem Unterhalte zum besten, eines Theils der Güter, die für die Ihrigen bestimmt waren.“²⁰⁴ Für Heufeld ist diese Wendung wohl zu extrem, da der Familie das Vorrecht zusteht. Dementsprechend wird der Satz folgendermaßen abgeändert:

Sie gehen allen unsern Bedürfnissen entgegen, und berauben sich, durch einen Edelmuth ohne Beyspiel, eines Theiles Ihrer Güter - für uns.²⁰⁵

Bei Rousseau wie auch bei Heufeld erscheint Mylord Eduard nun als Vaterfigur, der Wiener versucht, diese neue Rolle durch Zusätze wie „mein Kind“ und „[...] in Ihnen einen Vater zu finden.“²⁰⁶ zu verdeutlichen.

Der Baron von Adelburg ist aufgebracht und beschuldigt die Baronin, einen Bürgerlichen ins Haus gelassen zu haben. (II/3). Julie versucht Siegmund, vor ihrem Vater zu verteidigen, worauf dieser sie stößt. Sie prallt gegen eine Kante und verletzt sich. Adelburg ist entsetzt, wie aggressiv er gegen seine Tochter vorgegangen ist.

Heufeld dramatisiert für diesen Auftritt den 63. Brief der I. Abteilung von Julie an Claire, in dem Julie ihrer Freundin von einem Streit ihrer Eltern erzählt.²⁰⁷ Julie gibt in direkter und indirekter Rede wieder, welche Vorwürfe der Baron Julies Mutter entgegenhielt und wie sich die Baronin zu verteidigen versuchte. Julies lobende Worte für ihre Mutter werden sinngemäß übernommen. Die Schimpftirade des Barons auf Siegmund fällt bei Heufeld wüster als bei Rousseau aus. Julie berichtet ihrer Cousine, dass ihr Vater sich beleidigend über St. Preux

²⁰⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.2., S. 25.

²⁰¹ Ebda., S. 48.

²⁰² Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.2., S. 50.

²⁰³ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 239.

²⁰⁴ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.2., S. 47.

Und: „Vous vous privez pour notre entretien d'une partie des biens destiné au votre.“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.2., S. 49.

²⁰⁵ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 238.

²⁰⁶ Ebda., S. 238.

²⁰⁷ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 34.

geäußert haben soll, aber was er sagte, bleibt - im Gegensatz zu Heufelds Bearbeitung - unklar. Im Gegenzug fällt die Züchtigung der Tochter wesentlich milder aus. Im Original schlägt der Baron Julie mehrmals ins Gesicht („[...] so misshandelte er mich ohne Mäßigung [...]“²⁰⁸). Bei Heufeld stößt der Baron seine Tochter nur, worauf diese zu Boden fällt und ihr Gesicht blutüberströmt ist. Die darauffolgende Versöhnung und die Liebkosungen ihres Vaters werden von Heufeld ausgelassen.

Adelburg erinnert Julie noch einmal an ihre Pflicht, ihm zu gehorchen. (II/4) Julie möchte in diesem Fall heiratslos verbleiben - entweder Siegmund oder keiner. Der Vater erklärt ihr, dass ihr Widersetzen das Verspotten seiner Person nach sich zöge. Daraufhin führen sie eine Diskussion über Liebe, Ehe und bürgerliche Pflichten. Julie teilt ihrem Vater mit, dass sie Siegmund ihr Wort gegeben habe, niemand anderen zu heiraten. Der Baron bittet Julie sodann auf Knien an, ihm zu gehorchen.

Julie hadert mit der Frage, ob ihr Vater das Recht hat, über ihr Herz zu bestimmen, und ob Liebe sich nicht jeglicher Kontrolle entziehe.²⁰⁹ Für diese Notion der Vaterfigur als Herr des Lebens und des Herzens kann keine wörtliche Entlehnung gefunden werden. Dennoch lässt sich nachweisen, dass in Rousseaus *Julie* mehrmals die Frage nach der Grenze der Gehorsamspflicht aufgeworfen wird. An einer Stelle betont Julie die Unmöglichkeit der Kontrolle über die Liebe:

Ein Vater, der ein Slav seines Wortes und auf einem Titel süchtig ist, schalte und walte mit meiner Hand, die er versprochen hat: die Liebe allein, schalte und walte mit meinen Herzen.²¹⁰

Bei Heufeld bleibt diese Frage jedoch unbeantwortet.

Der Wiener Dramatiker zieht für diesen Auftritt hauptsächlich den 18. Brief der III. Abteilung zur Dramatisierung heran, den er teils wörtlich teils sinngemäß übernimmt.²¹¹ Der Baron kann Julie schließlich überreden, St. Preux ein Billet zu schreiben, mit der Bitte, sie von ihrem Versprechen zu erlösen. Heufeld lässt die Episode von Julies Krankheit und dem Besuch St. Preux' an ihrem Krankenbett

²⁰⁸ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.2., S. 333.

Und: „[...] il me maltraita sans ménagement [...]“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.2., 372.

²⁰⁹ Vgl. Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 242.

²¹⁰ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 69.

²¹¹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 35.

aus. Als Julie diesen Brief schreibt, ist sie bereits eine verheiratete Frau. Julie gibt einen Rückblick auf ihr leidenschaftliches, sexuelles Verhältnis mit St. Preux - worauf Heufeld nicht eingeht - und teilt ihre Heirat mit Wolmar mit, bei der sie „[...] wie ein Opfer zum Schlachthof geführt [...]“²¹² wird.

Heufeld platziert diesen Brief an einer ganz anderen Stelle im Dramengeschehen, wodurch den ZeitgenossInnen der Kniefall des Vaters vor der eigenen Tochter als ungerechtfertigt erscheint - so Rogan.²¹³ In Rousseaus *Julie* ist diese Maßnahme erforderlich, da dies dazu beiträgt, der Tochter den Willen des Vaters aufzuzwingen. In Heufelds *Julie* stellt sich dieser Kniefall als abkömmliche Demütigung heraus, da seine Tochter Wolmar nicht heiraten wird.

Auch die Ansichten über Ehe sind keine Eigenproduktion Heufelds und werden teils wörtlich aus dem 20. Brief der III. Abteilung von Julie an St. Preux übernommen. Julie klärt ihren ehemaligen Liebhaber über die Pflichten eines Ehepaares auf. Dass leidenschaftliche Liebe nur von kurzer Dauer sei und von der Pflichterfüllung ablenke, wird in der Wiener Bearbeitung von Baron Adelburg kundgetan, da Heufelds Julie diese Wandlung nie vollzieht.

Clarisse will Siegmund selbst zur Flucht überreden. (II/5) Der junge Mann denkt an Selbstmord, aber Clarisse rät davon ab, da Julie als Konsequenz auch Suizid beginge. (II/6)

Rogan bezeichnet diese beiden Auftritte als entbehrlich, da Siegmund im Gegensatz zu St. Preux keine lange Reise antritt und noch am selben Tag zurückkehrt.²¹⁴ Franz von Heufeld verwendet den 65. Brief der I. Abteilung von Claire an Julie in gekürzter Form für diese Szenen. Wie auch bei Heufeld bekommt Claire von Julie den Auftrag, St. Preux mithilfe von Eduard zu einer Reise zu überreden. Sie erstattet ihrer Cousine teilweise in direkter Rede über diese Vorkommnisse Bericht, was von Heufeld teils wörtlich übernommen wird. Mit welchen Worten Mylord Eduard und Claire St. Preux zur Flucht überreden, bleibt bei Heufeld unerwähnt und wird vorweggenommen. Wie bei Heufeld übernimmt Claire die Aufgabe, St. Preux von einer sofortigen Abreise zu überzeugen. Im Original soll St. Preux Julie aber nicht sehen, weil sie krank ist. Wenn Heufelds Siegmund seine Befürchtung äußert, Julie sei tot, hat dies eine

²¹² Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 114.

²¹³ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 35.

²¹⁴ Vgl. Ebda., S. 35.

vollkommen andere Bedeutung als bei Rousseau, da Julie tatsächlich indisponiert ist.

Der dritte Aufzug beginnt mit einer Unterhaltung der Baronin mit Clarisse über Siegmunds Flucht und den Vorwürfen die sich die besorgte Mutter macht. (III/1). Siegmund kehrt unterdessen zurück und begegnet der Baronin, welche ihm zuerst schilt, ihm dennoch ihren Zuspruch gibt. (III/2) Die Einleiteworte für den neuen Akt werden aus dem 65. Brief der I. Abteilung, in dem Claire St. Preux' Abschied beschreibt, entnommen. Heufeld verwendet für diese Auftritte hauptsächlich den 1. Brief der III. Abteilung von der Frau von Orbe an St. Preux, in welchem sie ihn beschuldigt, Julies Familie zu zerstören, was Heufeld sinngemäß der Mutter in den Mund legt.²¹⁵ Frau von Orbe teilt St. Preux ebenfalls mit, dass Julies Mutter beabsichtigte, ihn persönlich anzuschreiben, um ihn zu bitten, von ihrer Tochter abzulassen. Heufeld lässt die Baronin den vermeintlichen Verführer selbst rügen. Manche Ideen entlehnt Heufeld auch aus dem 4. Brief der III. Abteilung, in dem deutlich wird, dass die Baronin St. Preux aufgrund der Heftigkeit der Gefühle des jungen Paares akzeptierte. So äußert Julies Mutter: „[...] ach, wenn es auf mich ankäme [...]“²¹⁶, was Heufeld ähnlich übernimmt („Ach! Wenn es nur von mir abhänge.“²¹⁷). Um Julies Mutter zu überzeugen, dass es keinen anderen geben wird, der Julie so sehr anbetet wie St. Preux, greift Heufeld auf St. Preux' Schreiben an die Frau d'Etange, den 2. Brief der III. Abteilung, zurück, was bei Rogan unerwähnt bleibt.

So ist beispielsweise:

Ach gnädige Frau! finden Sie einen Gemahl, der Juliens würdig ist! Er getraue sich mir zu sagen: ich werde sie mehr lieben als du: ihr Glück wird dann mein Trost seyn. Aber vergebens wird ein anderer das besitzen, was mir fehlet; hat er nicht mein Herz: so wird er für Julien nichts haben.²¹⁸

eine wörtliche Entlehnung von Rousseau.²¹⁹

Schließlich verhandeln Siegmund und der Baron von Adelburg um Julies Hand. (III/5) Siegmund kann ihn nicht von seinen Vorzügen überzeugen und der Baron

²¹⁵ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 35.

²¹⁶ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 17.

Und: „Ah, s'il ne dépendait que de moi [...]“ In: Rousseau, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*. T.3., 20.

²¹⁷ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 249.

²¹⁸ Ebda., S. 249.

²¹⁹ Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 12. und: Rousseau, Jean - Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 11 - 12.

händigt ihm den Brief von Julie aus, worin steht, dass er sie von ihrem Versprechen befreien soll. Natürlich gehorcht Siegmund ihren Worten. Adelburg beabsichtigt ihn für seine Dienste zu begleichen, weswegen sich Siegmund erniedrigt fühlt.

Für die Rede Adelburgs zieht Heufeld den 10. Brief der III. Abteilung des Barons d'Etange an St. Preux, für Siegmunds Dialogpartien den 11. Brief der III. Abteilung, von St. Preux an den Baron d'Etange - was bisher unerwähnt blieb - sowie Julies Billet, mit der Bitte, St. Preux möge sie von ihrem Versprechen erlösen, heran.²²⁰ Mit Ausnahme der Einleite- und Schlussworte wird dieser Auftritt zur Gänze wörtlich von der deutschen Rousseau Übersetzung übernommen.

Siegmund hält Julie vor, das Billet verfasst zu haben. (III/6) Für diesen Auftritt gibt es keine wörtlich übernommene Vorlage. Julie und St. Preux dürfen einander mit Ausnahme an Julies Krankenbett nicht mehr sehen, aus diesem Grund kommt es im Original zu keiner direkten Konfrontation. Julie muss St. Preux schriftlich (12. Brief der III. Abteilung) von der Auseinandersetzung mit ihrem Vater erzählen. In diesem Brief beabsichtigt Julie zwar darzustellen, wie der Baron sie dazu nötigen konnte, das Billet an St. Preux zu verfassen, lässt aber davon ab. Heufeld beschreibt jedoch präzise, wie Julies Vater kniend und mit Tränen in den Augen für seinen Freund um ihre Hand anhielt. Der Auftritt wirkt auf diese Weise dramatischer als die Vorlage.

Siegmund resigniert und sieht in einem Freitod den einzigen Ausweg. (III/7 u. 8) Zuerst versucht Clarisse, ihn davon abzuhalten. Rogan meint, dass Heufeld dafür den 17. sowie den 19. Brief der III. Abteilung als Vorlage verwendet, was jedoch nicht nachgewiesen werden kann.²²¹ Im 17. Brief von der Frau von Orbe an St. Preux teilt sie ihm mit, dass Julie bereits verheiratet ist. Frau von Orbe mahnt ihn zwar auch - wie Clarisse bei Heufeld - zur Vernunft, da Julie keinen weiteren Kontakt wünscht und er dies respektieren soll. Weitere inhaltliche Ähnlichkeiten sind jedoch nicht auffindbar. Im 19. Brief widmet sich St. Preux seiner Schwermut wegen Julies Bündnisses. Die beiden Briefe können daher nur im weitesten Sinne als Vorlage für diesen Auftritt gelten.

²²⁰ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*. S. 36.

²²¹ Vgl. Ebda., S. 36.

Im letzten Moment kann ihn Mylord Eduard von seinen Selbstmordplänen abbringen. (III/9). Sein Freund möchte ihm neue Perspektiven geben und rät zu einer Reise. Rogan findet die Grundlagen für diesen Auftritt im 8. Brief von Mylord Eduard an St. Preux und dessen Antwortschreiben der III. Abteilung.²²² Es wird deutlich, dass Heufeld beide Schriften im weitesten Sinn entlehnt. Im ersten Brief beschwert sich Mylord Eduard darüber, dass St. Preux den Kontakt abbrach. Er teilt seine Befürchtung, sein Freund spiele mit Suizidgedanken. Wie bei Heufeld zeigt sich St. Preux im Anschlussbrief versöhnlich.

Die Einleiteworte Siegmunds, in denen er seine Hoffnungslosigkeit über den Verlust Julies kundtut, kann man fast wörtlich im 19. Brief der III. Abteilung finden. In diesem Fall hat St. Preux jedoch Grund zur Verzweiflung, da seine Geliebte bereits einen anderen ehelichte. Sinngemäß fasst Heufeld St. Preux' Rechtfertigungsversuche eines Freitods im 21. Brief der III. Abteilung zusammen. Auch hier spricht St. Preux von dem Recht, sich das Leben zu nehmen, sofern nichts Gutes mehr folgt. Der Wiener Dramatiker unterlässt jedoch die Ausführungen, warum die Entscheidung über Leben und Tod auf Willens- und Handlungsfreiheit beruhe. Mylord Eduards Gegenargumente werden wörtlich aus dem Antwortschreiben entnommen. Der Gedanke, dass Siegmund zu impulsiv und unvernünftig handle, dass Selbstmord schimpflich und ein Diebstahl am Leben ist, sind wörtliche Übernahmen.²²³ Ebenso wortgetreu abgeleitet ist Eduards Vorschlag, in Momenten der Resignation Gutes zu tun und Bedürftigen zu helfen.²²⁴ Den Vorschlag Mylord Eduards, St. Preux solle zur Zerstreuung eine Reise antreten, findet man im 24. Brief der III. Abteilung wieder.²²⁵

In den Schlusszenen erfährt Sigmund, dass der Baron Julie noch am selben Tag mit Wolmar vermählen wollte. (III/10) Wolmar stimmte einer Ehe nur unter der Prämisse zu, dass sie frei von allen Zwängen vollzogen würde. Im Schlussakt treffen alle Beteiligten zusammen. (III/11) Siegmund überzeugt den Baron von ihrer Gleichstellung. Erst dann ist der strenge Vater dazu bereit, dem Bürgerlichen die Hand seiner Tochter geben. Da Wolmar das Vorrecht darauf hat, kann er

²²² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 36.

²²³ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Die neue Heloise*. T.3., S. 195, S. 210.

²²⁴ Vgl. Ebda., S. 210 - 211.

²²⁵ Vgl. Ebda., S. 215.

Siegmund dennoch keine Zusage erteilen. Dieser möchte Julies Glück und tritt von seinem Anspruch zurück.

Heufelds Bearbeitung geht positiv aus, das Liebespaar kann heiraten und trotzdem sind alle Beteiligten versöhnt. Für die letzten beiden Auftritte lassen sich deswegen keine Vorbilder im Original finden.

4.1.3 Deutung der Änderungen

Gewidmet wird *Julie* Wenzel Anton von Kaunitz Grafen zu Rietberg. Franz von Heufeld ehrt in seiner Danksagung das Engagement des Grafens für die Wissenschaft und die Kunst. Aus der vorhergehenden historischen Analyse kann man aber entnehmen, dass sich Kaunitz vor der Eröffnung des Nationaltheaters ausschließlich für das französische Theaterensemble in Wien einsetzt. Wie bereits besprochen, haben deutschsprachige SchauspielerInnen und das deutsche Schauspiel an sich noch keinen ebenbürtigen Stellenwert in der Gesellschaft. Schon Rogan vermutete daher, dass diese Danksagung nicht besonders ehrlich gemeint gewesen ist.²²⁶

Heufeld schreibt *Julie* in einer Zeit, in der das Wiener Theater vor allem für seine Possen bekannt und berühmt ist. 1764 inszeniert man eine deutsche Übersetzung von Pietro Chiaris *Pamela maritata*²²⁷ als erstes rührendes Lustspiel am Kärntnertortheater. Damit hielt die Gattung, an dessen Tradition Heufeld anknüpft, Einzug in Wien. Vor diesem Hintergrund muss die Wiener *Julie* gelesen werden. Der Rückgriff auf eine bereits anerkannte ausländische Vorlage ist für Heufeld obligat, da es in der österreichischen Literatur keine Vorbilder gibt. In seinem Vorwort wendet sich Heufeld gegen den etwaigen Vorwurf, sein Werk besitze zu wenig dichterische Eigenständigkeit, und hebt die Schwierigkeit, Stellen auszuwählen und sich eines Rousseaus ebenbürtigen Stils zu bedienen.

Der Wiener bereitet das Publikum in seiner Vorrede ebenso darauf vor, dass sie sich nun an keiner Wiener Posse erfreuen können, sondern an einem Stück

²²⁶ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 32.

²²⁷ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 522.

„[...]von ganz ernsthaftem Stoffe [...]“²²⁸. Der Dichter versucht zugleich, die Erwartungshaltungen der ZuseherInnen anzusprechen und womöglich zu korrigieren.

Hat es nicht bereits bey dergleichen Stücken, und bey Trauerspielen gezeigt, daß es mit einem edlen Gefühle begabet, daß es sanfter Empfindungen fähig ist, die einen angenehmen Eindruck, als selbst der Ausbruch der Freude machen? Eine stille Thräne, über die verfolgte Unschuld, über die gedrückte Tugend, ist eine Wollust eines guten Herzens, die nur kleinen Seelen unbekannt bleibet.²²⁹

Der Erfolg ist enorm, Rogan bezeichnet die Aufführung sogar als Ereignis.²³⁰

Lessing weist in seiner Rezension von Heufelds *Julie*, welche im Anschluss paraphrasiert wird, auf die Problematik des Gattungswechsels hin. Heufeld bearbeitet eine epische Gattung für das Theater, indem er einen Briefroman in ein rührendes Lustspiel umgestaltet. Mit diesem Genrewechsel können einige Umformungen Heufelds begründet werden. Um den Roman für die Schaubühne tauglich zu machen, muss der Autor Kürzungen vornehmen.²³¹ Das facettenreiche Leben der Figuren kann sowohl wegen der zeitlichen Begrenzung der Aufführung als auch wegen der Vorgabe der Einheit der Zeit nicht zur Gänze inszeniert werden. Die Geschichte wie auch das Figurenrepertoire weichen aus diesem Grund vom Original ab. Da das Figurenensemble verkleinert werden muss, lässt Heufeld den moralisierenden Input von Claire und Monsieur d'Orbe aus.²³² Folglich erscheint Clarisse insbesondere als Vermittlerin der Verliebten.

Zu leicht wird man zur Annahme verleitet, dass der Handlungsverlauf der drei Aufzüge des Bühnenstücks den ersten drei Abteilungen des Romans entspricht. Die Analyse zeigt, dass diese Vermutung nur bedingt richtig ist. Franz von Heufeld platziert manche Ausschnitte des Romans an einer vollkommen anderen Stelle des Dramas.

Rogan deckt Heufelds Arbeitsweise auf, indem er darauf anspielt, dass Briefe schriftliche Dialoge sind.²³³ Es ist daher nicht allzu weit hergeholt, dass Heufeld gerade einen Briefroman in ein Theaterstück verwandelt. Teilweise werden in

²²⁸ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 214.

²²⁹ Ebda., S. 214.

²³⁰ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 37.

²³¹ Vgl. Pirro, Maurizio (Hrsg.): ‚Nachwort‘, In: Heufeld, Franz von: *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe. Ein rührendes Lustspiel von drey Aufzügen*. Wehrhahn Verlag: Hannover 2013 (Theatertexte 38), S. 67.

²³² Vgl. Ebda., S. 74.

²³³ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 33.

Rousseaus Briefen Dialoge in direkter Rede wiedergegeben, welche Heufeld unverändert übernehmen kann. Im Allgemeinen gelten örtliche und zeitliche Distanz als Merkmale schriftlicher Kommunikation. Wie bereits erwähnt, merkt Firges jedoch an, dass Rousseaus Briefe trotz der zerdehnten Kommunikationssituation Nähe und Unmittelbarkeit aufgrund der Gefühlsbetonung suggerieren.²³⁴ Im Theaterstück werden jene Gefühlsbezeugungen der Protagonisten tatsächlich augenblicklich und direkt geäußert.

Wie bereits gezeigt wurde, tritt in beiden Gattungen, sowohl im rührenden Lustspiel als auch im Briefroman des 18. Jahrhunderts, die Neigung zum Empfindsamen hervor. An einigen Wortänderungen und Zusätzen in Auftritten, die eigentlich sonst wortwörtlich von der deutschen Rousseau Übersetzung übernommen werden, ist erkennbar, dass der Dramatiker sein Stück bewusst der Strömung der Empfindsamkeit zuordnet. So gesteht Siegmund im 1. Auftritt des I. Aktes Julie mit folgenden Worten seine Liebe, die sich jeglicher Kontrollversuche der Vernunft widersetzt:

Aber itzt fühle ich sie, die Strafe meiner Unbesonnenheit. Eine unwiderstehliche Leidenschaft reißt mich dahin. Mein zu fühlbares Herz unterliegt; die Vernunft ach wie konnt' ich sie hören - ach Julie! - Julie! nur Sie können mich retten.²³⁵

Der Zusatz „gefühlbares Herz“ zeichnet Siegmund als empfindsamen Charakter. Julie tritt ebenso als empfindsame Figur auf, worauf die Beschreibung „englische Julie“²³⁶ verweist. Da empfindsame Literatur vor allem mit England in Verbindung gebracht wird, wird „englisch“ oftmals als Synonym für „empfindsam“ verwendet. Durch die Attribute Fühlbarkeit beziehungsweise Fühllosigkeit differenzieren sich vorbildhafte Figuren von Schurken. Lasterhafte Protagonisten machen sich durch Fühllosigkeit und dem Verfall übermäßiger Leidenschaften kenntlich.²³⁷

Das Drama zeigt den Konflikt zwischen Aufklärung (der Verstand), Empfindsamkeit (das Gefühl) und Leidenschaft (die Triebe). Siegmund sowie auch sein Vorbild St. Preux verfallen oftmals ihrer Leidenschaft, obwohl sie

²³⁴ Vgl. Firges, Jean: *Jean-Jacques Rousseaus*, S. 50.

²³⁵ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 217.

²³⁶ Ebda. S. 218.

²³⁷ Vgl. Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*, S. 209.

Philosophen, aufgeklärte Männer sind. So sagt auch Julie, als er ihr seine Liebe gesteht: „Was hör’ ich! Der Philosoph soll so schwach seyn können? Soll der sich nicht in alle Fälle zu finden wissen?“²³⁸ Auch Clarisse ist empört: „Wie kann ein sonst aufgeklärter Geist so schwach seyn, und stürmischen Leidenschaften ohne Widerstand weichen?“²³⁹ Ebenso äußert sich die Baronin schockiert dazu:

Ich hielt Sie für einen Philosophen, und dieß bewog mich, Ihnen mein kostbarstes Kleinod ohne weitere Vorsicht anzuvertrauen. [...] Aber ach! zu spät werd’ ich meinen Irrthum gewahr. Sie sind ein Mensch.²⁴⁰

Julie teilt diese leidenschaftliche Liebe mit ihm: „Trotz meiner Überlegung, wider meinen Willen - beth’ ich Sie an.“²⁴¹ Auslöser für triebhafte Handlungen sind die starken Gefühle für Julie, welche Siegmund dazu bringen, ihr seine Liebe zu offenbaren, sich aus Wut mit Wolmar zu schlagen und sich das Leben nehmen zu wollen. Solch ein impulsives Verhalten legt die Vernunft lahm und lässt Handeln willkürlich erscheinen. Diese unbedachten Handlungen verletzen das gewünschte Mittelmaß der Gefühle.²⁴² Figuren, die der Leidenschaft verfallen sind, können sich im Gegensatz zu fühllosen Charakteren weiterentwickeln und ihre Triebe beherrschen lernen.

Diese Leidenschaft soll nicht zügellos ausgelebt werden, wofür eine empfindsame Herangehensweise wichtig wird. Firges definiert Empfindsamkeit als einen: „Verzicht auf unmittelbaren (sinnlichen) Lustgewinn, um ein höherwertiges (moralisches) Glück zu empfinden.“²⁴³ Als sich der Gelehrte Siegmund mit Wolmar schlagen will, verhandelt er mit seiner Geliebten über Zweikämpfe. So kommt es zur folgenden Konstellation: Siegmund lehrt Julie die Philosophie und Julie lehrt ihm Empfindsamkeit. Daher sagt Siegmund:

Ich bin Julien mehr schuldig, als sie mir. Meine Bemühung war, sie denken zu lehren: sie lehrt mich empfinden. Was unternähme ich nicht alles, mich ihrer würdig zu machen.²⁴⁴

²³⁸ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 217.

Für alle bereits genannten und folgenden Beispiele gibt es in der Vorlage keine wörtliche Entsprechung im Original.

²³⁹ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 254.

²⁴⁰ Ebda., S. 248.

²⁴¹ Ebda., S. 219.

²⁴² Vgl. Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*, S. 209 - 211.

²⁴³ Firges, Jean: *Jean-Jacques Rousseau*, S. 83.

²⁴⁴ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 221.

Rousseaus St. Preux hat sich im Gegensatz dazu noch nicht entschieden, dem Duell zu entsagen, um Julies Ehre zu retten. Dass der junge Philosoph nach dieser Entwicklung, die nächste impulsive Handlung, seinen Suizid, begehen will, weil er glaubt, Julie zu verlieren, wirkt im Vergleich zum Original unüberlegt, da St. Preux seine Geliebte tatsächlich an einen anderen abtritt.

Siegmund ist - wie in der Detailanalyse gezeigt wird - auch kein Verführer und Julie keine Verführte. Alle sexuellen Anspielungen werden von Heufeld gestrichen, was das Liebespaar zu tugendhaften und sittsamen Charakteren macht. Da Heufeld nur einen Ausschnitt des Briefromans dramatisiert, kann Julies Entwicklung nicht gezeigt werden. Rousseaus Julie erfährt während ihrer Trauung mit Wolmar eine Wandlung vom naiven Mädchen zur tugendhaften Frau und entscheidet sich für ein bürgerliches, tugendhaftes Leben mit ihrem Gemahl, so wie ihr Vater es für sie bestimmt hatte. Ihre Ansichten über Ehe und leidenschaftliche Liebe wandeln sich nachweislich. Heufelds Julie kehrt dem Glauben an die leidenschaftliche Liebe niemals den Rücken zu, daher muss der Baron von Adelburg Julies neugewonnene Erkenntnisse über die Pflichten einer Ehefrau artikulieren.

Anhand von Sonnenfels Rezeption von Rousseaus *Julie* erfahren wir, die Ausmaße des Skandals aus österreichischer Perspektive.²⁴⁵ Für den Literaturkritiker erweist es sich als unangebracht, dass Julie trotz ihrer vorehelichen Intimitäten mit St. Preux ungestraft ein tugendhaftes Leben beginnen kann, dies nicht einmal vertuscht und mit ihrem ehemaligen Geliebten trotz ihrer Heirat in Kontakt steht. Da dieser sie sogar besuchen dürfe, verliere der Hausherr seinen guten Ruf. Wolmar wird von Sonnenfels deshalb sogar als Kuppler der eigenen Ehefrau bezeichnet.²⁴⁶ Er beschreibt die *Héloïse* daher als: „[...] zweydeutige[s] Werk, das die Ausschweifungen der Begierden mit der Reinigkeit der Tugend in Eintracht [...]“²⁴⁷ bringt.

Der neue Anspruch, Leidenschaft und Tugend zu vereinen, das Recht des empfindsamen Herzens erst gegen alles Hervorkommen zu behaupten und es am Ende doch noch durch den Triumph der selbsterrungenen Tugend in der Ehe mit

²⁴⁵ Detailreichere Informationen dazu in: Mahmoud, Jasmin: *Die Rousseau-Rezeption in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Univ. Wien 2012.

²⁴⁶ Sonnenfels, Joseph von: *Bemerkungen über die neue Gesindordnung für die Hauptstadt Wien und ihre Umgebung innerhalb der Linien*. Bd. 1. Wien und Triest: Joseph Beistinger 1819. S. XVI.

²⁴⁷ Ebda., S. XIII.

einem Dritten zu überhöhen [...] war auch für die Bewunderer der neuen Heloisa die erste und eigentliche Zumutung.²⁴⁸

Durch den Verzicht auf die sexuelle Vereinigung und die Ablehnung des Duells - was nur einen unmittelbaren Lustgewinn verspräche - wird Siegmund zum empfindsamen, tugendhaften Charakter, wodurch er sich für die höher gestellte Julie als würdig erweist. Siegmund entwickelt sich im Laufe des Dramas und wird zu einem rechtschaffenden Mann. In seiner Vorrede zum Stück kontert Heufeld dem möglichen Einwand, dass Siegmunds tugendhafte Charakterzeichnung misslang. Heufeld entgegnet dem, dass sich die Handlung binnen 24 Stunden abspiele und es nicht realistisch sei, dass sich in einem so kurzen Zeitraum viele Möglichkeiten böten, seinen Charakter unter Beweis zu stellen. Das Publikum müsse einfach glauben, dass Siegmund tugendhaft und rechtschaffend sei.

Rousseaus Werk ist ein Briefroman, Heufelds Bearbeitung macht es zu einem Rührstück. Die skandalöse Beziehung zwischen Julie und St. Preux wie auch der Gattungswechsel machen eine andere Charakterzeichnung notwendig. Da im rührenden Lustspiel Tugenden im Übermaß dargestellt werden, müssen die Hauptfiguren der sexuellen Leidenschaft entsagen und den damaligen moralischen Vorstellungen entsprechend handeln.²⁴⁹ Die bürgerliche Lebensweise wird folglich verherrlicht. Die zweideutige Charakterzeichnung von St. Preux und Julie ist im Rührstück nicht tragbar. Die Hauptfiguren erscheinen auf bestimmte Eigenschaften reduziert, Foltinek bezeichnet sie sogar als ein „schablonenhaftes Liebespaar“²⁵⁰. Rogan führt auch an, dass die Charakterzeichnung der beiden Liebenden fragmentarisch wirke.²⁵¹ Einmal erscheint Siegmund tugendhaft, dann wieder leidenschaftlich und unvernünftig.

Als ein weiteres essentielles Motiv in Heufelds Drama bezeichnet Foltinek den Vater-Tochter Konflikt. Auch hierfür könnte Sonnenfels Rezeption von Rousseaus *Julie* relevant sein. Da der Kritiker im französischen Original zahlreiche Verstöße gegen die sittliche Norm vorfindet, schlussfolgert er, dass auch im realen Leben dem Familienoberhaupt die Funktion der Hauspolizei, der man gehorchen müsse, zukommen solle. Diese Hauspolizei müsse darüber wachen, dass Sittlichkeit und Ordnung herrsche, dass keine Personen, die die

²⁴⁸ Firges, Jean: *Jean- Jacques Rousseau*, S. 51.

²⁴⁹ Vgl. Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, 710.

²⁵⁰ Foltinek, Herbert: *Fieldings „Tom Jones“ und das österreichische Drama*, S. 9

²⁵¹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 36.

Familie in Verruf bringen, willkommen geheißen werden.²⁵² Die Polizei könne die Ordnung in privaten Haushalten nicht gewährleisten, folglich wird die Rolle des Familienoberhauptes, dem man wie dem staatlichen Regelapparat absoluten Gehorsam leisten muss, hervorgehoben.

Heufelds Julie gehorcht wie Rousseaus Original ihrem Vater. Bis zum Ende ist sie bereit, ihr Glück dem Willen ihres Vaters zu opfern. So lehnt Julie das Angebot Eduards mit den Worten, die auch nicht im Original gefunden werden konnten, ab: „Es ist allezeit rühmlicher, unglücklich zu seyn, als seine Pflicht zu verletzen.“²⁵³ Es wird an der Frage der Gehorsamspflicht Julies während der Lektüre daher keine allzu großen Zweifel offen gelassen, da sie doch mehrmals im Stück kundgibt, dass die Pflichtgefühle und Liebe zu ihrem Vater bedeutender als die Liebe zu Siegmund ist. Herbeck spricht von einer Hierarchie der Gefühle in der österreichischen Literatur:

Jedoch im Wettstreit mit der Liebe zu den Eltern und der Freundschaft muß die Liebe unterliegen, da sie den Faktor „Pflicht“ nicht in sich trägt. Den Eltern gegenüber ist man zur Liebe und zu Gehorsam verpflichtet, sieht dies aber nicht o als Zwang, sondern als freiwillig zu leistende Bindung an.²⁵⁴

Das mitfühlende Publikum steht auf der Seite der Liebenden, ihre moralischen Vorstellungen bestärken die elterliche Autorität. Das Publikum befindet sich sozusagen im gleichen Konflikt wie die Hauptfigur. Ist das Kind eine vorbildliche Figur, muss es den Eltern gehorsamen. Aus den vorhergehenden theoretischen Überlegungen zum rührenden Lustspiel ist zu entnehmen, dass dem Wirkungsaspekt besonders viel Bedeutung beigemessen wird. Der Fokus auf dramatische Ausschnitte des Romans, wie Julies Streit mit ihrem Vater, ihre Versöhnung, Wolmars und Siegmunds Zweikampf etc., steigert die Wirkungskraft des Stücks. Das rührende Lustspiel soll immerhin bewirken, dass das Publikum Mitleid für die tugendhaften Protagonisten empfindet. Durch diese emotionale Teilnahme sollen die ZuseherInnen belehrt werden. Julies und Siegmunds Charakterzeichnung ermöglicht eine mitfühlende Haltung des Wiener Publikums. Julies Wahl des Herzens trifft einen Bürgerlichen, was aufgrund des Standesunterschiedes und der Vermögensanlagen einen weiteren Zwiespalt

²⁵² Vgl. Sonnenfels, *Joseph von: Bemerkungen*, S. XIV.

²⁵³ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 239.

²⁵⁴ Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*, S. 216.

heraufbeschwört. Bei der Gegenüberstellung von Gefühlen und nachteiligen äußeren Umständen, gilt es als vorbildlicher und tugendhafter, seinen Empfindungen zu folgen. Liebende aus unterschiedlichen Klassen sollen diesen Faktor außen vor lassen und ihren Gefühlen folgen.²⁵⁵

Im Gegensatz zu Julies Mutter, die bei Rousseau eine tragende Rolle im Handlungsverlauf aufgrund ihrer tödlichen Krankheit einnimmt, was auch maßgeblich zu Julies Entscheidung, dem Vater zu gehorchen, beiträgt, tritt bei Heufeld insbesondere der Baron von Adelburg in den Vordergrund.²⁵⁶ Der Konflikt, ob er dem Willen der Tochter nachgeben und Siegmund als gleichgestellt ansehen wird, ist zentral.

Weder Julie noch ihre Mutter befreien sich von der Gehorsamspflicht. Jedenfalls traut sich Julie nicht, für ihre Liebe einzustehen und sich der väterlichen Gewalt zu widersetzen, was sie zu einem tugendhaften Charakter macht. Die Frau wird aus allen wichtigen Entscheidungen herausgenommen, da die Macht dem Patriarchat gehört. Für die beiden erfolgt der Ausbruch aus den Zwängen nur dadurch, dass Wolmar nein zur Heirat sagt. Rogan betont, dass Wolmar aufgrund seiner Verzichtleistung zur tugendhaften Figur bei Heufeld wird.²⁵⁷ Obwohl er Julie liebt, sie ihm „rechtlich“ durch das Versprechen des Barons zusteht, lässt er sie gehen, da er auf seine Grundsätze der freien Partnerwahl beharrt. Diese Seite seines Charakters kommt jedoch erst am Ende des Lustspiels zu Tage und lässt sich bis dahin nicht erahnen, provoziert er doch anfangs Siegmund, indem er Julie als Verführte verspottet. Wolmars Autorität ist durch seinen Stand und sein Ansehen gewährleistet, daher ist die Konfliktlösung abnehmbar. Zudem agiert der Retter tugendhaft, weswegen die Lösung den Moralvorstellungen entspricht.²⁵⁸ Die Vermeidung eines schlimmen Ausgangs wird als weiteres typisches Merkmal eines rührenden Lustspiels angeführt.²⁵⁹ Dies bewirkt, dass bürgerliche Tugendvorstellungen des Stückes ungebrochen idealisiert werden. Können die Hauptfiguren im Laufe des Stückes ihre Rechtschaffenheit beweisen, muss ihnen schlussendlich Glück zuteilwerden. Siegmund konnte seine „lasterhaften“

²⁵⁵ Vgl. Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*, S. 219.

²⁵⁶ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 36.

²⁵⁷ Vgl. Ebda., S. 36.

²⁵⁸ Vgl. Herbeck, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts*, S. 224 - 225.

²⁵⁹ Vgl. Wilpert, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 710.

Charakterzüge überwinden, deswegen erscheint ein schlechtes Ende ungerechtfertigt. Diese Vorgaben gebieten Franz von Heufeld, einen glücklichen Ausgang für das Liebespaar zu ersinnen.

Im Vorwort wird die gewünschte Lesart vorgegeben, da Heufeld darüber Auskunft gibt, dass der eigentliche Titel des Werkes *Das besiegte Vorurtheil* lauten hätte sollen. Diese Kontroverse stehe eigentlich im Vordergrund, aber da Julie der Ursprung aller Handlungen sei, wurde der Titel geändert. Mit folgenden Worten kann Siegmund schlussendlich die Voreingenommenheit des Barons ändern:

Wissen Sie, Herr Baron! daß ich das Herz habe, Ihnen und auch einem König, der mich unrechtmäßiger Weise erniedriget, zu sagen, daß ich ein Mensch bin, und daß ich ihn selbst für kein größeres Geschöpfe ansehe.²⁶⁰

Selbst als der junge Verliebte den Baron über ihre Gleichstellung überzeugen kann, befreit sich dieser nicht von seiner Pflicht, Wort gegenüber Wolmar zu halten. Auch bei Siegmunds Suizidversuch siegt die Pflicht der Menschheit gegenüber. Der Wettstreit der Pflicht gegenüber Baron Adelburg und der Liebe zu Siegmund geht zugunsten der Pflicht aus - sowie in Rousseaus Fassung.

4.1.4 Kritik der Zeitgenossen

Die wohl berühmteste Kritik für Heufelds *Julie* stammt von Lessing selbst. Aufgrund des Durchbruchs wird die Wiener Rousseau Bearbeitung 1767 in Hamburg aufgeführt, wodurch sich Lessing ein Bild davon machen kann und Heufelds Werk als „[...] nicht ganz schlecht [...]“²⁶¹ bewertet. Dennoch hat der Deutsche nicht nur anerkennende Worte für Heufelds Schaffen. Lessing bemängelt, dass sich Rousseaus *Nouvelle Héloïse* eigentlich zu keiner dramatischen Bearbeitung eigne. Weiters kritisiert er seine Figurenzeichnung, denn Heufelds Julie habe mit jener von Rousseau nur mehr wenig gemeinsam und

²⁶⁰ Heufeld, Franz von: ‚Julie‘, S. 258,

²⁶¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. 1.Bd. Ahtes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

sei nichts als „[...] eine kleine verliebte Naerrin [...]“²⁶². In St. Preux sieht Lessing zwar den albernsten Menschen der Welt, kommt aber zur Schlussfolgerung: „Aber wie tief ist der deutsche Siegmund unter diesem St. Preux!“²⁶³ Heufelds Vorrede zum *Trotz* beanstandet Lessing sein unaufgeklärtes Wesen und schlägt dem Dichter vor, kleinste Handlungen zu kreieren, in denen Siegmund seinen rechtschaffenden Charakter beweisen könne.

Positiv hebt der Deutsche Heufelds Szene hervor, in der Julie von ihrem Vater geschlagen wird. „Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt“²⁶⁴, würdigt Lessing, denn Rousseau misst dieser Sequenz nicht so viel Bedeutung zu wie der Wiener. Der trefflichen Wirkung zum *Trotz* empfindet er den darauffolgenden Auftritt erschreckend, weil sich der Baron von Adelburg vor seiner Tochter erniedrigen muss. Bei Rousseau kann eine solche Maßnahme entschuldigt werden, da seine Tochter daraufhin seinem Willen folgt.

Dass Heufelds Lustspiel einen Platz in Lessings *Dramaturgie* bekommt, belegt die großen Wellen des Erfolgs, die es geschlagen haben soll. Aus diesem Grund muss auch der Literaturkritiker Joseph von Sonnenfels zu Heufelds *Julie* Stellung beziehen. In Deutschland waren die dem Duktus der Aufklärung entsprechenden rührenden Lustspiele schon längst verbreitet. Aus diesem Grund drängt Sonnenfels seinen Freund Heufeld zu der Bearbeitung von Rousseaus *Die neue Héloïse*.²⁶⁵ Nun muss Sonnenfels ihn als ernst zu nehmenden Rivalen anerkennen, da Heufeld sich mit seiner Rousseau-Bearbeitung der Gattung des angesehenen rührenden Lustspiels bedient und es sich nicht „nur“ um eine Lokalposse handelt.²⁶⁶ In seiner öffentlichen Kritik lobt er Heufeld zwar, spart aber nicht mit kleinen Seitenhieben. So würdigt er den Dramatiker seiner tugendhaften Figuren wegen, moniert aber einige Auftritte, wie etwa die langatmige Duellszene oder das Gespräch über Philosophie. Sonnenfels behauptet sogar des Ruhmes wegen an

²⁶² Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. 1.Bd. Achtes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

²⁶³ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. 1.Bd. Achtes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

²⁶⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. 1.Bd. Neuntes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg*
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

²⁶⁵ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 12 - 13.

²⁶⁶ Vgl. Ebda., S. 37 - 39.

Heufelds *Julie* mitgearbeitet zu haben, was Heufeld zurückweist. Rogan datiert den Bruch ihrer Freundschaft daher mit der Aufführung von *Julie*.

Heufeld erkennt eben, dass man für die Einführung des regelmäßigen Theaters nicht auf Rezeptionsbedürfnisse verzichten dürfe. Sonnenfels hingegen ist ein Aufklärer, der nur rein regelmäßiges Theater akzeptieren will. Einerseits ziehen die beiden am selben Strang, andererseits vertreten sie unterschiedliche poetologische Auffassungen über die Umsetzung ihrer Ideale.

4.2 Kritik über den Geburtstag (1767)

Heufeld gibt an, dass *Kritik über den Geburtstag* 1767 auf dem k.k. privilegierten Theater aufgeführt wird. Da Sonnenfels von einem Verbot spricht, weiß man nicht, ob es tatsächlich inszeniert wurde.²⁶⁷ Eingangs soll die Vorgeschichte dokumentiert werden, da diese Komödie nicht ohne der Auseinandersetzung mit Heufelds ehemaligem Freund zu lesen ist. Um sich vor Sonnenfels Vorwürfen zu rechtfertigen, bedient sich der Schriftsteller Molières Verteidigungsstück *La critique de l'école des femmes*. Im Folgenden sollen beide Fassungen verglichen und besprochen werden.

4.2.1 Vorgeschichte

Bereits drei Wochen nach *Julie* erscheint Heufelds nächstes Lustspiel *Der Geburtstag*, die vermutlich erste österreichische Konversationskomödie.²⁶⁸

Frau Ehrenwerth feiert Geburtstag, zu diesem Anlass lernt ihr Sohn ein grottenschlechtes Gedicht auswendig und trägt es ihr vor. Frau Ehrenwerth erwartet eine Reihe von Visiten, um diesen Trubel zu entkommen, verlässt ihr Gatte noch rechtzeitig das Haus und widmet sich seinen Geschäften. Herr Ehrenwerth macht sich nichts aus dem Schein und der Etikette der feinen Gesellschaft. Nach dessen Abgang werden abwechselnd GratulantInnen im Haus

²⁶⁷ Vgl. Sonnleitner, Johan: ‚Franz von Heufeld‘, S. 527.

²⁶⁸ Vgl. Ebda., S. 498.

empfangen, deren inhaltsleere Konversationen Heufeld wiedergibt. Zu den BesucherInnen zählt unter anderem der alte Herr Casparsberg, der seine viel jüngere Frau in Verlegenheit bringt, indem er ihr öffentlich seine Liebe bezeugt. Das Paar Ebenholz führt im Gegensatz dazu eine eher lieblose Ehe. Insbesondere Frau Ebenholz verbreitet derben Tratsch. Hervorsticht desweiteren noch der geizige und habelose Baron Schuschu sowie der schnorrende Italiener Signor Stuzica. Obwohl die BesucherInnen hinterrücks schlecht übereinander sprechen, ist ihre Sprache gekennzeichnet von übertriebenen Höflichkeitsbezeugungen und ist angereichert mit eingedeutschten französischen Vokabeln. Frau von Plauderbach erklärt den anwesenden Damen dementsprechend in folgender Weise: „Ich prätendire in dem Visitenrestituieren keine so große Akkuratess“²⁶⁹, dass sie Besuchen keine bedeutende Rolle beimisst. Mit solchen Redensweisen wollen die Figuren vermutlich auf ihre noble Herkunft hinweisen. Heufeld möchte offenbar diese ursprünglich adeligen Modesitten des aufstrebenden Bürgertums parodieren.

Dieser augenscheinliche Riss zwischen gesellschaftlichem Schein und sozialem Status trägt ebenso zur Komik bei wie die unbedeutenden Sonderlichkeiten und Schrulligkeiten einzelner Figuren.²⁷⁰

Frau von Plauderbach wird hierfür zur Schlüsselfigur. Sie lästert unter anderem über die später eintreffende Frau von Niederburg aufgrund einer ausstehenden Einladung. Sobald Frau Niederburg den Raum betritt, zeigt sich Plauderbach ihr gegenüber sehr freundlich.

Frau von Plauderbach rät dem Geburtstagskind, die ganze Gesellschaft heute Abend auf ein Spiel zu laden. Herr Ehrenwerth möchte an dieser Soiree nicht teilhaben, da er mit Getratsche und Glücksspielen nicht konfrontiert sein möchte. Außerdem studierten Herr Dormann, ein Freund der Familie, und ihre Kinder, Nannette, Cillerl, Ferdinandl und Wilhelm, eine Komödie für ihre Mutter ein, die sie abends vorführen wollten. Herr Ehrenwerth macht den Vorschlag, die Kinderkomödie *Die Schwester des Bruders Philipps* verfrüht zu präsentieren. Der II. Akt der Komödie ist diesem Zwischenspiel gewidmet. Die unschuldige

²⁶⁹ Heufeld, Franz von: ‚Der Geburtstag. Ein Lustspiel von drey Aufzügen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 287.

²⁷⁰ Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 526.

Henriette ist in der Obhut ihrer Erzieherin, Frau Neare, welche sie von der Außenwelt komplett abschottet. Eines Tages verliebt sich die junge Henriette in einen Fremden, Selimor, welcher dieselben Gefühle für sie hegt. Das Mädchen vertraut sich Frau Neare an, die ihr daraufhin weißmachen will, dass Selimor ein böser Mensch sei. Der Gärtner des Anwesens, Anton, verhilft Selimor, mit Henriette in Kontakt zu treten. Sie nähern sich einander an, wodurch Henriette Frau Neares Warnungen als Lügen entlarvt. Selimor und Henriette flehen Neare nun sehnlichst an, ihr Einverständnis zu geben. Henriette erfährt sodann, dass ihr Vater Treuhold dermaßen von ihrer untreuen Mutter enttäuscht wurde, dass er seit dem den Kontakt zu Frauen vollkommen unterbindet. Neare soll dafür sorgen, dass Henriette wohlbehütet aufwächst. Am Ende beschließen alle Beteiligten, Treuhold um Erlaubnis für die junge Liebe zu bitten.

Im III. Akt werden inhaltsarme Konversationen während des Spielabends zur Schau gestellt. Die Diener, Lisette und Christoph, beschwerten sich unter anderem darüber, dass die Herren und Damen - mit Ausnahme von Herrn Dormann - kein Trinkgeld geben. Nachdem alle Gäste eingetroffen sind, werden sie ihrer Rangordnung nach den Spieltischen zugewiesen. Frau Plauderbach verliert zunehmend Geld, weshalb sie vermutet, dass sich ihre MitspielerInnen gegen sie verbünden. Casparsberg weigert sich aufgrund dieser Vorwürfe, das Spiel fortzusetzen und den Gewinn von Frau Plauderbach anzunehmen. Wutentbrannt verlassen das Ehepaar Casparsberg und die Plauderbacherin sowie hiernach alle anderen Gäste das Haus. Im letzten Auftritt stimmt Frau Ehrenbach ihrem Mann zu, dass die Plauderbacherin wie auch die ganze Gesellschaft intrigant seien und nur Unsinnigkeiten von sich geben. Frau Ehrenwerth möchte von nun an dem Spiel und den Gesellschaften entsagen und sich ausschließlich im Kreise ihrer Familie und des Freundes Dormann aufhalten.

Das Stück dient der Sittenschilderung, dennoch sind die Wiener-Typen der Burleske samt Hanswurst vertreten.²⁷¹ Aus diesen Gründen ist das Lustspiel nicht im Sinne Gottscheds und Lessings. Alltägliche Dialoge des aufstrebenden Bürgertums werden lediglich zur Schau gestellt, was weder Rührung noch Mitleid hervorruft. Nach *Julie* entfernt sich der Autor von neuem von der von den Aufklärern bevorzugten Gattung des rührenden Lustspiels. Sonnleitner hebt in

²⁷¹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 43.

diesem Zusammenhang die Gattungsfrage von *Der Geburtstag* hervor.²⁷² In den sechziger Jahren werden zahlreiche Possen als Lustspiele ausgegeben, wahrscheinlich um kritische Stimmen zu hintergehen. Heufelds Untertitel *Ein Lustspiel* scheint dermaßen unpassend gewirkt zu haben, dass sowohl Lessing als auch Christian Adolf Klotz darauf reagieren und *Der Geburtstag* als Posse oder Farce definieren. Sonnleitner schlussfolgert weiter, dass Lessing die Ständeklausel scheinbar nicht zur Gänze verabschiedet, da er die soziale Schicht als Unterscheidungsmerkmal zwischen Lustspiel und Posse heranzieht.

Dieses Lustspiel gibt Sonnenfels endlich Anlass zur öffentlichen Kritik im *Mann ohne Vorurtheile*.²⁷³ Einige Liebhaber und Vertreter der Wiener Komödie ergreifen Partei für den Dichter und verfassen Antworten. Heufeld wird unterdessen aufgefordert, sich selbst zur Wehr zu setzen, womit die zweite Phase des Hanswurst-Streites zwischen Heufeld und Sonnenfels eingeleitet wird. Der Konflikt wird öffentlich ausgetragen. Sein guter Freund Klemm bietet dem Kritiker mit der Entgegnung *Der auf dem Parnaß versetzte grüne Hut* Paroli. Sonnenfels vermochte die Aufführung am 26.11.1767 nicht zu verhindern.

Heufeld arbeitet sodann an einer eigenen Defensio, *Kritik über den Geburtstag*, bestehend aus einem Akt nach dem Vorbild Molières *La critique de l'école des femmes*.

4.2.2 Molière *La critique de l'école des femmes* (1663, frz.)

Sowohl Heufeld als auch Jean Baptiste Molière ist es ein Anliegen, die Qualität der heimischen Komödie zu heben.²⁷⁴ Der Franzose lebt in einer Zeit, in der die Komödie als regelwidrig angesehen wird. Aus Regelwerken der Antike, die sich hauptsächlich auf die Tragödie beziehen, können wenige Leitlinien auf die Komödie übertragen werden. Ein wichtiger Begriff in diesem Kontext ist die Forderung der „*vraisemblance*“ (dt. Wahrscheinlichkeit). Dies bedeutet, dass Figuren möglichst realitätsnah auftreten sollen, damit einer Identifikation des Publikums nichts im Weg steht. Molière ist nun derjenige, der Züge der

²⁷² Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 526 - 527.

²⁷³ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 40 - 45.

²⁷⁴ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne*, S. 246 - 249.

französischen Posse sowie anderer literarischer Traditionen des Landes, antiker Konventionen und der italienischen Komödie in seinem Schaffen miteinander verknüpft und somit eine Komödie schafft, die dem antiken Modell gleichrangig ist.

Nichtsdestotrotz bleibt Molière nach der Erstaufführung von *L'école des femmes* in Paris vor kritischen Stimmen nicht verschont.²⁷⁵ Berichten zufolge amüsiert sich der französische Hof über Molières Komödie, zu den lautstärksten Kritikern zählen andere Autoren und Schauspieler. Der junge Autor, Jean Donneau de Visé, publiziert eine vernichtende Rezension auf *L'école des femmes*, um seinen eigenen Bekanntheitsgrad zu erhöhen. Monate darauf antwortet Molière allen Tadeleien mit seinem Einakter *La critique de l'école des femmes*. Einwände von Seiten der Adelligen, der Prüden, der Devoten, der Preziösen, der Gelehrten der Gesellschaft sowie anderer Autoren und Schauspieler werden in seiner Entgegnung vorgebracht. Sein vorerst größter Mäkler, Donneau de Visé, wird vom Poeten Lysidas verkörpert.

Die zwei Gesellschaftsdamen, Élise und Uranie treffen eines Nachmittags aufeinander. Im Anfangsdialog diskutieren die Frauen über Moden und Konventionen des Hofes. Neben den täglichen Aufwartungen werden auch die neuerdings beliebten Possenreißer, wie der Marquis, kritisiert. In der Zwischenzeit betreten Figuren, die unterschiedliche adelige Sitten und Geisteshaltungen der Zeit repräsentieren, die Szene. Zuerst stößt die preziöse Madame Climène in die Frauenrunde und eröffnet die Diskussion über Molières *L'école des femmes*. Sie teilt mit, dass das Theaterstück sie dermaßen schockiert habe, es aber nicht begründen könne, warum die Komödie anrühig sei. Auch der dazu gestoßene Marquis entpuppt sich als Gegner der Komödie. Er hätte den Theaterabend nicht genießen können, da das Theater überfüllt gewesen sei. Zudem hätte er dem Stück keine Aufmerksamkeit schenken wollen, weil er es prinzipiell ablehne mit dem Parterre zu lachen. Nur Uranie übernimmt vorerst die Rolle der Befürworterin Molières. Neben Uranie gesellt sich ein zweiter Fürsprecher Molières, Dorante, in die Runde, welcher zugleich mit dem Marquis in ein Streitgespräch gerät. Schlussendlich betritt der Schriftsteller Lysidas den Schauplatz. Lysidas lässt

²⁷⁵ Vgl. Mélése, Pierre (Hrsg.): ‚Notice‘. In: Molière, Jean Baptiste : *La critique de l'école des femmes. L'interrompu de Versailles. Comédie*. Paris: Classiques Larousse ⁵1939. S. 5 - 8.

seine Verspätung durch die langandauernde Eloge seines neuen Stückes entschuldigen. Nun kann die Debatte, in dem beide Parteien gleichermaßen zu Wort kommen, beginnen. Lysidas sieht den Beweis für die Richtigkeit seiner Meinung darin, dass ihm alle Gelehrten beipflichten, dass Komödien dem Trauerspiel nie ebenbürtig sein werden und dass dieses Stück zudem regelwidrig sei. Der Gelehrte Dorante merkt an, dass Lysidas die Regeln der Antike missinterpretiere. Lysidas antwortet darauf mit einer genauen Aufzählung aller Verstöße, welche von Dorante Punkt für Punkt widerlegt werden. Uranie wie auch Dorante vertreten die Überzeugung, dass die Komödie vortrefflich ist, da sie beim Publikum Beifall findet. Die Situation kippt ins Lächerliche, weswegen Uranie vorschlägt, aus dieser Auseinandersetzung eine Komödie zu kreieren. Die Standpunkte der Figuren bleiben am Ende des Stückes beständig, der Disput wird schließlich durch die Ankündigung des Dieners Galopin, dass das Abendessen bereit sei, unterbrochen.

Molière verfasst eine Komödie, die nur von Dialogen lebt und die ohne Heirats-Happy-End auskommt. Dies gibt Anlass für neue Polemiken von Donneau de Visé (*Zélinde ou la véritable critique de l'école des femmes*, 1663) und von Boursault, einem jungen Autoren, der Molières Einakter als Affront gegen seine Person auffasst (*Le portrait du peintre, ou la contre-critique de l'école des femmes*, 1663).²⁷⁶ Letzterer kann aufgrund seiner bissigen Attacken große Erfolge feiern. Molière antwortet darauf mit *L'interrompu de Versailles* (1663), womit die Dichterfehde weitergesponnen wird. Keine Partei will kleinbegeben, worauf weitere polemische Schriften veröffentlicht werden, in denen sich die Poeten menschlich als auch ihrer Kunstauffassung wegen beleidigen. Das Ende der Querele wird mit Philipp de la Croix' *La guerre comique ou la défense de l'école des femmes* (1664) gesetzt, in dem alle Argumente resümiert werden.

4.2.3 Vergleich der Fassungen

²⁷⁶ Vgl. Mélése, Pierre (Hrsg.): 'Notice.' S. 5 - 8.

1767 steht Heufeld bereits eine übersetzte Version von Molières Einakter aus 1752 zur Verfügung.²⁷⁷ Die Übertragung stammt von Bierling Friedrich Samuel und nennt sich *Kritik der Frauen-Schule*. Im Gegensatz zu *Julie* findet man an keiner einzigen Stelle im Lustspiel wortgetreue Übernahmen von der deutschen Version, daher ist anzunehmen, dass der Autor die Originalfassung selbst übersetzt und bearbeitet, wofür sowohl Sonnleitner²⁷⁸ als auch Rogan²⁷⁹ Beispiele anführen. Diese Analysen sollen im Folgenden ergänzt und besprochen werden.

Im 1. Auftritt teilt Frau Redhausen ihrem Bruder Freymund mit, dass sie abends eine Gesellschaft erwarte. Redhausen lädt Baron Sprinzling, den ehrlichen Hansenberg samt Gattin, welchen Freymund zugleich als lächerlichen Alten abstempelt, und einen Gelehrten, der die *Kritik über den Geburtstag* lesen wird, ein. In dieser ersten Szene zeigt sich Freymund als Fürsprecher Heufelds und Redhausen vorerst als seine Kontrahentin. Redhausen ist empört darüber, dass der Poet es wagte, den Adel zu verunglimpfen. Schließlich konnte eine Figur der Komödie, die Plauderbacherin, mit einer Bekannten, der Streithemin, identifiziert werden. Freymunds Rechtfertigungsversuche stammen wortwörtlich von Molière.²⁸⁰

Alle lächerlichen Gemälde, die man auf die Bühnen bringt, sollen von jedermann ohne Verdruss gesehen werden. Sie sind öffentliche Spiegel, wovon man sich nichts muß merken lassen, daß man sich darinn erblicket. Das hieße sich offenbar eines Fehlers beschuldigen, wenn man sich darüber ärgerte.²⁸¹

Ein Beleg dafür, dass Heufeld mit der französischen Fassung aus 1663 und nicht mit Bierlings Übersetzung arbeitet, ist an dieser Stelle ersichtlich. „Toutes les

²⁷⁷ Vgl. Keck, Thomas A.: *Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières mit Kurzbeschreibungen*. Hannover: Revonnah Verlag 1996. S. 20 - 21.

²⁷⁸ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 527 - 529.

²⁷⁹ Vgl. Rogan, Walter : *Franz von Heufeld*, S. 45 - 47.

²⁸⁰ „Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont des miroirs publics, où il ne faut jamais témoigner qu'on se voie, et c'est se taxer hautement d'un défaut, que se scandaliser qu'on le reprenne.“ Aus: Molière Jean Baptiste : ‚La critique de l'école des femmes. Comédie en un acte. 1^{er} juin 1663‘. In : *Œuvres complètes de Molière*. 2. Bd. Paris : Collection Napoléon Chaix 1864. S. 184. (Übersetzung von H. N.: „Alle lächerlichen Gemälde, die man auf den Theatern zur Schau stellt, müssen von allen ohne Betrübnis angesehen werden. Es sind öffentliche Spiegel, man muss niemals zu erkennen geben, dass man sich darin sieht. Das ist sich frei heraus eines Fehlers zu beschuldigen und sich darüber entrüstet, wenn man es tadelt.“)

²⁸¹ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag. Ein Lustspiel von einem Aufzuge.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 344.

peintures ridicules [...]“ wird bei Bierling mit „Alle lächerlichen Abschilderungen [...]“²⁸² und bei Heufeld mit „Gemälde“ übersetzt. Diese Erklärung von Uranie sowie der sinngemäß übernommene Vorschlag, sich zu bessern, wenn man sich angesprochen fühle, und niemandem etwas davon zu sagen, wird in Heufelds Bearbeitung von Freymund artikuliert.

Frau Redhausen beginnt nun, das Ehepaar Ehrenwerth ihrer lieblichen Ehe wegen zu bemängeln. Weiters kritisiert sie ihre Haltung den Gesellschaften gegenüber, da sie lediglich einen einzigen Freund haben. Der seiner Frau sehr anhängliche Herr Casparsberg, der sie an Herrn Hansenberg erinnert, wird ebenso beanstandet. Im Gegensatz zu Molière gelingt Heufeld der Kunstgriff, bekrittelte Figuren in seiner Entgegnung von neuem zur Schau zu stellen.

Im 2. Auftritt betritt der Baron Sprinzling, welcher den Gelehrten Jungwitz mitnehmen sollte, die Szene. Als Freymund nun den Namen des hochgelobten Kritikers erfährt, zögert das Sprachrohr Heufelds nicht, um seine Einstellung kundzutun. So bezeichnet er Jungwitz:

[...] als einen Pedanten vom ersten Range, der den eitelsten Menschen, der unter der Sonne lebt; der von nichts als von sich selbst und seinen Werken spricht [...] sich schmeichelt unsere besten Schriftsteller zu übertreffen; der sich einbildet, das Recht zu haben, alle Werke der Litteratur zu beurtheilen, und seinen Ausspruch zum Gesetze zu machen.²⁸³

Im Verlauf des Stückes findet man ein ähnlich zerschmetterndes Urteil über den Kritiker, das im Gegensatz zum vorhergehenden eine Nachdichtung Molières ist und von Uranie kommuniziert wird.²⁸⁴ In Heufelds Version wird der Kritiker ebenfalls als jemand geschildert, der sich durch seine Ansichten von der Masse emporheben wolle, der zudem gekränkt sei, wenn andere ihm nicht zustimmten

²⁸² Molière, Jean Baptiste: ‚Kritik der Frauen-Schule. Ein Lustspiel.‘ In: Bierling, Friedrich Samuel; Louis, Lax (Hrsg.): *Des Herrn Moliere sämmtliche Lustspiele: Nach einer freyen und sorgfältigen Uebersetzung*. Bd. 2. Hamburg: Herold 1752. S. 116.

²⁸³ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 345.

²⁸⁴ „Uranie: [...] et qu'on attende par respect son jugement. Toute approbation qui marche avant la sienne est un attentat sur ses lumières, dont il se venge hautement en prenant le contraire parti. Il veut qu'on le consulte sur toutes les affaires d'esprit; et je suis sûre que si l'auteur lui eût montré sa comédie avant que de la faire voir au public, il l'eût trouvée la plus belle du monde.“ Aus: Molière Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 178 - 179. (Übersetzung von H. N.: „[...] und dass man aus Respekt auf sein Urteil wartet. Jede Zustimmung, die der seinigen zuvor kommt, ist ein Attentat auf seinen Verstand, gegen das er sich öffentlich rächt, indem er die gegenteilige Partei ergreift. Er möchte, dass man ihn in allen geistigen Angelegenheiten zu Rate zieht und ich bin sicher, dass wenn ihm der Autor seine Komödie vor der Veröffentlichung gezeigt hätte, er sie für die schönste der Welt empfunden hätte.“)

und der das besagte Stück wahrscheinlich für vortrefflich empfände, wenn ihm der Autor vorab Einblicke gewährt hätte.²⁸⁵ Im Unterschied zum Original wird die Komödie lediglich mit dem Prädikat „gut“ und nicht „schönste“ ausgewiesen.

Auch Baron Sprinzling titulierte Heufelds *Geburtstag* als abgeschmackt, kann dies jedoch nicht ausreichend begründen, da er während des Theaterabends in Gespräche vertieft war. Diese Dialogpartien zwischen Dorante und dem Marquis haben ihren Ursprung in Molières Einakter.²⁸⁶ Kritikpunkte des Marquis', unter anderem der Einwand, dass das Gelächter des Parterres ein Zeichen dafür sei, dass diese Komödie nur dem Niveau ZuseherInnen niederen Standes entspreche, werden von Sprinzling verkündet.²⁸⁷ Dem Baron Sprinzling ist es ein Rätsel, warum sich das Parterre über die redundant auftretende Floskel „gehorsamst aufzuwarten“ erfreuen kann. Wie Sonnleitner feststellt, ist die Entgegnung Dorantes wiederum eine wortgetreue Übersetzung²⁸⁸, die von Freymund vorgebracht wird: „Sie sind also von denen witzigen Herren, die dem Parterre die gesunde Vernunft absprechen, und sich schämen mit ihm zu lachen?“²⁸⁹ Ebenso übernimmt Heufeld von neuem Dorantes verächtliche Kritik an Menschen, die sich damit brüsten, anderer Meinung zu sein. Ausgelassen wird vom Wiener Autor Dorantes Ansicht, dass Geschmack nicht von Geld abhängig sei und dass Menschen niederen Standes oftmals besseres Feingefühl an den Tag legten, da sie Komödien unvoreingenommener wahrnehmen würden.

Als letzten Rettungsversuch beruft sich der Baron auf einen anderen Zuhörer, der das Stück ebenso miserabel empfand wie er, da er sich zu Hause mit ähnlichen

²⁸⁵ Vgl. Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 347 - 348.

²⁸⁶ „Pourquoi elle [Anm. la comédie] est détestable? Marquis: Elle est détestable parce qu'elle est détestable. [...] Je ne me suis pas seulement donné la peine de l'écouter [...] Dorante: Après cela il n'a plus rien à dire [...]“ Aus: Molière Jean Baptiste : ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 107. (Übersetzung von H. N.: „Warum ist sie abscheulich? Marquis: Sie ist abscheulich, weil sie abscheulich ist. [...] Ich habe mir nicht einmal die Mühe gemacht, es anzuhören [...] Dorante: Nun habe ich nichts mehr zu sagen [...]“)

²⁸⁷ „Marquis: Il ne faut voir les continuel éclats de rire que le parterre y fait. Je ne veux point d'autre chose pour témoigner qu'elle ne vaut rien.“ Aus: Molière Jean Baptiste : ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 107. (Übersetzung von H. N.: „Marquis: Man muss nur das andauernde Auflachen des Parterres ansehen. Ich bedarf nichts Weiterem mehr, um zu beweisen, dass sie nichts wert ist.“)

²⁸⁸ „Tu es donc, Marquis, de ces Messieurs du bel air qui ne veulent pas que le parterre ait du sens commun, et qui seraient fâchés d'avoir ri avec lui; fût-ce de la meilleure chose du monde?“ Aus: Molière Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 176. (Übersetzung H. N.: „Du bist also, Marquis, einer von diesen artigen Herren, die nicht wollen, dass das Parterre einen gesunden Verstand hat und die verärgert wären, mit ihnen gelacht zu haben, sei es auch über die beste Sache?“)

²⁸⁹ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 347.

Situationen konfrontiert sieht. Freymund deutet gerade dies als Beweis für die Qualität des Lustspiels, da Handlung sowie die Figuren „nach der Natur“²⁹⁰ gezeichnet werden, was im Original nicht auffindbar ist.

Im 3. Auftritt betritt Herr Hansenberg mit den Worten „gehorsamst aufzuwarten“ den Salon, woraufhin das Ehepaar wie deren Vorbild, Herr und Frau Casparsberg, die Gastgeberin mit Komplimenten und Höflichkeitsbezeugungen überschüttet. Die Eheleute finden gleichfalls keinen Gefallen an *Der Geburtstag*, da sie die eheliche Liebe bloßgestellt sehen, worauf Freymund erwidert, dass der Schriftsteller, den lieblichen Umgang unter Ehepaaren nicht tadeln sondern loben wollte.

Im 4. Auftritt wird der zu spät eintreffende Herr Jungwitz in die Handlung eingeführt. Im Gegensatz zu Molières Poeten wird Herr Jungwitz von einem Streitgespräch mit einem Gelehrten über das Lustspiel *Der Geburtstag* aufgehalten. Diese Änderung erscheint passend, da Heufeld im Unterschied zu Molière nicht von anderen Autoren sondern von einem Literaturtheoretiker angegriffen wird. Über den Ausgang des Zwists wird folgendes gesagt: „Er hatte die Gabe nicht, sich überzeugen zu lassen [...]“²⁹¹ Im Unterschied zu Molière erfährt man, dass sich andere Gelehrte auf die Seite des angegriffenen Autoren stellen. Wie bereits erwähnt, zählen zu Molières größten Kritikern seine Dichterkollegen, von welchen Heufeld jedoch tatkräftig unterstützt wird.

Jungwitz beginnt nun, den originalen Brief von Joseph von Sonnenfels vorzutragen, wird jedoch durchwegs von Kommentaren und Einwänden seiner ZuhörerInnen unterbrochen. In dieser Manier wird Sonnenfels französisches Motto des Schreibens, das Jungwitz mit deutschem Akzent vorliest, als wichtigtuerisch und deplatziert entlarvt.

Jungwitz leitet seine Rede mit denselben Worten wie Sonnenfels ein:

Erkennen Sie wohl in den ohne Knotten, ohne Zusammenhang an einander genähten Auftritten den Verfasser Juliens, der Haushaltung und der Liebhaber nach der Mode?²⁹²

Wie im Original kann des Dichters Sprachrohr nun Punkt für Punkt alle Einwände abwenden. Freymund setzt dem daraufhin entgegen:

²⁹⁰ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 347.

²⁹¹ Ebda., S. 350.

²⁹² Ebda., S. 351.

Warum nicht? warum soll er sich nur an eine Gattung Lustspiele halten? Es kommt darauf an, daß er jede Gattung in dem ihr eigenen Tone behandle. Molière, der hier so unrecht angeführt wird, ist nicht der einzige, der uns Beyspiele davon giebt.²⁹³

Freymund vertritt die Ansicht, dass prinzipiell alle Gattungen, insofern sie der Dichter wirkungsvoll inszenieren kann, gleichgestellt sind. Interessant ist, dass Heufeld an dieser Stelle auf sein literarisches Vorbild, Molière, verweist.

Weiters führt Jungwitz die zahlreichen unanständigen Gespräche im Stück an, was Freymund gekonnt abwendet. Die österreichische Theaterzensur und das Wochenblatt *Der Vertraute* seien schließlich für solche Belange zuständig. Genauso wie Uranie die preziöse Climène bittet, die vermeintlichen Obszönitäten im Stück zu benennen, fordert auch Freymund seinen Kontrahenten zur Konkretisierung auf. Die Wechselreden zwischen Uranie und Climène werden sinngemäß übersetzt und auf Frau Redhausen, welche die besagten Verstöße für unübersehbar hält, Freymund und Jungwitz aufgeteilt.²⁹⁴

Ebenso übernimmt Freymund Uranies Argument, dass Kritiker den Sinn ursprünglich anständiger Reden verfälschen, weswegen sie sich selbst kompromittieren.²⁹⁵ Anzumerken ist, dass es im Original an jener Stelle um die Ehrbarkeit der Dame geht, da Uranie Gefallen an einem Schauspiel voller Possen findet. Jungwitz verliert nun weiter: „[...] ich fordere den Author vor Ihren Kunstrichterstuhl.“²⁹⁶ Da Hansenberg nun glaubt, dass der Verfasser tatsächlich ein Richter sei, wird Sonnenfels Brief wiederum ad absurdum geführt. Freymund kann das Missverständnis aber klären: „[...] er richtet diejenigen, die schwach genug sind, sich von ihm richten zu lassen.“²⁹⁷

²⁹³ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 351 - 352.

²⁹⁴ Vgl. „Uranie: Mais encore, s’il vous plaît, marquez-moi une de ces ordures que vous dites? [...] Climène: Hélas ! est-il nécessaire de vous les marquez?“ Aus: Molière, Jean Baptiste : ‚La critique de l’école des femmes‘, S. 167 - 168. (Übersetzung von H. N.:

„Uranie: Noch einmal, nennen Sie mir bitte doch eine dieser vermeintlichen Unanständigkeiten? [...] Climène Ach ! Ist es denn notwendig, Sie ihnen zu nennen?“):

²⁹⁵ „Uranie: [...] Je regarde les choses du côté qu’on me les montre, et ne les tourne point pour y chercher ce qu’il ne faut pas voir. [...] [Anm. elle] donne un sens criminel aux plus innocentes paroles [...] Croyez- moi, celles qui font tant de façons ne sont pas estimées plus femmes de bien.“ Aus: Molière, Jean Baptiste : ‚La critique de l’école des femmes‘, S. 168 - 169. (Übersetzung von H. N.: „Ich betrachte die Dinge von der Seite, von der man sie mir zeigt und ich drehe sie nicht herum, um dort etwas zu suchen, was man nicht sehen soll. [...] [Anm. sie] gibt den unschuldigsten Reden eine kriminelle Bedeutung. [...] Glauben Sie mir, diejenigen, die sich dermaßen zieren, hält man nicht für anständigere Frauen.“)

²⁹⁶ Heufeld, Franz von: ‚Die Kritik über den Geburtstag‘, S. 353.

²⁹⁷ Ebda., S. 353.

Auch Sonnenfels' Einwand, dass *Der Geburtstag* aufgrund der Unregelmäßigkeiten keine Komödie sei, wird veralbert. Informativ ist, dass Molière mit demselben Kritikpunkt konfrontiert ist, weshalb Heufeld Lysidas' Anschuldigungen wörtlich übernehmen kann.²⁹⁸ Die Gegenrede Dorantes²⁹⁹ kann nun wieder für Freymund übersetzt werden:

Sie halten also dafür, daß aller Geist, alle Schönheiten einzig und allein in ernsthaften Gedichten herrschen, und daß die komischen Stücke Kleinigkeiten sind, die keine Aufmerksamkeit, kein Lob verdienen?³⁰⁰

Ein weiterer Hinweis darauf, dass Heufeld mit der französischen Fassung und nicht mit der deutschen Übersetzung arbeitet, ist, dass Heufeld und Bierling an jener Stelle unterschiedliche Interpretationen Molières anbieten. Heufeld deutet „*esprit*“ als „Geist“, Bierling übersetzt es mit „Witz“³⁰¹, „*niaiseries*“ als „Kleinigkeiten“ und Bierling als „Kinderposen“, wodurch andere inhaltliche Schwerpunkte gesetzt werden.

Sowohl Lysidas als auch der Gelehrte Jungwitz berufen sich auf Horaz und Aristoteles. Herr von Hansenberg übernimmt den Part von Uranie, welcher die besagten Regeln unbekannt sind. Heufeld gibt der Entwertung dieses Arguments mehr Raum als Molière und setzt einen Bezug zur Wiener Theatertradition. Dementsprechend entgegnet Hansenberg:

Was? die Herren wollen das wienerische Theater auf griechisch einrichten, sie, die nicht einmal ordentlich deutsch verstanden? die schon lang todt sind. - Was geht sie unser Theater an?³⁰²

Wie Dorante sieht Freymund in Kritikern Personen, die ihre Regeln aus einfachen Beobachtungen herleiten und diese als große Mysterien verkaufen.

²⁹⁸ „Lysidas: [...] Mais enfin, sans coquer l'amitié que monsieur le chevalier témoigne pour l'auteur, on m'avouera que ces sortes de comédies ne sont pas proprement des comédies, et qu'il y a une grande différence de toutes ces bagatelles à la beauté des pièces sérieuses.“ Aus: Molière, Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 186 - 187. (Übersetzung von H. N.: „Jedoch ohne der Freundschaft zu nahe zu treten, die Monsieur le Chevalier für den Autoren bekundet, wird man mir eingestehen, dass diese Komödien keine eigentlichen Komödien sind und dass es einen großen Unterschied zwischen all diesen Kleinigkeiten und der Schönheit ernsthafter Stücke gibt.“)

²⁹⁹ „Dorante: Vous croyez donc, monsieur Lysidas que tout l'esprit, et tout la beauté sont dans les poèmes sérieux, et que les pièces comiques sont des niaiseries qui ne méritent aucune louage ? “ Aus: Molière, Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 187. (Übersetzung von H. N.: „Sie glauben also, Herr Lysidas, dass aller Geist und alle Schönheiten nur in ernsthaften Gedichten steckt und dass Komödien Dummheiten sind, die kein einziges Lob verdienen?“)

³⁰⁰ Heufeld, Franz von: ‚Die Kritik über den Geburtstag‘, S. 354.

³⁰¹ Molière, Jean Baptiste: ‚Kritik der Frauen-Schule‘, S. 119.

³⁰² Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 354.

Heufelds poetischer Leitsatz:

Ich möchte wohl wissen, ob nicht die Hauptregel ist, zu gefallen? Und wenn ein Stück diesen Zweck erreicht hat, ob es nicht den ächten Weg genommen? Will man, daß ein ganzes Publikum sich in dergleichen Dingen irre, und daß jeder über das Vergnügen, das er an etwas empfindet, nicht selbst entscheidet?³⁰³

wird wortgetreu von Molière übernommen.³⁰⁴ Von Molières „*plaisantes gens*“ bieten Bierling („artige Leute“)³⁰⁵ und Heufeld („lustige Leute“) verschiedene Deutungsmöglichkeiten an. Sowohl Uranie als auch Freymund stellen nun fest, dass die besten Regelkenner die miserabelsten Stücke publizieren.³⁰⁶ Daher schlussfolgern Dorante, Uranie wie auch Freymund, dass man nicht die Vorlieben des Volkes sondern die Regeln infrage stellen müsste. Ein Drama soll lediglich nach dessen Wirkung und nicht nach der Einhaltung der Regeln bewertet werden.³⁰⁷ Der Vergleich Hansenbergs, dass man vorzüglich schmeckende

³⁰³ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 354.

³⁰⁴ „Dorante: Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde, et cependant ce ne sont que quelques observations aisées que le bon sens a faites [...] les faits aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but, n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ?“ Aus: Molière, Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 193 - 194.

(Übersetzung von H. N.: „Ihr seid amüsante Leute mit euren Regeln, mit denen ihr die Unwissenden in Verlegenheit bringt und uns täglich betäubt. Es scheint, wenn man euch reden hört, dass diese Kunstregeln die größten Mysterien der Welt sind. Dennoch sind es nur einfache Beobachtungen, die der gesunde Menschenverstand machte [...] und sie täglich mühelos macht, ohne die Hilfe von Horaz und Aristoteles. Ich würde gerne wissen, ob es nicht die größte von allen Regeln ist zu gefallen, und wenn ein Theaterstück dieses Ziel erreichte, ob es nicht den richtigen Weg gegangen ist. Denkt man denn, dass sich ein ganzes Publikum darüber täuschen kann und will man nicht, dass jeder der Richter seines eigenen Vergnügens ist?“)

³⁰⁵ Molière, Jean Baptiste: ‚Kritik der Frauen-Schule‘, S. 123.

³⁰⁶ „Uranie: J'ai remarqué une chose de ces messieurs-là: c'est que ceux qui parlent le plus de règles et qui les savent mieux que les autres, font des comédies que personne ne trouve belle.“ Aus: Molière, Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 194. (Übersetzung H. N.: „Ich bemerkte eine Sache bei diesen Herren: Diejenigen, die am meisten von den Regeln sprechen und die sie besser als andere kennen, machen Komödien, die niemand gut findet.“)

³⁰⁷ „Dorante: [...] Moquons-nous donc de cette chicane, où ils veulent assujettir le goût du public, et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous. Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. Uranie: [...] quand je vois une comédie, je regarde seulement si [...] je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendent de rire.“ Aus: Molière, Jean Baptiste: ‚La critique de l'école des femmes‘, S. 194.

(Übersetzung H.N.: Machen wir uns über diese Schikane, den Geschmack des Volkes zu unterwerfen, lustig und ziehen wir bei einer Komödie nur die Wirkung, die sie auf uns macht zu Rate. Lassen wir uns im guten Glauben von Dingen, die uns bei den

Speisen, selbst wenn das Rezept nicht aus der französischen Küche kommt, genießen soll, findet man in abgeänderter Form bei Molière wieder. Bemerkenswert ist, dass der Verweis auf Frankreich weg fällt.

Von nun an setzt Heufeld sein Lustspiel ohne weitere wörtliche Entlehnung von Molière fort und widmet sich intensiver Sonnenfels' Kritik.

Jungwitz verliert, dass Heufeld patriotische Gefühle in *Der Geburtstag* verletze, da die Sitten des Adels lächerlich gemacht würden, und fügt zugleich hinzu, dass sich hinter jenen Tadeln weder Neid noch Hass verstecke. Da Sonnenfels im nächsten Atemzug eigens den Adel schilt, werden diese Einwände als unsinnig erwiesen.

Jungwitz wiederholt den Vorwurf, dass das Bühnenwerk die Regeln der Wahrscheinlichkeit außer Acht lasse und dass nur Lasterhaftes vorgeführt werde, was Freymund als „[...] vielleicht das schicksamste Mittel, die Sitten zu bessern [...]“³⁰⁸ bezeichnet.

Dass sich der vernünftige Dormann nur im Hintergrund aufhalte, wird ebenfalls gerügt. Freymund kontert dem, dass dies der Natur vernünftiger Personen entspreche und dass stattdessen die Familie Ehrenwerth und das Ehepaar Casparsberg als tugendhafte Protagonisten im Mittelpunkt stünden. Auf Jungwitz' Bemänglung des lieblichen Umgangs zwischen den Eheleuten Casparsberg reagieren Herr und Frau Hansenberg überaus sensibel.

Schlussendlich konnte Freymund alle Beteiligten von der Gegenmeinung überzeugen. Dennoch plant Jungwitz, diese Kritik des Verfassers drucken zu lassen. Dorante kann seine DiskussionspartnerInnen nicht überzeugen, alle verharren auf ihren Standpunkten. Diese Deutungsoffenheit ist bei Heufeld nicht gegeben. Am Ende macht Freymund deutlich, dass er keineswegs behaupten möchte, dass *Der Geburtstag* eine gelungene Komödie sondern lediglich, dass die Kritik darüber misslungen sei.

Eingeweiden packen, erfreuen und suchen wir nicht nach Vernünfteleien, um uns davon abzuhalten, uns zu vergnügen. Uranie: [...] wenn ich eine Komödie sehe, achte ich nur darauf, ob ich mich gut unterhalten habe. Ich werde mich keineswegs fragen, ob ich unrecht habe und ob die Regeln des Aristoteles mir das Lachen verbieten.“)

³⁰⁸ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 357.

4.2.4 Deutung der Änderungen

Heufeld baut seine einaktige Gegenrede genau wie Molière auf. Während eines Abends diskutiert eine kleine Gesellschaftsrunde über das besagte Schauspiel. Die einzelnen Protagonisten verkörpern wie auch bei Molière typische Modesitten der Zeit und äußern gemäß ihrer Rolle ihre Meinung zum Stück. Heufelds Charaktere verkörpern die Wiener Modesitten des aufstrebenden Bürgertums des 18. Jahrhunderts, wohingegen Molière auf Modeerscheinungen des französischen Adels im 17. Jahrhundert referiert. Wie Molière kreiert der Wiener sowohl einen Fürsprecher des Werkes als sein Sprachrohr, dargestellt durch den wortgewandten, belesenen und geistreichen Freymund, als auch einen Konterpart die Verkörperung des Kritikers Sonnenfels, der als „altkluger, notorischer Besserwisser“³⁰⁹ beschrieben wird. Vom Original übernommene Passagen für Jungwitz stammen folglich hauptsächlich von Lysidas aber auch von der präziösen Climène. Der gelehrte Dorante und die zweite Fürsprecherin, Uranie, liefern wörtliche Vorlagen für den Verfechter Freymund. Da der Dichter viele konkrete Anspielungen auf Wien, das Wiener Theater und Sonnenfels macht, heben sich beide Figuren trotz der zahlreichen Entlehnungen von ihrer literarischen Vorlage ab. Die Hauptprotagonisten können aus diesem Grund nicht gänzlich mit Molières Urbildern gleichgesetzt werden.

Für alle anderen Figuren ist es noch schwieriger, Entsprechungen bei Molière zu finden. Frau Redhausen übernimmt zwar wie Uranie die Rolle der Gastgeberin, davon abgesehen sind keine weiteren Gemeinsamkeiten zu finden. Immerhin schlägt sich Frau Redhausen gleich zu Beginn auf die Seite der Kritiker.

Sehr schnell kann Freymund Hansenberg von seiner Meinung überzeugen, welcher sodann wie Uranie zum zweiten Protektor des kritisierten Schauspiels wird. Da sowohl Hansenberg als auch Uranie keine Gelehrten sind, kann Heufeld die wissenschaftlich nicht fundierten Ansichten von Uranie für Hansenberg verwenden. Beide berufen sich in ihrer Argumentation auf ihren Hausverstand und auf Wirkungsaspekte. Einwände des Marquis' werden dem Baron Sprinzling in den Mund gelegt.

³⁰⁹ Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 527.

Heufeld übernimmt zudem Molières Poetik über die Gleichwertigkeit aller Gattungen sowie seine Anschauungen über die berühmten Regeln aus der Antike, welchen er die Devise zu gefallen entgegensetzt. Die Adressatenverschiebung ist an diesem Postulat unverkennbar. Molières Zielpublikum ist die Hofgesellschaft, für die er gefällige Stücke inszeniert. Aus diesem Grund entnimmt er seine Figuren aus dieser höheren Schicht. Heufeld richtet sein Werk hingegen nach dem Geschmack des aufstrebenden Bürgertums, weswegen seine Protagonisten dieser Klasse zugeteilt werden. Die ZuseherInnen sollen sich in beiden Fällen mit den Charakteren der Bühne identifizieren können.

Trotz der Übernahmen referiert Heufeld innerhalb seiner poetologischen Überlegungen durchwegs auf Wien, wodurch man seine Stellung zum Wiener Theater besonders deutlich ablesen kann.³¹⁰ In diesem Sinn sagt Hansenberg: „Und wenn mein alter guter Freund, der Prehauser, mich zum lachen bringt, so glaube ich, daß er Recht hat, und ich auch.“³¹¹

Im Vergleich zu Molière legt Heufeld einen inhaltlichen Schwerpunkt auf das Argument der Wahrscheinlichkeit der Darstellung und der Figuren. Wie bereits erwähnt, lässt der Autor manche Wiener Typen aus *Der Geburtstag* als Urbilder noch einmal mit anderen Namen auftreten.³¹² Der Baron Schuschu entspricht beispielsweise dem Baron Sprinzling usw. Der Wiener Dramatiker streut zudem reichliche Verweise darauf ein, dass seine Figuren aus *Kritik über den Geburtstag* mit ähnlichen Situationen und Geschichten wie in *Der Geburtstag* bereits konfrontiert waren.

Trotz der Anleihen aus dem französischen Original und obwohl Heufeld sich an einer Stelle des Stücks deutlich auf den Franzosen beruft, scheint Sonnenfels nicht erkannt zu haben, dass diese Entgegnung nach Molières Vorlage verfasst wird.³¹³ Betrachtet man hingegen Sonnenfels' Werk, so erkennt man, dass Molière an mehreren Stellen als Referenz für die Verbesserung der deutschen Schaubühne angeführt wird. Er lobt den Franzosen unter anderem, weil er in seinen Lustspielen den freien, ungezwungenen Ton der Gesellschaft wiedergeben konnte

³¹⁰ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 47.

³¹¹ Heufeld, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag‘, S. 355.

³¹² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 47.

³¹³ Sonnleitner, Johan: ‚Franz von Heufeld‘, S. 529.

und sieht in ihm den Meister der Charakterzeichnungen des Lustspiels.³¹⁴ Der Wiener Literaturtheoretiker vergleicht auch andere Größen seiner Zeit, wie zum Beispiel Lessing, mit dem kongenialen Moliere. Aufgrund seiner Nähe zur Komödie und der Tradition der Commedia dell'Arte ist Sonnenfels' Würdigung Molières aber nicht ungebrochen.³¹⁵

4.2.5 Ausgang der Dichterfehde

Sonnenfels kann sich diese Anschuldigungen nicht kommentarlos gefallen lassen und kontert mit der Veröffentlichung *Gedanken eines Philosophen von dem Lustspiel: Kritik über den Geburtstag*.³¹⁶ Heufelds Antwortschreiben, *Gedanken eines unpartheyischen Mannes über Gedanken eines Philosophen*, erhält keine Druckerlaubnis, was die Verbreitung des Textes jedoch keineswegs verhindert, da Heufelds Freunde seine Schrift bei öffentlichen Anlässen vorlesen. Der Autor erntet viel Applaus für sein Werk.

Daraufhin publiziert Sonnenfels eine neue Streitschrift, *Schreiben eines Philosophen an den unpartheyischen Mann*. Man bemerkt, dass der Kritiker keine weiteren Anschuldigungen an seinen ehemaligen Freund vornimmt. Beide sehen mittlerweile ein, dass eine Weiterführung des Streites für sie nur Nachteile brächte. Die Lage beruhigt sich allmählich, die Dichter bleiben aber weiterhin verfeindet.

Sonnenfels schiebt die Idee der Vertreibung des Hanswursts nach wie vor nicht beiseite. Die *Briefe über die wienerische Schaubühne* gelten als letzter erfolgreicher Versuch, gegen die Lokalposse anzukämpfen.³¹⁷ Klemm und Heufeld reagieren darauf mit der Zeitschrift *Briefe über die neuere österreichische Literatur*. In diesen Schriften wird die Auseinandersetzung von

³¹⁴ Vgl. Sonnenfels, Joseph von: *Sonnenfels gesammelte Schriften*. 5. Bd. Wien: Baumeisterische Schriften 1784. S. 343, 347 - 348. Und: Vgl. Sonnenfels, Joseph von: *Sonnenfels gesammelte Schriften*. 6. Bd., S. 189.

³¹⁵ Vgl. Valentin, Jean-Marie: 'Joseph von Sonnenfels und das französische Theater', S. 38 - 39.

³¹⁶ Vgl. Rogan, Walter: 'Franz von Heufeld', S. 48 - 52

³¹⁷ Vgl. Ebda., S. 62 - 65.

neuem aufgerollt. Der Konflikt wird gelöst, indem Sonnenfels Heufeld und Ayrenhoff als einzige deutsche Autoren Wiens rühmte.

4.3 Der Bauer aus dem Gebirge (1767)

Aus Heufelds Vorrede zum Stück erfährt man, dass Delisles *Arlequin sauvage* und Harlekins Unterhaltung mit dem Gelehrten Sokrates aus *Timon le misantrope* als Vorlage dienen.³¹⁸ Die beiden Werke und ihr Weg in den deutschen Kulturraum sollen eingangs kurz erläutert werden. Im Anschluss folgt ein präziser Vergleich des Originals und der Bearbeitung, um fremdes Gedankengut von Heufelds Kreationen zu trennen. Eine abschließende Deutung soll Auskunft über die Wirkung der Variationen geben. Da Heufeld nicht der einzige ist, der sich an Delisles Werke anlehnt, soll ein Vergleich zu den Bearbeitungen von Kurz-Bernardon und Carl Meisl gezogen werden.

4.3.1 Delisles *Arlequin sauvage* (1765) *Timon le misantrope* (1753)

Rogan weist darauf hin, dass 1765 eine Wiener Ausgabe der beiden Stücke erscheint, welche vermutlich Heufelds Aufmerksamkeit auf den französischen Lustspielautoren zieht und die er zur Bearbeitung heranzieht.³¹⁹ Über zehn Jahre vor der Publikation dieser Ausgabe werden Delisles Dramen im deutschsprachigen Raum erstmals wahrgenommen. Sowohl *Arlequin* als auch *Timon* stehen für geraume Zeit am Spielplan der Pariser Theater und sind dermaßen erfolgreich, dass sie im deutschsprachigen Gebiet Beachtung erlangen.³²⁰ Eine französische Truppe inszeniert sodann *Arlequin sauvage*

³¹⁸ Vgl. Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge. Ein Lustspiel von drey Aufzügen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 158

³¹⁹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 55.

³²⁰ Vgl. Humbert, Hugo: ‚Delisle de la Drevetière, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte des Nouveau Théâtre Italien in Paris.‘ In: Behrens, D. (Hrsg.):

(1749/50) und *Timon le misantrope* am Münchner Hof. *Arlequin* ist auch in Schönmanss Spielplan (1752/53/54/56) unter einem anderen Titel zu finden, bedingt durch Gottscheds Engagement Hanswurst von den Schaubühnen zu verjagen. In diesem Repertoire wird auch *Timon* (1747/50/51) aufgenommen. Vor Heufelds Bearbeitung werden sowohl *Arlequin sauvage* (1753) als auch *Timon le misantrope* auf Wiens Bühnen inszeniert. Der Stoff ist den WienerInnen folglich auch 1765 kein unbekannter.³²¹

Timon findet Erwähnung in Lessings *Hamburgischen Dramaturgie*, als der Deutsche eigentlich Marivaux' *Les fausses confidences* rezensiert. Lessing verweist hierbei auf den Reichtum an Varietäten der Figur Harlekin, die in jedem Werk grundverschieden inszeniert wird.

Delisle de La Drévetières Erstlingswerke, *Arlequin* und *Timon*, werden 1721 und 1722 uraufgeführt.³²² Vor seiner Karriere als Lustspielautor beschäftigt sich Delisle (1682 - 1756) intensiv mit Rechtsfragen und dem Justizsystem. Als Theaterdichter hat er oftmals mit fatalen Kritiken zu kämpfen, zeit seines Lebens bemüht sich der Autor niemals sonderlich um das Wohlwollen der Rezensenten und scheut sich auch nicht davor, Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit auszutragen. Dennoch gilt Delisle zu Lebzeiten als namhafter Autor des *Nouveau Théâtre Italien* von Paris.

Das *Théâtre Italien*, das besonders für sein Stegreifspiel bekannt ist, wird in Paris bis zu dessen Ausweisung durch Ludwig XIV. gut besucht. Schon sein Nachfolger, Philippe von Orléans, lädt deswegen eine neue italienische Truppe, deren Erfolg kurzweilig ist, 1716 in die Hauptstadt ein. Ihr Repertoire erscheint den ZuschauerInnen nicht zeitgemäß, bearbeiten sie doch hauptsächlich Klassiker, ganz anders als ihre Vorgänger.³²³ Das Erbe des alten *Théâtre Italien* lebt unterdessen auf den Jahrmärkten fort. Zudem sind die kürzlich angereisten Italiener, der französischen Sprache nicht mächtig. Diese Sprachbarriere, die sie erst im Laufe der Zeit überwinden können, ist wohl auch ein Grund ihres

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 27. Erste Hälfte Abhandlungen. Berlin: Verlag von Wilhelm Gronau 1904. S. 21 u. 39.

³²¹ Vgl. *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne. Depuis l'année 1752. Jusqu'à l'année 1757*. Wien: Ghelen 1757.

³²² Vgl. Humbert, Hugo: 'Delisle de la Drevetière, sein Leben und seine Werke', S. 1 - 3, 8 - 10.

³²³ Vgl. Stackelberg, Jürgen von: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996. S. 67 -68.

anfänglichen Misserfolges. Pierre Carlet de Marivaux (1688 - 1763) ist neben Delisle derjenige, der die Harlekinaden des *Théâtre Italien* mit seinem Werk *Arlequin poli par l'amour* (1720) modernisiert und somit das Fortleben der italienischen Schauspielkunst sichert.

Das *Théâtre Italien* erlaubt Delisle, vergleichsweise formlose Stücke zu verfassen. In seinen beiden Erstlingswerken kann sich der Autor somit gänzlich auf die Figur des Harlekins in der Funktion des Weltkritikers konzentrieren. Der Gehalt seines Debütstücks liegt nach Rogan in der Kompromissstellung zwischen alter Schäferdichtung und modernerer Bauernkomödien von Molière und Destouches etc.³²⁴ Der Dichter entlehnt hierfür Typen des *Théâtre Italien*, etwa Pantalon, der seine Tochter zur Ehe zwingen möchte, die Rivalen Lelio und Mario sowie Flaminia, welche bei Delisle den Menschen dem Geld vorzieht, aber dennoch ihrem Vater gehorcht, und gibt ihnen dementsprechend italienische Namen. Harlekin tritt bei Delisle nicht als freche Dienerfigur sondern als Weltfremder auf. Bis auf Pantalon idealisiert Delisle die rohen Typen aus dem *Théâtre Italien* und macht sie zu edleren Gestalten.

Oberflächlich betrachtet ist es als Liebesgeschichte zu lesen, bei der Pantalons Entscheidung, ob er seiner Tochter Flaminia einen Mann aufzwingen will oder nicht, den Knoten schnürt.³²⁵ Da das Publikum schon zu Beginn erfährt, dass Lelios Geldverlust ein unbedeutendes Gerücht ist und dass ihrer Heirat deshalb nichts im Weg stehen wird, wird der Lösung des Knotens Spannung genommen. Zuallererst ist *Arlequin* deswegen als Sittenschilderung zu interpretieren, das ein Gesellschaftsportrait eines naiven Wilden zeichnet, der die Ungleichheit in der französischen Gesellschaft wahrnimmt.

Unablässig klingt so in jeder Szene der Mahnruf des Wilden wieder nach Freiheit, Selbstständigkeit des Individuums, Zerstörung der Vorurteile, Lösung der engenden Fesseln der Tradition, kurz Rückkehr zur Natur [...]³²⁶

Delisles Lustspiel zählt zu den Texten der Aufklärung, welche die Französische Revolution mittels der Figur des edlen Wilden vorbereitet. Harlekin aus *Timon le misantrope* ist ebenfalls ein einfältiger Weltenrichter und nicht mehr der derbe Possenreißer der Commedia dell 'Arte. Harlekin tritt hier zuerst im Körper eines

³²⁴ Vgl. Rogan, Walter: 'Franz von Heufeld', S. 54.

³²⁵ Vgl. Humbert, Hugo: 'Delisle de la Drevetière, sein Leben und seine Werke.' S. 12 -

15.

³²⁶ Ebda., S. 20.

Esels auf. Sein Besitzer, Timon bittet die Götter, ihn in einen Menschen zu verwandeln. Timon verlor aufgrund seines verschwenderischen Lebensstils all sein Geld und infolgedessen auch seine vermeintlichen Freunde, nur sein Esel blieb ihm treu. Aus Enttäuschung zog er sich von der Menschheit zurück. Nach seiner Verwandlung überredet Harlekin Timon, das Geld der Götter anzunehmen. Um Timon vom Menschenhass zu befreien, manipulieren die Himmelsgötter Harlekin, der Timons Schatz zu entwenden gedenkt. Nachdem Harlekin Timons Vermögen an sich genommen hat, klopft er an Sokrates Tür, um sich zu erkundigen, wie er diesen Schatz rentabel anlegen könnte. Genau diese Szene wird von Heufeld zur Bearbeitung in *Der Bauer aus dem Gebirge* herangezogen. Als Timon seinen letzten Freund von sich abweisen möchte, kann Harlekin ihm die Augen öffnen und von seiner Misanthropie befreien.

Die von einem Esel oder aus einem Naturvolk abstammende Figur des Weltkritikers existiert in der Literatur schon lange vor Delisle, wofür Humbert einige Beispiele anführt.³²⁷ Charles Louis Montesquieu ist mit *Lettres persanes* der erste, der 1721 den Topos des edlen Wilden in die europäische Literatur einführt, wovon es zahlreiche Nachahmungen gibt. Aufgrund der späten Publikation in Paris schließt Humbert aus, dass Delisle Montesquieus *Lettres persanes* als Vorlage verwendet. Die Figur des Passanten, die Kritik auf den Richterstand und das Rechtssystem trifft man auch in La Bruyères *Caractère* an, wovon sich der Autor inspirieren lässt. Die Forderung nach Gleichberechtigung sowie das Porträt des idealisierten, naiven Wilden entdeckt man in Montaignes Essay *Les cannibales*. In diesem Text wird die Ankunft von drei Wilden, welche sich über die westliche Welt wundern, beschrieben. Dieses Idealbild des Unzivilisierten reicht von Delisle bis zu Rousseau.

Für beide Werke bildet hauptsächlich der Reisebericht des Barons La Hontan das Muster, in dessen dritten Band sich die *Dialogues avec un sauvage* (1705), ein Bericht über Reisen durch Nordamerika, befinden.³²⁸ Mit Ausnahme der kritischen Äußerungen über das Christentum übernimmt Delisle sogar wörtlich große Teile, unter anderem die Gedanken über Eigentum, über *l'amour sauvage*

³²⁷ Humbert, Hugo: 'Delisle de la Drevetière, sein Leben und seine Werke.' S. 12 - 15., S. 40 - 42.

³²⁸ Vgl. Stackelberg, Jürgen von: *Metamorphosen des Harlekin*, S.70 - 75.

und darüber, dass der gesunde Menschenverstand Gesetze ersetzen sollte, da diese lediglich Ungleichheit heraufbeschwören.

4.3.2 Vergleich der Fassungen

Heufeld schreibt dieses Lustspiel, das am 2. Mai 1767 zum ersten Mal aufgeführt wird, unter großem Produktionsdruck zu Ehren des berühmten Schauspielers Prehauser. Der Dichter gibt sich in seiner Vorrede allzu bescheiden:

[...] er hoffet, die bekannte Geschicklichkeit des in seiner Art unübertrefflichen Herrn Prehausers werde dasjenige ersetzen, was er selbst zu leiten nicht vermochte.³²⁹

Die Figur des Harlekins muss an den Wiener Schauspieler Prehauser angepasst werden. Unter dieser Devise scheint der Autor Delisles *Arlequin sauvage* wie auch eine Szene aus *Timon le misantrope* für Wiens Schaubühne bearbeitet zu haben.

Der Inhalt, der Szenenaufbau sowie das Figurenensemble orientieren sich exakt an seiner Vorlage. Die Protagonisten aus *Arlequin sauvage* bekommen heimische Namen: Lelio nennt sich bei Heufeld Hornschild, sein Diener Scapin heißt Caspar, Mario wird zu Walldorf, Pantalon zu Wihar, seine Tochter Flaminia trägt den Namen Eleonora, ihre Dienerin Violette wird Rosa genannt und Harlekin wird zu Hanns.

Wie das Original leitet Heufeld die Handlung mit einer Unterhaltung zwischen Caspar und seinem Herrn Hornschild ein (I/1). Hornschild hat es eilig, von Wien aufzubrechen und nach Pressburg zu reiten, weil er seine ihm angetraute Eleonora heiraten möchte. Delisle siedelt seine Geschichte hingegen in Marseille an und Lelios Geliebte stammt aus Italien. Nur für einen kurz bemessenen Zeitraum erhält Hornschild von seinem Regiment Urlaub. Der Diener mahnt seinen Herrn wie im Original zur Ruhe. Eine nächtliche Reise hätte gefährlich enden können, da sie eines Nachts ohne Hilfe des ehrlichen Bauern Hanns in einem Salzburger Fluss beinahe ertrunken wären. Aus Dankbarkeit nahmen sie den Salzburger mit in die Kaiserstadt, wo sie sich nun an seinen Reaktionen auf die Wiener Sitten

³²⁹ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 158

erfreuen können. In Delisles Fassung stammt der Retter aus dem fernen Amerika und wuchs lediglich mit den Gesetzen der Natur auf. Im Unterschied zur Wiener Bearbeitung sind Lelio und Scapin nun gespannt, wie der Indianer Harlekin Kultur und Zivilisation prinzipiell wahrnimmt.

Je l’imagine assez [...] La vivacité de son esprit qui brilloit dans l’ingénuité de ses réponses me fit naître le dessein de le mener en Europe avec son ignorance : je veux voir en lui la nature toute simple opposée parmi nous aux Loix, aux Arts & aux Sciences, le contraste sans doute, sera singulier.³³⁰

Heufeld bearbeitet diesen Natur - Kultur Gegensatz zu einem österreichischen Stadt - Land Kontrastpaar.³³¹ In diesem Sinn wird Hanns mit folgenden Worten vorgestellt:

Ich kann es mir leicht vorstellen. Ein Mensch, der in dem rauhesten Gebürge aufgewachsen, der keine andern Menschen als seines gleichen kennt, muß natürlicher Weise erstaunen, wenn er in eine so volkreiche Stadt kömmt, in der die Lebensart, Sitten und Gebräuche gegen die Einfalt der Seinigen so sehr abstechen. Sein Verstand ist durch keine Vorurtheile verderbt, er redet mit einer natürlichen Offenherzigkeit, die von seiner Freyheit zu denken zeigt.³³²

Neu von Heufeld hinzugefügt ist überdies der Hinweis, dass Hanns vorurteilsfrei ist. Der Wiener Autor kann für diese erste Szene wenig übersetzte Phrasen übernehmen, der Großteil muss an den Salzburger Hanns angeglichen werden.

Im folgenden Auftritt orientieren sich der Handlungsverlauf wie auch die Dialogpartien lückenlos an seiner Vorlage. Hornschild begegnet in jenem Wiener Gasthaus zufällig seinem alten Freund Walldorf, der hier ebenfalls untergebracht ist. (I/2) Hornschild erzählt, dass er in Wien nur auf Durchreise sei, da er in Pressburg seine Verlobte ehelichen wolle. Die Pressburgerin sei ihm schon seit über einem Jahr von ihrem Vater versprochen. Da Hornschild den Befehl erhielt, ins Regiment zu gehen, musste die Heirat verschoben werden, was aus dem französischen Muster wörtlich übernommen werden kann. Hornschild ist gezwungen, seine Heirat aufgrund einer Dienstreise ins Mayenland und nicht wie Lelio nach Amerika aufzuschieben. Walldorf spricht seinen Bekannten daraufhin

³³⁰ Delisle de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage. Comédie en trois actes*. Wien: Ghelen 1765. S. 4 - 5. (Übersetzung von H.N.: „Ich kann es mir leicht vorstellen [...] Seine geistige Regsamkeit, die in der Offenherzigkeit seiner Antworten brilliert, rief in mir die Absicht hervor, ihn mit seiner Unwissenheit nach Europa zu führen: Ich will in ihm die einfache Natur in Opposition zu den Gesetzen, den Künsten und den Wissenschaften sehen; der Kontrast wird zweifelsohne einzigartig sein.“

³³¹ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 519.

³³² Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 160.

auf das Gerücht an, er habe in Italien sein ganzes Vermögen beim Glücksspiel verloren. Hornschild stellt nun klar, dass er sein Geld wieder zurückgewonnen habe und seitdem dem Spiel vollkommen entsage. Anstatt des Vermögensverlustes durch Glücksspiele spricht Mario seinen Freund auf den Schiffbruch an. Im Unterschied zu Heufelds Fassung gibt Lelio an, nichts Nennenswertes dabei verloren zu haben. Walldorf gibt nun kund, dass er ebenfalls in Wien sei, um sich mit der Tochter eines Freundes zu vermählen, die im besagten Gasthof einquartiert sei. Walldorf verliebte sich beim ersten Zusammentreffen, woraufhin der Vater sie ihm versprach. Die Unterhaltung über Walldorfs Angetraute wird wörtlich aus dem Original übersetzt, mit den kleinen Unterschieden, dass Flaminia, Pantalon und Violette nicht in einem Gasthof sondern bei Mario residieren.

Der folgende Auftritt (I/3) ist der Sittenschilderung gewidmet. Hanns erzählt Hornschild wie in der Vorlage, warum er die Stadt und die Menschen als abscheulich empfindet und nach Hause möchte. Die Begründung für sein Missfallen differenziert sich maßgeblich von Delisles Stück. Diese Szene wird zwar prinzipiell vom Original entlehnt, doch fällt Harlekins Kritik ganz anders aus.

J'y vois des sauvages insolens qui commandent aux autres, & s'en font servir; & que les autres, qui sont en plus grand nombre, sont des lâches; qui ont peur, & font le métier des bêtes; je ne veux point vivre avec de telles gens.³³³

Harlekin erkundigt sich nach der Organisation und dem Aufbau der Gesellschaft und will von Lelio beispielsweise wissen, wie zivilisierte Kulturen definiert seien, was man unter Vernunft verstehe und wozu man folglich als vernünftig denkender Mensch Gesetzen bedürfe. Der Naturmensch Harlekin hinterfragt allgemeine Gesellschaftsstrukturen, die Fortschritte der Zivilisation und den Sinn der Justiz. Die undifferenzierte Kritik an Kulturvölkern wird bei Heufeld auf das Wien des 18. Jahrhunderts abgestimmt. Heufeld gibt dem Wiener Sittenbild auch zunehmend mehr Raum und konkretisiert Hanns' Tadel.³³⁴

³³³ Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 9: (Übersetzung von H. N.: „Ich sehe hier unverschämte Wilde, die über andere befehlen und sich bedienen lassen, und dass die anderen, die die Mehrheit ausmachen, Feiglinge sind, Angst haben und die Arbeit der Tiere machen; ich will keineswegs mit solchen Leuten leben.“)

³³⁴ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 520.

Der Salzburger beschwert sich über den Lärm untertags und während der Nacht, das Gedränge auf den Straßen, die Unhöflichkeit der Leute und er wundert sich über den maßlosen Essensverzehr der WienerInnen. Desweiteren bemängelt der Bauer die ungesunde Stadtluft und die lahmen Leute, die sich bloß kutschieren lassen. Hanns erzählt, dass er einer Frau half, die von Jungen zu Boden gestoßen wurde und die ihm aus Dankbarkeit Geld anbot. Männer wollten ihn sogleich ausrauben, aber Hanns konnte sie niederstrecken. Auch Hornschilds Aufmachung wird parodiert, worauf dieser versucht, dem Bauern die Wiener Modesitten des 18. Jahrhunderts schmackhaft zu machen. Hanns ist nun neugierig, was eine Frisur ist, warum er seine Haare einpudert und er einen Hut in der Hand trägt, der nicht zum Aufsetzen gedacht ist. Einzig die Kritik am sinnlosen Gebrauch von Komplimenten wird bei Heufeld wortgetreu übersetzt und von Delisles Fassung übernommen. Hornschild will den Salzburger nun in die Wiener Sitten und Redensarten einführen. Diese unehrlichen und unnützen Höflichkeitsfloskeln werden genauso hinterfragt wie der Kult um den Adel: „Aber noch eines: Warum sagst zu mir, Herr von Hanns? Was ist das: Herr von?“³³⁵, wofür es bei Delisle keine Entsprechung gibt. Hanns bevorzugt, nur nach seinem tatsächlichen Namen gerufen zu werden, da er durch vorgegaukelte Titel nicht zum Narren gehalten werden möchte.

Im 4. Auftritt erfährt man, dass Wihar seine Tochter wie im Original sowohl Hornschild als auch Walldorf versprach. Wihar möchte nun, dass Eleonora Walldorf ehelicht, da er gleichfalls von dem Gerücht hörte, Hornschild habe seinen ganzen Besitz eingebüßt. Eleonora entscheidet sich für den mittellosen Hornschild. Ihr Vater gibt ihr aber zu denken: „Ziehe nicht sowohl dein Herz als deine Vernunft zu Rathe; dieser allein bedarfst du bey diesem Umstande.“³³⁶ Mitten in dieser ernsthaften Diskussion um Eleonoras Gehorsamspflicht und die unterschiedlichen Ansichten über Ehe, die wörtlich von Delisles Ausgabe übersetzt werden können, platzt Hanns ins Geschehen und macht sich im Unterschied zu Harlekin zuallererst über Wihars Gewand lustig. Wihar droht ihm zugleich mit Schlägen, nur Rosa kann ihn mit denselben Worten wie Violette besänftigen. Anders als in Heufelds Bearbeitung droht auch Flaminia Harlekin mit Hieben ihres Vaters. Harlekin schlussfolgert, dass Violette gutmütig sei, da sie die

³³⁵ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 166.

³³⁶ Ebda., S. 166.

Gesetze anscheinend besser als andere kenne. Hanns hingegen ist der Meinung, dass Rosa aufgrund ihrer Herkunft ein vorbildlicher Mensch sei, da sie wie er aus dem Gebirge komme.

Der Bauer gibt nun seine Herkunft in einer vom Original abweichenden Art preis:

Ich bin aus dem Salzburger Gebirge, wo es keine andern Leute giebt, als ich bin; die von nichts anders wissen, als von arbeiten, essen, trinken und schlafen; die ohne Komplimente reden, die Füße zum Gehen, und den Hut zum Aufsetzen brauchen.³³⁷

Bei Heufeld liegt der Fokus auf den städtischen Sitten, bei Delisle - wie schon erwähnt - auf allgemeiner Gesellschaftskritik, daher stellt sich Harlekin auch mit folgenden Worten vor:

Moi? Je suis d'un grand bois où il ne croit que des ignorants comme moi, qui ne savent pas un mot de Loix; mais qui sont bons naturellement. Ah, ah! nous n'avons pas besoin de leçons, nous autres, pour connoître nos devoirs; nous sommes si innocens, que la raison seule nous suffit.³³⁸

Wörtlich aus dem Original abgeleitet wird der Dialog, in dem der Salzburger Rosa mitteilt, dass er sie gern habe, weil sie ihn beschützen wollte, denn davon abgesehen, habe er nur schlechte Erfahrungen in Wien gesammelt. Hanns schmeichelt seiner Rosa mit denselben Worten wie Harlekin Violette. Aus seiner Reaktion auf Violettes Danksagung: „Je ne suis point Monsieur, je m'appelle Arlequin.“³³⁹, macht Heufeld: „Ich bin kein Herr, ich heiße geradewegs Hansel.“³⁴⁰ Der Bauer fragt Rosa nun ohne Umschweif, ob sie dieselben Gefühle für ihn hege. Eleonora und ihre Dienerin führen Hanns in die Wiener Bräuche ein, die besagen, dass der Verehrer seiner Dame zuerst zahllose Komplimente machen müsse, bevor er sich über ihre Gefühle erkundigen dürfe. Dies wird wörtlich aus der Vorlage übernommen. Hanns will ihr imponieren, indem er ihr Gesicht mit den Schönheiten der Natur vergleicht, was mit Ausnahme der Anspielung auf die weiß gepuderten Haare aus Delisles Fassung übersetzt wird:

³³⁷ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 168.

³³⁸ Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 17. (Übersetzung von H. N.: „Ich? Ich bin in einem großen Wald, wo Unwissende so wie ich, die kein einziges Wort von dem Gesetz wissen; die aber von Natur aus gut sind, heranwachsen. Ha, ha! Wir brauchen keinen Unterricht, um unsere Pflichten zu kennen, wir sind so unschuldig, dass die Vernunft uns allein genügt.“)

³³⁹ Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 19. (Übersetzung von H. N.: „Ich bin keineswegs ein Herr, ich heiße Harlekin.“)

³⁴⁰ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 168.

Du bist schöner als der schönste Tag; deine Augen sind wie Sonn und Mond, wenn sie aufgehen; deine Nase ist wie ein Berg, der von ihren Strahlen beleuchtet wird, und dein Gesicht ist wie eine fette Wiese, auf der man die schönsten Blumen hervorwachsen sieht. Deine Haare sind wie ein Wald, der mit Schnee bedeckt ist.³⁴¹

Rosa fühlt sich durch jene Vergleiche nicht geschmeichelt, Hanns verspricht ihr deshalb zu lernen, wie man ordentliche Komplimente macht. Bis dahin möchte er, dass sie einander auf seine Art lieben. Harlekins exotisches Liebesgeständnis, dass eine Frau ein brennendes Hölzchen ausbläst, wenn sie ihren Verehrer schätzt, wird bei Heufeld ausgelassen. Harlekin entfacht daraufhin ein Zündholz, das Violette auspustet. Aus Freude nimmt er seine Angebetete in die Arme, weswegen Pantalon einschreiten muss. Alle körperlichen und sexuellen Anspielungen bleiben bei Heufeld unerwähnt. Im Original findet man in jenem Kapitel eindeutige sexuelle Anspielungen auf die *l'amour sauvage* vor: „[...] faisons l'amour comme on le fait dans le bois, aimons-nous à la Sauvage.“³⁴² und „[...] ne sommes-nous pas convenus de faire l'amour à la sauvage?“³⁴³ Obwohl diese Zweideutigkeiten bei Heufeld ausgespart werden, fühlt sich Rosa überrumpelt. Die beiden Frauen planen sodann, Hanns hinters Licht zu führen, wofür es im Original keine Entsprechung gibt. Eleonora rät ihm, dass er Rosa etwas Schönes zum Aufputz schenken solle, um ihre Liebe zu gewinnen.

Hanns begegnet der Verkäuferin (I/5), die sich aus seiner Unkenntnis einen Spaß machen will. Zuerst führt sie ihm zeittypische Accessoires für die Dame vor, deren Sinn der Salzburger Bauer mit seinen Einwüfen und Kommentaren demontiert. Ein Fächer und ein Mantel sind die einzigen Gegenstände, an denen er Gefallen findet. Die Hausiererin macht ihm Glauben, dass Damen damit ihr errötetes Gesicht verbürgen und dass ein sanfter Schlag auf die Schulter eines Mannes einem Liebesgeständnis gleiche. Sie versucht, den Salzburger in einen Handel zu verwickeln, in dem der Preis für die Ware von 30 auf 3 Gulden fällt. Der Wiener Brauch des Handelns ist Hanns ungeläufig, davon abgeschreckt will er nichts erwerben. Die Hausiererin spielt daraufhin den nächsten Streich, indem sie dem Bauern dazu rät, seiner Geliebten etwas wirklich Wertvolles, nämlich

³⁴¹ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 169.

³⁴² Delisle, de la Drevetière: *Arlequin sauvage*, S. 22. (Übersetzung von H. N.: „[...] machen wir Liebe, so wie man es im Wald macht, lieben wir uns auf die natürliche, leidenschaftliche, spontane Art.“)

³⁴³ Ebda., S. 23 - 24. (Übersetzung von H. N.: „[...] haben wir nicht vereinbart, uns à la Sauvage zu lieben?“)

Schmuck, bei einem Juden zu kaufen, mit dem er traditionsgemäß feilschen müsse.

Auch bei Delisle begegnet Harlekin einem Verkäufer. Im Unterschied zu Heufelds Hanns, der sich nicht auf den Brauch des Handelns versteht, sind dem Indianer der Akt des Kaufens und die Bedeutung des Geldes prinzipiell unbekannt. Auch die Verkaufsgegenstände weichen in beiden Versionen voneinander ab. Harlekin wundert sich unter anderem über ein Bild einer Frau, die er für eine echte hält. Er glaubt schließlich, der Verkäufer möchte ihm alles kostenfrei schenken, worauf dieser seine Waren zurück fordert. Dieser Auftritt in *Arlequin sauvage* liefert außerdem die Vorlage für die folgende Szene (I/6), in der Hanns versucht, mit einem jüdischen Verkäufer ins Geschäft zu kommen. Hanns und Harlekin missinterpretieren aus unterschiedlichen Gründen den Akt des Kaufens. Harlekin war der Ansicht, er nehme seinem Verkäufer etwas aus Freundschaft ab. Hanns war nun davon überzeugt, um den Preis der Ware handeln zu müssen, und kann daher die Wut des jüdischen Händlers nicht nachvollziehen. Dieser gibt sich als ehrlicher Mensch zu erkennen, der vom Feilschen eine geringe Meinung hat. Hanns hält Schmuck für wertlose Glasscherben und wirft dem Verkäufer Kreuzer in einem für ihn angemessenen Wert vor die Füße, welche er natürlich nicht annehmen will. Da sich beide Parteien missverstanden fühlen, eskaliert in beiden Fassungen ein Streit, in dem der Verkäufer den Kürzeren zieht und ohne seine Ware davonlaufen muss. Gleichfalls zieht Hanns wie auch Harlekin dem Verkäufer die Perücke vom Kopf. Im Unterschied zum Original wollte Hanns für seine Ware aufkommen. In beiden Auftritten wurden keine wörtlichen Übersetzungen gefunden, denn der Dichter lehnt sich nur sinngemäß an seinen Prototyp an.

Heufelds 7. Auftritt entspricht nun Delisles 6. Auftritt, in dem sich Hanns beziehungsweise Harlekin über die Bräuche der Menschen wundern. Aus „[...]à ce que je vois, les gens d'ici ne sont point tels qu'ils paraissent, & tout est emprunté chez eux, la bonté, la sagesse, l'esprit, la chevelure [...]“³⁴⁴ macht Heufeld: „[...]wie ich sehe, sind die Leute hier nicht so, wie sie zu seyn scheinen;

³⁴⁴ Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 31. (Übersetzung von H.N.: „[...] wie ich sehe, sind die Leute von hier überhaupt nicht so, wie sie zu sein scheinen und alles ist bei Ihnen geborgt, die Güte, die Weisheit, der Verstand, die Haare [...]“)

alles ist Betrügerey; Handel, Wandel, Reden, so gar die Haare!“, um die Szene mit den Vorkommnissen abzustimmen.

Ein Rottmeister und Wachen treten sogleich auf, um Hanns zu verhaften (II/1). Der Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation im ersten Auftritt des II. Aktes lehnt sich wiederum vollständig an die Vorlage an. Einige Passagen konnten deswegen wortgetreu übersetzt werden. Der jüdische Verkäufer und Hanns erzählen wie auch im Original die gleiche Version der Vorkommnisse. Der Salzburger fühlt sich nun noch mehr darin bestätigt, dass ihm Unrecht widerfahren ist. Delisles Harlekin bemerkt dementsprechend, dass er den Verkäufer für seine Garstigkeit bezahlen habe lassen. Heufeld übernimmt diese Phrase („Ja, aber ich habe ihn ausbezahlt [...]“³⁴⁵) zwar, verändert aber ihren Sinn, da Hanns den jüdischen Verkäufer immerhin beabsichtigte zu entlohnen. Im Unterschied zu Heufeld betont Harlekin, dass er beteuert habe weder in Besitz von Franken zu sein, noch die Ware zurückgeben zu wollen. Außerdem habe Harlekin dem Verkäufer statt den 500 Franken 500 Schläge ausgeteilt, was Heufeld nicht erwähnt. Die Wachen wollen ihn hiernach in Arrest schicken und hängen lassen. Dem Bauer ist vorerst nicht bewusst, dass er sich der Justiz beugen muss. Im Original will sich Harlekin zuerst eigenständig an einen Richter wenden, um ihn über faire Gesetze aufzuklären.

Hornschild eilt wie bei Delisle herbei, um Hanns aus der misslichen Lage zu befreien (II/2). Sowohl Hornschild als auch Lelio versuchen, die Wachmänner zu besänftigen, indem sie ihnen verständlich machen, dass Hanns mit den Wiener Bräuchen nicht vertraut ist. Die Geschichte von der Frau vom Morgen, die Hanns Geld für seine Hilfe anbot, wird nachträglich aufgelöst: Es waren Wachmeister und keine Räuber, die ihm das Geld zügig entwenden wollten, da sie ihn für einen Bettler hielten, was in Wien verboten ist. In Delisles Stück gibt es hierfür keine Entsprechung. Im Unterschied zu Heufelds Bearbeitung hat Lelio Harlekin am Morgen erklärt, dass es hierzulande Leute gebe, die den Leuten allerlei Schönes anböten, hat dabei jedoch nicht erwähnt, dass man für die Ware Geld benötige. Um den Zwist nun endgültig zu lösen, möchte Hornschild wie auch Lelio den Verkäufer, der lediglich die Rückgabe seiner Ware einfordert, entschädigen, was

³⁴⁵ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 179.

wortgetreu übersetzt wird. Anders als bei Heufeld möchte der Verkäufer Harlekin die Schläge ebenfalls zurückerstatten.

Hanns ist wie in der französischen Fassung³⁴⁶ bestürzt und wütend auf Hornschild, weil er ihn in dieses Land brachte und ihn vor den Wachen nicht verteidigte (II/3). Auch bei Delisle erkundigt sich Harlekin, wie Lelio beweisen wolle, dass der Verkäufer kein Betrüger sei. Nun kann Hornschild den Salzburger Bauern über den Handel mit jüdischen Verkäufern und den Wert von Schmuck aufklären. In der Vorlage fällt Lelios Erklärung divergent aus, denn er informiert Harlekin, dass Geld als eine Art Bürgschaft und Tauschware gesehen werden kann. Harlekin erkennt hernach, dass Worte keinen Wert haben, folglich fordert er Geld, da er sonst Lelios Gerede keinen Glauben mehr schenken will. Dies spart Heufeld aus. Wortgetreu aus der Vorlage entlehnt wird Hanns' Unverständnis darüber, woher Leute Anlagen für solch teuren Schmuck hernehmen. Sinngemäß übernimmt Heufeld Hornschilds Darlegung der Zweiklassengesellschaft, die vom Wiener Autor plastischer und emotionaler als im französischen Original beschrieben wird.

Er [Anm. der Arme] muß froh seyn, wenn er soviel hat, seinen Hunger und Durst zu stillen. Er ist gezwungen, für die Reichen zu arbeiten, und ist glücklich, wenn er oft ganz mit Schweiß bedeckt, von ihm nur so viel für seine Arbeit erhält, daß er sein Leben durchbringen kann.³⁴⁷

Im Gegensatz dazu äußert sich Lelio an jener Stelle im Drama objektiv über Standesunterschiede:

Ainsi, pour que les pauvres en puissent avoir, ils sont obligés de travailler pour les riches, qui leur donnent de cet argent à proportion du travail qu'ils font pour eux.³⁴⁸

³⁴⁶ „Le voilà bien fâché [...] Et bien, Arlequin, voici un bon pays, où les gens sont fort aimables, comme tu vois? *Arlequin le regarde sans répondre*. Tu ne dis un mot; tu devrois bien au moins me remercier de t'avoir empêché d'être pendu“. In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 40.

Entsprechung: „(Er ist ganz bestürzt.) Nun, guter Freund! nicht wahr, das ist ein gutes Land? die Leute sind sehr höflich und liebenswürdig? (*Hanns sieht ihn an, ohne zu antworten*) Du schweigst? du sollst mir wenigstens danken, daß ich dich vom Hängen befreiet habe.“ In: Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 183.

³⁴⁷ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 183.

³⁴⁸ Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 45. (Übersetzung von H.N.: „Damit die Armen vom Geld der Reichen etwas haben können, müssen sie für die Reichen arbeiten, die ihnen von diesem Geld im Verhältnis zur Arbeit, die sie für sie leisten, etwas geben.“)

In dieser Manier fährt Heufeld auch bei der Darstellung der Freizeitgestaltung der Reichen fort. Harlekin findet diesen Zustand unerhört, Hanns lediglich „nicht übel“. Harlekin sowie Hanns müssen nun erkennen, dass sie mittellos sind und demgemäß hart für ihre Existenz arbeiten müssen, was wortgetreu übernommen wird. Da Hanns darüber entrüstet ist, dass er nicht nur fürs Überleben sondern auch für höher Gestellte arbeiten müsse, werden bei Heufeld Standesunterschiede eher betont als in der Vorlage.³⁴⁹ Wortgetreu übersetzt Heufeld auch Harlekins Wut auf Lelio, da er ihn hierher führte.³⁵⁰

[...] hier giebt man ja einem nichts umsonst; ich soll gewiß dein Knecht seyn, wie diejenigen, die dich bedienen? nein, ich will seyn, wie ich vorher war; führe mich zurück, wo du mich hergenommen hast, damit ich im Gebirge vergesse, daß es Reiche giebt, die faullenzen, und Arme, die für sie arbeiten müssen.³⁵¹

Lelio gibt Harlekin nun sein Wort, dass er ein freier Mensch sein werde. Harlekin bezweifelt dies, denn Worte hätten ohne Geld keinen Wert, woraufhin Lelio seinen Freund erneut entlohnt.

Bei Heufeld stellt Hanns nicht die Wahrhaftigkeit seiner Worte infrage. Hornschild hat Mitleid und gibt ihm Münzen, damit er niemandes Knecht sein muss. Hanns klärt Hornschild darüber auf, dass er den Schmuck für seine Geliebte Rosa erwerben wollte, was wörtlich entlehnt wird. Lelio fordert Harlekin auf, seine schöne Violetta zu beschreiben. Heufeld übernimmt diese Sequenz sinngemäß, die Beschreibung des Dienstmädchens gilt für Eleonora, ihre Herrin. Die weiß eingestaubten Haare sind eine Erfindung Heufelds, die Darstellung Wihars ist hingegen an das Original angelehnt. Hornschilds Erkenntnis, dass sein Freund Walldorf und er bezwecken, dieselbe Frau zu heiraten, ist eins zu eins von Delisle übertragen.

³⁴⁹ Hier nur: „Quoi! Je serai obligé de travailler comme ces malheureux pour vivre? “ (Übersetzung von H.N.: „Was! Ich werde verpflichtet wie diese Unglückseligen zu arbeiten, um zu überleben?“) In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 46.

³⁵⁰ „[...] comme vous ne donnez ici rien pour rien [...] tu voudrais que je me donasse moi-même, & que je fusse ton esclave, comme ces malheureux qui te servent : je veux être homme libre, & rien plus. Remene-moi donc où tu m'a pris, afin que j'aie oublié dans mes forêts qu'il y a des pauvres & des riches dans le monde.“ (Übersetzung von H.N.: „[...] da ihr nichts umsonst hergebt [...] willst du, dass ich mich selbst hergebe, und dass ich dein Sklave bin, so wie diese Unglückseligen, die dich bedienen. Ich will ein freier Mensch sein, und nichts anderes. Führe mich zurück, wo du mich hergenommen hast, damit ich in meinen Wäldern vergessen kann, dass es Arme und Reiche auf der Welt gibt.“) In: Delisle de la Drevetière: *Arlequin sauvage*, S. 47.

³⁵¹ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 184.

Der folgende Auftritt wird von Heufeld gleichfalls wortgetreu ohne nennenswerte Zusätze verdeutscht. Die Brautwerber treffen aufeinander und Hornschild sowie Lelio klären ihren Freund über das Unglück auf. Um herauszufinden, ob sie derselben Frau versprochen sind, erkundigt sich Lelio wie auch Hornschild nach ihrer Herkunft und nach dem Beruf des Vaters. Heufeld übernimmt auch die eingedeutschte Berufsbezeichnung, „*Negocianten*“, des Originals.³⁵² Keiner der beiden möchte Eleonora beziehungsweise Flaminia aufgeben, daher ziehen sie ihre Degen, um herauszufinden, wer sie ehelichen darf.

Hanns tritt auf und macht sich wie Harlekin über ihre Freundschaft lustig. Dem Bauern ist der Sinn des Zweikampfes unklar. Die Rivalen sollen Eleonora auf ihre Gefühle ansprechen, was ebenfalls wortgetreu übernommen wird.³⁵³

Aber, aber. Schau, wie dumm du bist! Liebt sie ihn, und du bringst ihn um, so wird sie dich noch mehr hassen, und dich gewiss nicht nehmen.³⁵⁴

Seiner Meinung nach hat jeder der beiden Männer das gleiche Anrecht auf Eleonora beziehungsweise Flaminia und es ist auch niemandes Schuld, dass sich der Konkurrent ebenfalls in sie verliebte. Aus diesem Grund ist ein Zweikampf um Leben und Tod ungerechtfertigt. Hanns wird anschließend von Hornschild, wie auch in der Vorlage, trotz seiner gemeinen Herkunft als vernünftig bezeichnet.

Die Freunde wollen seinen Rat annehmen. Walldorf plant aus diesem Grund ein Fest für Eleonora zu veranstalten, auf welchem sie ihr heimlich ein freies Geständnis entlocken wollen. Bei Marios Fest zu Ehren Flaminias wollen sich beide verkleiden, damit diese ihren Willen frei äußern kann. Bei Heufeld wissen sie noch nicht, wie sie ihr ein unbeeinflusstes Geständnis entlocken können.

Im Original beginnt nun der III. Akt. Der Monolog Hanns' (II/5), in dem er sich über die Freunde wundert und darüber sinniert, wie er sich seine Zukunft in Wien vorstellt, ist folglich eine Erfindung Heufelds. Auch der darauffolgende Auftritt (II/6), in dem Hanns abermals auf Rosa trifft, stammt ausschließlich von Heufelds

³⁵² „C'est la fille d'un riche Négociant de ce pays-là.“ (Übersetzung von H.N.: „Sie ist die Tochter eines reichen Großhändler aus diesem Land.“) In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 50.

³⁵³ „Mais, Mais. Bête que tu es, car si c'est lui qu'elle aime, et que tu le tue, elle te haïra d'avantage, & ne te voudra pas.“ (Übersetzung von H.N.: „Aber, aber. Dumm bist du, weil wenn er es ist, den sie liebt, und du ihn tötest, wird sie dich noch mehr hassen und dich nicht wollen.“) In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 53.

³⁵⁴ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 188.

Feder. Hanns möchte wissen, ob sie ihn auch ohne Geschenke und Komplimente lieben könne, und verschweigt vorerst, dass Hornschild ihm Geld gegeben habe. Rosa interessiert sich nicht für Äußerlichkeiten, misstraut dem Salzburger dennoch, da viele Männer hierzulande untreu sind. Die Szene entpuppt sich wiederum als Kritik an den Wiener Sitten, da Komplimente von Verehrern als wortleere Schwüre enttarnt werden. Rosa schlägt Hanns überdies sanft mit ihrem Fächer auf die Schulter, worauf dieser entdecken muss, dass dies kein Liebesgeständnis ist, wie die Hausiererin es ihm weißmachen wollte. Rosa verlangt von ihrem Hanns nun einen letzten Liebesbeweis: Er soll die Wiener Bräuche und Sitten erlernen. Das schlechte Ende der Liebesgeschichte ist somit absehbar, da Hanns schon jetzt bemängelt, dass Rosa nur den äußeren Schein aber nicht den Menschen an sich liebt.

Ohne jegliche Vorlage verfasst der Wiener das Gespräch zwischen dem Diener Caspar und Hanns (II/7). Hanns möchte Rosas Wünschen entsprechen und mit seinem Geld nicht nur Kleider sondern auch Geburt, Ehre und Titel käuflich erwerben. Er bittet Caspar um Auskunft, wo man dies erhalten könne. Caspar verweist ihn auf einen Gelehrten.

Wie Delisles Vorlage wird auch der III. Akt mit einem Selbstgespräch Hanns' eingeleitet, was fast wortgetreu übersetzt wird. Hanns ist bereits in einem anderen Aufputz - natürlich passt Heufeld sein Aussehen an die Wiener Modesitten an. Die Verkleidung Harlekins hat im Original eine andere Bedeutung als bei Heufeld. Hanns möchte seiner Geliebten gefallen, wohingegen sich Harlekin wegen des Festes verkleiden muss. Dementsprechend ist Harlekin lediglich der Meinung, dass Lelio verrückt sei, weil er ihn schön findet. Bei Heufeld wundert sich Hanns darüber, weshalb ihm nun alle Leute zahlreiche Komplimente machen. Heufeld lässt jene Passage aus, in der sich Harlekin über Gesetze empört, denen Lelio Folge leistet.

In *Arlequin sauvage* wird die Handlung mit Harlekins Unterhaltung mit einem Passanten über die Schwächen des Justizsystems weitergeführt. Dieser Passant erscheint Harlekin als einziger Mensch, der versteht, warum er sich aufgrund des Betruges durch den Verkäufer und der Absicht, ihn hängen zu wollen, missverstanden fühlt. Auch der Passant ist zornig, weil er einen Prozess verloren hat, obwohl ihm jemand 500 Franken schuldete, man zur Klärung des Verfahrens

30 Prozesse benötigte und er für seine Verteidigung überdies zahlen musste. Jene scharfe Kritik am System und Staat wird von Heufeld ausgelassen.

Wie auch Heufeld selbst angibt, entnimmt er den 2. Auftritt wortgetreu und lückenlos aus Delisles *Timon*. Die Begrüßungsfloskel des Gelehrten - „Dero Diener“³⁵⁵ - sowie Hanns‘ Missdeutung ist ein Zusatz Heufelds. Hanns will wissen, was ein Gelehrter eigentlich sei. Die Erklärung, dass Gelehrte Menschen seien, die aufgrund ihres arbeitsreichen Studiums erkennen, dass sie nichts wüssten, wird sinngemäß von Delisle übernommen.³⁵⁶ Die folgenden Dialogsequenzen werden ausnahmslos wortgetreu von Harlekin aus *Timon* auf Hanns und von Sokrates auf den Gelehrten übertragen. Harlekin wie auch Hanns gelangen nun zur Erkenntnis, dass es vorteilhafter sei, weniger zu lernen. Wie im Original erkennt sodann auch der Gelehrte die naturgegebene Weisheit Hanns‘ an. Mit denselben Worten wie Harlekin bringt Hanns daraufhin sein Anliegen vor und erkundigt sich, was ein vornehmer Vater koste. Im Original fragt Harlekin nicht nach einem edlen Vater, sondern fordert einen Halbgott als Vaterersatz. Harlekins lang gezogener Vorschlag für einen Pauschalhandel wird bei Heufeld aufgespalten und sowohl Hanns als auch dem Gelehrten in den Mund gelegt. Die folgenden Dialogpartien werden ohne inhaltliche Änderungen von Heufeld übersetzt. Der Gelehrte ist wie in der Vorlage sichtlich amüsiert und schlägt wie Sokrates vor, sich Herkules als Vater zu erwählen. Ein Geschlechtsschreiber könnte seinen Stammbaum fälschen, wodurch er lediglich Leute, die ihn nicht kennen, täuschen könnte. Hanns sowie Harlekin entlarven die Betrugerei der erkauften Geburt und möchten stattdessen Ehre erkaufen. Wie im französischen Original gibt der Gelehrte nun Auskunft über die verschiedenen Arten der Ehre und wie man diese erlangen könne. Heufelds sowie Delisles Gelehrter geben nun an, dass es unter anderem ehrenhaft sei, Komödien zu schreiben. Hanns plant, eine Komödie über die Stadt zu schreiben. Harlekin möchte sich im Gegensatz zu Hanns als Metamorphose in sein Werk einbringen. Sogar die folgende Unterhaltung über die Gestaltung erfolgreicher Komödien wird wortgetreu von

³⁵⁵ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 194.

³⁵⁶ „Socrate : J’ai beaucoup travaillé pour le devenir, mais mon application & toutes mes études, n’ont abouti qu’à m’apprendre que je ne sais rien. “ (Übersetzung von H.N.: „Ich habe viel gearbeitet, um gewandt zu werden, aber mein Fleiß und meine ganzen Studien führten nur dazu, mir zu lehren, dass ich nichts weiß.“) In: Delisle de La Drevetière, Louis-François: *Timon le misantrope. Comédie en trois actes*. Wien : Ghelen 1753. S. 71.

Delisle übersetzt. Der Leitsatz, dass eine Komödie vor allem gefallen müsse, wird nun auf ein Neues kundgetan und mit Delisles Worten paraphrasiert.³⁵⁷

Man muß vernünftige Dinge mit Witze vorbringen; nützliche Wahrheiten zur Besserung der Sitten sagen; rechtschaffene Leute durch vernünftige Scherze, die alle ihre Reize von der Natur, und dem Wahren empfangen, zum Lachen bringen; besonders das gemeine Wortspiel, die schmacklosen Scherze, und alle die Freyheiten vermeiden, die die Sitten verletzen. Machen Sie es so, wie ich Ihnen sage, so werden Sie ganz gewiß Leuten von Verstande und Geschmacke gefallen, von denen die Stadt voll ist.³⁵⁸

Wie im Original weist der Gelehrte darauf hin, dass man nie jedermann gefallen könne. Sokrates führt an, dass es immer Autoren geben werde, die das Stück kritisieren, da sie auf ihren eigenen Erfolg bedacht seien.³⁵⁹ Heufeld spielt auf Sonnenfels an und tauscht Autoren gegen Tadler beziehungsweise Kritiker aus. Trotz dieser eindeutigen Bezugnahme auf Sonnenfels wird der Großteil wortgetreu von Delisle übersetzt. Im Unterschied zu Delisles Autoren, bemängeln Heufelds Kritiker den Gegenstand des Werkes nicht als zu „*métaphorique*“³⁶⁰ sondern als pöbelhaft und niederträchtig. Auch die Erkenntnis, dass unabhängig davon, ob man als Autor eine intelligente Figur oder einen Narren als Weisen kreiert, das Stück von Tadlern als unvollkommen bezeichnet werde, wird eins zu eins übersetzt. In fließendem Übergang wendet sich Heufeld von der Vorlage ab und konkretisiert den Freundschaftsbruch zu Sonnenfels, welcher ihn trotz ihres guten Verhältnisses heftig kritisierte und ihn öffentlich als „Bourlesquenschreiber“³⁶¹ abstempelte.

³⁵⁷ „Il faut dire spirituellement des choses raisonnables & des veritez utiles pour la correction des mœurs; faire rire les honnêtes gens par un comique sensé, qui reçoive toutes ces graces de la nature & de la verité ; éviter sur tout les pointes triviales, la fade plaisanterie, les jeux de mots & toutes les licences qui blessent les mœurs & révoltent l'honnête homme : si vous faites ce que je dis là, vous plairez inévitablement aux gens d'esprit & de bon goût dont cette ville abonde.“ (Übersetzung von H.N.: „Man muss auf witzige Weise vernünftige Dinge und nützliche Wahrheiten zur Besserung der Sitten sagen, rechtschaffende Leute durch eine vernünftige Komik, die alle Liebreize der Natur und der Wahrheit empfängt, zum Lachen bringen; vor allem Triviale, abgeschmackte Scherze, Wortspiele und alle Freiheiten vermeiden, die die Sitten verletzen und den rechtschaffenden Menschen aufbringen: Wenn Sie das machen, was ich Ihnen sage, dann werden Sie ganz gewiss den Leuten mit Verstand und gutem Geschmack, von denen diese Stadt reichliche hat, gefallen.“ In: Delisle de La Drevetière, Louis-François: *Timon le misantrope*, S. 82.

³⁵⁸ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 198.

³⁵⁹ Vgl. Delisle de La Drevetière, Louis-François: *Timon le misantrope*, S. 83.

³⁶⁰ Ebda., S. 83.

³⁶¹ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 201.

Hanns sieht daraufhin ein, dass er den Wunsch nach einer besseren Geburt und nach Ehre verabschieden muss (III/3). Bei Delisle folgt an dieser Stelle ebenfalls ein Monolog Harlekins', welcher über das Gespräch reflektiert. Inhaltlich sind markante Unterschiede erkennbar.

Hanns trifft erneut auf die beiden Frauen (III/4), was von Delisles Werk fast zur Gänze eins zu eins übersetzt wird. Rosa äußert Gefallen an seiner Aufmachung. Hanns im Gegenzug versteht nicht, wie man jemanden für schön halten kann, ohne dass der Mensch selbst etwas dazu beiträgt. Der Salzburger wundert sich, warum Kleidung in dieser Gesellschaft mehr Wert als der Mensch hat. Nachträglich möchte er Rosa die Gebärden, Verkrümmungen und Verdrehungen, die man den Wiener Sitten gemäß bei einer Konversation mit einer Dame vorführen muss, präsentieren. Der Bauer versucht nun, seiner Angebeteten Komplimente zu machen, scheitert aber daran, weil er wie auch Harlekin seinen Text vergisst. Eleonora und Hanns geraten schließlich in eine Diskussion über seine Zukunftsvorstellungen mit Rosa und welchen Standard er ihr gedenkt bieten zu können. Eleonora bezeichnet obendrein eine elegante Hochzeit, schöne Möbel und mehrere Kleider als Grundressourcen eines gemeinsamen Lebens, was Hanns mit folgender Aussage kommentiert: „Ihr Leute habt recht viele Dinge zu euer Glückseligkeit nöthig; das brauche ich alles nicht.“³⁶² An dieser Sequenz ist nun erkennbar, inwiefern Heufeld das Stück auf die Wiener Verhältnisse angleicht. Flaminia fragt ebenfalls nach, wie sich Harlekin ein Leben ohne Geld ausmale. Harlekin schlägt unter anderem vor, auf Kleidung zu verzichten, so wie es in seinem Heimatland üblich ist. Dies wird von Heufeld nicht übernommen. Der Autor verwendet zwar sinngemäß die Gegenargumente Flaminias für Eleonora, räumt ihnen aber mehr Platz als in der Vorlage ein und passt sie an das Wien des 18. Jahrhunderts an.

Im französischen Original ist Violette Leibeigene Pantalons, Flaminia will sie Harlekin trotz seiner Armut anvertrauen. Bei Heufeld sind diese Zukunftsvorstellungen an Salzburg ausgerichtet, welche Hanns plastischer als Harlekin ersinnt. Hanns möchte Rosa ins Gebirge führen, wo sie ein naturbelassenes Leben als Bauern führen können. Im Original besiegelt Flaminia

³⁶² Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 203.

ihre Heirat, bei Heufeld darf Rosa selbst entscheiden, ob sie der Liaison mit Hanns zustimmt. Rosa möchte, dass sie ihr Leben als Paar in Wien aufbauen.

Wihar erzählt schließlich seiner Tochter vom Fest, das zu ihren Ehren veranstaltet wird (III/5), und erinnert sie an ihre Pflicht, dem Vater bei der Wahl ihres Ehepartners zu gehorchen.

Ich werde es niemals an meinen Pflichten fehlen lassen; aber ich weiß, daß auch die Pflichten der Kinder auf ihre Eltern zurück gehen. Es ist ganz billig, daß die Kinder Achtung für Eltern tragen; aber es ist auch nicht weniger billig, daß diese ihre Gewalt über ihre Kinder in die Gränzen einer gegenseitigen Gerechtigkeit einschließen, und daß sie ihr Ansehen nicht so weit treiben, die Kinder ihren Vorurtheilen aufzuopfern.³⁶³

Eleonora fordert somit lautstark gegenseitige Gerechtigkeit, was wortgetreu von Delisle übersetzt wird.³⁶⁴ Auch dieser Auftritt ist wie bei Delisle aufgebaut und wird teilweise eins zu eins übersetzt. Hanns soll als neutraler Richter über die Gehorsamspflicht der Tochter zu ihrem Vater entscheiden, was von Heufeld Wort für Wort übernommen wird. Hanns und Harlekin bringen den Konflikt auf den Punkt: Der Vater meint, man heirate des Geldes wegen, die Tochter vertritt die Meinung, dass man nur der Liebe wegen vor dem Altar treten solle. Der Bauer soll als Richter folglich entscheiden, ob Eleonora ihrem Vater oder der Liebe gehorchen soll. In simpler Weise lösen Hanns sowie Harlekin³⁶⁵ die Problematik mit der Frage: „Nimmst du einen Mann für dich, oder für deinen Vater?“³⁶⁶ und dem darauffolgenden Rat: „Nu, so nimm den, den du liebst, und laß diesen alten

³⁶³ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 205.

³⁶⁴ „Je ne perds point de vûe mes devoirs ; mais je sais que tout est reciproque entre les pères & les enfans, comme entre le reste des hommes : il est sans doute juste que les enfans respectent leur père en tout, mais il n'est pas moins juste que les pères bornent leur autorité sur leurs enfans, dans les bornes d'une exacte équité, & qu'ils ne la poussent pas jusqu'à les sacrifier à leurs préventions. “ (Übersetzung von H.N.: „Ich verliere niemals meine Pflichten aus den Augen; aber ich weiß, dass alles zwischen Vätern und Kindern sowie zwischen den Rest der Menschen auf Gegenseitigkeit beruht: Es ist zweifelsohne gerecht, dass Kinder ihren Vater respektieren, aber es ist nicht minder gerecht, dass die Väter ihre Gewalt über ihre Kinder auf die Grenzen dieser zutreffenden Gerechtigkeit beschränken, und dass diese nicht soweit gedrängt werden, bis dass sie sie ihren Vorurteilen aufopfern.“) In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 73.

³⁶⁵ „Te maries-tu pour ton père ou pour toi ? “ (Übersetzung von H.N.: „Heiratest du für deinen Vater oder für dich? “); „Et bien, prens celui que tu aimes, & laisse dire ce vieux fou. “ (Übersetzung von H.N.: „Na dann nimm den, den du liebst, und lass diesen alten Verrückten reden!“) In: Delisle, de La Drevetière, Louis-François: *Arlequin sauvage*, S. 75.

³⁶⁶ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 206.

Gipsel reden, was er will.“³⁶⁷ Aus Hanns sprechen die unschuldige Natur und die vorurteilsfreie Vernunft. Walldorf hörte das Gespräch mit und bittet Wihar, Hornschild als Gatten zu akzeptieren. Hornschild kann den Vater besänftigen, da er die umlaufenden Gerüchte berichtigen kann. Erst jetzt willigt Wihar in diese Verbindung ein.

Im Folgenden bricht der Wiener mit seiner literarischen Vorlage. Im Original bittet Harlekin Flaminia nun erneut, Violette freizugeben. Flaminia willigt ein, vorausgesetzt ihre Dienerin ist damit einverstanden. Violette hat am Ende dennoch freie Wahl und alle Anzeichen deuten auf ein doppeltes Heirats-Happy-End.

In der Wiener Bearbeitung ist Hornschild nun neugierig, warum Hanns Rosa liebt. Der Salzburger verehrt Rosa wegen ihres schönen Gesichts und muss schlussendlich erfahren, dass der Schein trügt und dass sich hinter ihrer geschminkten Fassade ein anderes Gesicht verbirgt.

Für die letzten beiden Auftritte gibt es aus diesem Grund keine Vorlage. Heufeld lässt die Geschichte ohne Heirats-Happy-End für die Dienerfiguren enden, die Schlusszenen dienen der Wiener Sittenschilderung. Rosa versucht, sich für ihre Schminke zu rechtfertigen, der Bauer fühlt sich dennoch betrogen. Hanns möchte nun von diesem verlogenen und betrügerischen Ort aufbrechen und in sein Salzburger Gebirge zurückziehen.

4.3.3 Deutung der Änderungen

Dieses Gelegenheitsstück wird nach dem Höhepunkt des Streites mit Sonnenfels in *Kritik über den Geburtstag* verfasst.³⁶⁸ Heufeld bezieht in diesem Werk klare Stellung zwischen Sonnenfels und den Vertretern der Wiener Komödie. Wie in Hanns' Unterhaltung mit dem Gelehrten findet man in dieser Konversationskomödie ähnliche Ansichten über den Zweck von Literatur und über die Missbilligung von einseitigen Literaturkritikern vor. Somit wird ein weiterer Seitenhieb auf Sonnenfels möglich und seine Poetik kann wiederum von den Großen der Literatur als bestätigt gelten.

³⁶⁷ Heufeld, Franz von: 'Der Bauer aus dem Gebirge', S. 206.

³⁶⁸ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 53.

Rogan bezeichnet es als eines seiner bedeutendsten Lustspiele, da es den Auftakt für weitere Bearbeitungen des Stoffes und der Figuren aus *Arlequin sauvage* in „wienerischer“ Weise gibt.³⁶⁹

Mit Ausnahme der Zusammenkunft mit dem Passanten kann Heufeld alle Auftritte aus *Arlequin* dramatisieren. Das Werk ist dennoch unabhängiger von seiner Vorlage als es den Anschein hat. Im Folgenden sollen die Differenzen zwischen den beiden Fassungen erörtert werden.

Wie die vorhergehende Analyse veranschaulicht, hält Heufeld dem Stadtleben, das von Ungleichheit, Standesdifferenzen und Verschwendung geprägt ist, das malerische Landleben, in dem alle BürgerInnen gleichberechtigt sind, entgegen. Dieser Kontrast wird Hanns, die Verkörperung des Wiener Hanswursts, erst mit seinem Eintreffen in der Stadt Wien bewusst. Hanswurst schlägt seiner Geliebten deswegen vor, ein auf die wahren Werte reduziertes Leben im Salzburger Gebirge zu führen:

Nu, weißt du was? komm mit mir, ich will dich ins Gebirg führen, in ein Land, wo wir alle diese Dinge entbehren können, um vergnügt zu seyn. Unsere Liebe, unsere Freundschaft wird unser ganzes Glück ausmachen. Wir werden einander keine Komplimente machen, keine schönen Sachen sagen, aber schöne Sachen thun; ich will sehen, wie wir ein Gartel, eine Wiese, Kühe und Schafe bekommen wir wollen miteinander arbeiten, was wir gewinnen, miteinander verzehren; kriegen wir Kinder, so bin ich Vater und du bist Mutter, und-³⁷⁰

Anzumerken ist, dass Heufeld an dieser Stelle die Naturidylle dem Publikum bildhafter und konkreter vor Augen führt als in der Vorlage.³⁷¹

Der Stoff des Kontrastschemas Stadt-Land kann von den Werken der Autoren Molière, Delisle und Kotzebue hergeleitet werden.³⁷² Heufeld ist aber derjenige, der diese Stadt-Land-Antithetik neu interpretiert, indem die Rustikalität des

³⁶⁹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 55 - 58.

³⁷⁰ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 203 - 204.

³⁷¹ „Eh bien, viens- t'en avec moi, je te menerai dans un pays où nous n'aurons pas besoin d'argent pour être heureux, ni de Loix pour être sages : notre amitié sera tout notre bien & la raison toute notre Loy: nous ne dirons pas de jolies choses, mais nous en ferons.“ (Übersetzung von H.N. : „Na gut, komm mit mir, ich bringe dich in ein Land, wo wir kein Geld, um glücklich zu sein, brauchen werden, und auch keine Gesetze, um vernünftig zu sein: Unsere Freundschaft wird unser ganzes Gut sein und die Vernunft unser ganzes Gesetz: Wir werden keine schönen Sachen sagen, aber wir werden sie machen.“) In: Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 71

³⁷² Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: ‚Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie.‘ In: Hein, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück des 19. und 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973. (Literatur und Gesellschaft, Bd. 12), S. 57 - 58.

Bauern Hanns durchwegs vorteilhaft dargestellt wird. Die Natürlichkeit des Hanswursts wird im Gegensatz zur Unnatur der Stadtleute emporgehoben. Der Bauer tritt nicht als Typus des Stegreiftheaters auf. Er wird nicht als derber, grober und ordinärer Possenreißer, der seine Begierden und Triebe nicht kontrollieren kann und dem Fäkalausdrücke keine Fremdwörter sind, dargestellt. Hanswurst wird als menschliche Figur beziehungsweise als naiver Bauer, der zwar auf simple aber dennoch geistreiche Weise über seine Umwelt ein Urteil abgeben kann, gezeichnet.³⁷³ Der Salzburger schlägt sich allenfalls, wenn er sich bedroht fühlt. So sagt Hornschild über den offenerherzigen, unverstellten, naiven, harmlosen und ehrlichen Bauern Hanns - wofür es in der Vorlage kein Äquivalent gibt:

Mit ihm muß man ganz anders umgehen. Mit einem Manne, wie er, der alles nach der Redlichkeit seines Herzens abmüßt, der nicht des geringsten Betruges fähig ist, muß man aufrichtig handeln.³⁷⁴

Die Begutachtung der gesellschaftlichen Konventionen scheint nur von der komischen Figur per se, Harlekin beziehungsweise Hanswurst, möglich zu sein. Dass Hanns gerade seiner Herkunft wegen aufgeklärt ist, wird an mehreren Stellen betont. Durch weise Worte kann er die beiden Freunde von einem Kampf um Leben und Tod abbringen, ebenso entlarvt er die Betrügerei von falschen Adelstiteln, mit Geld erkaufte Ehre und erklärt mit simplen Worten, warum eine Frau selbst entscheiden sollte, wen sie zu heiraten gedenkt.

In Heufelds Vorlage steht die Beurteilung der Gesellschaft in einem typisierten Raum, denn Harlekins Einschätzungen verbleiben auf abstraktem Niveau, wie in der obigen Analyse gezeigt wird.³⁷⁵ Schmidt-Dengler erklärt, dass Heufeld in *Der Bauer aus dem Gebirge* die meisten Gegensatzpaare der Stadt-Land Antithese bereits ausformulierte.³⁷⁶ Daher wird sein Werk zum Vorbild für viele nachfolgende Komödienschreiber.

An Hanns spiegeln sich die Torheiten der Wiener Gesellschaft, welche er auf naive Weise kommentiert und zur Schau stellt. Diese Sittenschilderung steht zweifelsohne wie in der literarischen Vorlage im Vordergrund. Somit wird die

³⁷³ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 59.

³⁷⁴ Heufeld, Franz von: 'Der Bauer aus dem Gebirge', S. 208.

³⁷⁵ Vgl. Sonnleitner, Johann: 'Franz von Heufeld', S. 520

³⁷⁶ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: 'Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie', S. 59.

Unnatürlichkeit der Wiener Sitten und Bräuche offensichtlich angeprangert. Die künstlichen Redensarten, übertriebenen Höflichkeitsbezeugungen, der Stadtlärm, die Unhöflichkeit der Leute sowie deren Aufmachung wird von Hanns direkt und schamlos beanstandet, wie an mehreren Stellen in der Analyse gezeigt wird. Insbesondere kritisiert Hanswurst die Verehrung von Adelstiteln, die Sucht nach Ruhm und Ehre wie auch die Kluft zwischen Arm und Reich.

Heufeld führt einen Salzburger Bauern - das ist natürlich eine Hommage an die Ursprungslegende des wienerischen Hanswursts - nicht nur in die Stadt, sondern inszeniert das Befremdende des Großstadtlebens mit plastischer Detailliertheit.³⁷⁷

Sonnleitner hebt hervor, dass der Wiener Dramatiker hierbei fast unbemerkt zwischen Vorlage und eigenen Ideen wechselt. Die von Heufeld durchgeführten Änderungen sind durch den Ortswechsel von Marseille nach Wien bestimmt, da der Salzburger Hanns die Tradition des Wiener Hanswursts fortsetzt. Heufelds Leistung ist es demzufolge, den Topos des edlen Wilden in das Wien um 1760 eingeführt zu haben.

Die komischen Effekte des Lustspiels entspringen diesen permanenten Kollisionen zwischen salzburgischer Natürlichkeit und städtischer Raffinesse mit dem Effekt der Zerstörung der eingespielten semiotischen Codes.³⁷⁸

Auf diese Weise kann Heufeld Sonnenfels und Gottscheds Ansichten widerlegen und beweisen, dass die Figur des Hanswursts in verfeinerter Art sehr wohl als Aufklärer auf einer gereinigten Schaubühne auftreten kann. Heufeld macht aus ihm, ungeachtet von Sonnenfels Bestrebungen Hanswurst aus Wien zu vertreiben, einen Aufklärer, der mit dem Gedanken spielt, sich in Wien heimisch zu machen, was unbeeinflusst von Heufelds Feder stammt.

Weil ich nur Geld habe, so ist mir schon besser als vorher. Nun will ich mir auch wohl seyn lassen; alle Wochen will ich wenigstens zweymal Sauerkraut mit Speckessen, und alle Tage ins Wirthshaus gehen, alle Tage zwey Maaß Wein trinken. Ein Haus will ich mir kaufen, da müssen auf's wenigste drey Kucheln drin seyn. Beym Haus muß ein Nußbaum stehn, der mir das ganze Haus mit Schatten deckt. Gehen werde ich schwerlich mehr viel; das schickt sich nicht, wenn man reich ist - recht so; ich werde mir meinen Esel kommen lassen - der arme Narr![...] wenn sie mich recht lieb hat, so will ich sie alle Tage, nein, alle Tage wäre zu viel, aber alle Sonn- und Feyertage zum Tanze ausführen. Was wird das für ein lustiges Leben seyn!³⁷⁹

³⁷⁷ Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 520.

³⁷⁸ Ebda., S. 521.

³⁷⁹ Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge‘, S. 189 - 190.

Bis auf die beschriebenen Unterschiede zur Vorlage werden die Figuren ähnlich charakterisiert. Die erste Begegnung mit Rosa ist - wie gesagt - bar jeglicher sexueller Anspielungen. Heufelds Salzburger Bauer verinnerlicht nicht das Konzept der *l'amour à la sauvage* - als leidenschaftliche, triebhafte, natürliche und spontane Liebe. Auch Eleonora wird verharmlost und als weniger aggressiv als ihre Vorlage dargestellt, da diese an einer Stelle des Stücks Harlekin sogar mit Schlägen droht. Im Gegenzug inszeniert der Wiener Dichter Rosa und Eleonora als boshafte Figuren, da sie Späße, die dem gutgläubigen Bauern beinahe zum Verhängnis werden, mit ihm treiben. Das Verhältnis zwischen Rosa und ihrer Herrin ist gleichfalls ein anderes. Die Analyse veranschaulicht, dass Flaminia beim Werben Harlekins um Violette mehr Mitspracherecht als Eleonora hat, da Violette ihre Leibeigene ist. Eleonora lässt Rosa von Anfang an selbst über ihre Zukunft entscheiden.

Der Vater - Tochter Disput um Gehorsamspflicht wird wieder aufgerollt und von Hanswurst in simpler Weise gelöst (III/5). Auch in diesem Werk kann sich die Tochter nicht selbstständig von der Pflicht ihrem Vater gegenüber befreien. Hanns vermag dies ebenfalls nicht, seine Aufgabe ist es lediglich, das Festhalten an Vorurteilen und dessen Folgen auf verständliche Weise zu verdeutlichen. Erst Walldorf entknotet den Konflikt, indem er freiwillig von seinem Vorrecht zurücktritt. Wihar ändert seine Ansichten, wie die Wahl eines Gatten auszufallen hat und wie die Gehorsamspflicht der Tochter gegenüber ihrem Vater zu sein hat, ebenfalls nicht. Er gestattet die Liaison nur, nachdem er erfährt, dass Hornschild sein Vermögen nicht verloren hat.

Ironisch ist auch, dass gerade derjenige, der sich über Menschen mokiert, denen das Äußere bedeutender als die Person selbst erscheint, in eben diese Falle tritt und sich in Rosa nur wegen ihres Aufputzes verliebt. Da Hanns den Trugschluss erkennt und daraufhin zurück in seine Heimat kehren möchte, bezeichnet Sonnleitner den Schluss als kulturpessimistischer als seine Vorlage.³⁸⁰ In Hanns' Rückkehr nach Salzburg sieht Rogan den Sieg der naturbelassenen Lebensweise und eine Absage an die Modesitten des 18. Jahrhunderts.³⁸¹ Die Schlusszene gibt Preis, dass Heufelds *Bauer auf dem Gebirge* ein anderer Gedanke zugrunde liegt.

³⁸⁰ Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 521.

³⁸¹ Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 58.

4.3.4 Weitere Bearbeitungen des Stoffes

Rogan führt an, dass nicht nur die 1765 erschiene Wiener Ausgabe Heufelds Augenmerk auf Delisle gelenkt haben mag.³⁸² In den 60er-Jahren arbeitet Kurz-Bernardon an einer Bearbeitung von *Arlequin sauvage*, welche wahrscheinlich aufgrund der strengen Gesetze erst 1770 inszeniert wird. Birbaumer führt an, dass Kurz hierfür einerseits *Arlequin sauvage* andererseits Marivaux' *La double inconstance* (1723) als Vorlage verwendet.³⁸³

Im Folgenden sollen die Wiener Bearbeitungen des *Arlequin sauvage* verglichen werden. Der Handlungsverlauf von Felix Kurz' Bearbeitung unterscheidet sich maßgeblich von Delisles Vorlage. Nur wenige Sequenzen, unter anderem die Unterhaltung über Gesetze, über Gebräuche und Komplimente, die Zusammenkunft mit dem Kaufmann, bei der weder Bernardon noch Harlekin die Bedeutung von Geld kennen, sowie der Streit mit den Offizieren und das Duell zweier Liebhaber um eine Frau werden verarbeitet. Ebenso verschieden ist das Figurenrepertoire, worin sich die Typen der Wiener Burleske (Bernardon, Odoardo, Fiamette) finden lassen.

Da Heufeld mit Ausnahme einer Szene alle Auftritte aus Delisles Komödie dramatisiert, sind notgedrungen thematische Überschneidungen in beiden Wiener Bearbeitungen erkennbar. Dies kann folglich nicht als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die österreichischen Autoren voneinander abschrieben.

Dass Heufeld Kurz' Bühnenstück kopiert, kann verneint werden, denn beide Dichter kopieren unter anderem zwar Harlekins Aufklärung über den Sinn von Komplimente, übersetzen diese aber auf unterschiedliche Weise. Eine Gegenüberstellung der drei Fassungen soll dies verdeutlichen:

³⁸² Vgl. Rogan, Walter: *Franz von Heufeld*, S. 55.

³⁸³ Vgl. Birbaumer, Ulf: *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniaden*. Bd. 2. Dissertation Univ. Wien 1969. S. 303 - 313.

<i>Bauer aus dem Gebirge</i> (S. 165 - 166)	<i>Die Insul der gesunden Vernunft</i> (S. 396 - 397)	<i>Arlequin sauvage</i> (S. 11 - 12)
h. Anstatt dir gerade weg zu sagen: komm zu mir zum Mittagessen, grüße ich dich höflich, mache eine Verbeugung, und sage: Mein lieber Herr von Hanns, ich ersuche Sie unterthänig, thun Sie mir die Ehre an, mit mir zu Mittag zu speisen.	O. Wart, ich will dir eines machen; gesetzt, ich will dich auf Mittag zu mir einladen, so sag ich nicht so grob zu dir, Bernardon komm zu mir zum Essen, sondern ich neige mich erstlich vor deiner, dann rede ich dich ganz freundlich an, allerliebster Bernardon, ich ersuche dich auf das höflichste, mir die Gefälligkeit zu erzeigen, bey mir auf Mittag verlieb zu nehmen.	L. Au lieu de te dire grossierement, Arlequin, viens dîner avec moi, je te salue poliment, & je te dis, mon cher Arlequin, je vous prie très humblement de me faire l'honneur de dîner avec moi
hanns. Mein lieber Herr von Hanns, ich ersuche Sie unterthänig, Thun Sie mir die Ehre an, mit mir zu Mittag zu speisen. Ha ha ha! das ist ein närrisches Ding um ein Kompliment.	B. Allerliebster Bernardon, ich ersuche dich auf das höflichste, mir die Gefälligkeit zu erzeigen, bey mir auf Mittag verblieb zu nehmen, (lacht), was ist das vor ein närrische Sache um ein Compliment.	A. Mon cher Arlequin, je vous prie très humblement de me faire l'honneur de venir diner avec moi! Ah, ah, ah ! la drôle de chose qu'un compliment.
h. Sie werden nicht so gut bewirtheet werden, als Sie es verdienen -	O. Ihr werdet nicht so gut tractiert werden, als ihr es verdient.	L. Vous ne serez pas traité aussi bien que vous le meritez.
hanns. Das taugt nichts: weg mit deinem Complimente!	B. Das ist nichts nutz, weg mit dem Compliment.	A. Cela ne vaut rien: ôte le ton de compliment.
h. Ich wollte Sie gerne besser bedienen	O. Ich wollte euch gerne besser tractiren, wann es nur in meiner Möglichkeit wäre.	L. Je voudrais bien vous faire meilleure chère.
hanns. Bediene mich besser, und laß diese unnütze Reden.	B. Nu wohl, so tractire mich statt deinem Compliment besser, und laß das Compliment aus.	A. Eh bien, fais - la moi meilleure, & laisse tout ce discours inutile.
H. Das, was ich dir sage, hindert nicht, daß ich dich gut bewirthe, das geschieht nur, dir verstehen zu geben, wie sehr ich dich liebe und daß meine Hochachtung für dich so groß ist, daß ich für dich nichts gut genug finde.	O: Alles was ich dir sage, verhindert mich gleichwohl nicht, dich auf das beste zu tractiren, es ist nur ein Compliment dir zu zeigen, wie ich dich liebe, und wie ich dich hoch schätze, weil ich mich fürchte, nicht so viel zu bekommen, dich nach Wünschen zu bedienen.	L. Ce que je te dis n'empêche pas que je ne fasse bonne chère ;ce n'est que pour te faire comprendre que je t'aime tant, & que mon estime pour toi est si forte que je ne trouve rien d'assez pour toi.

Insbesondere Heufeld aber auch Kurz bearbeiten jene Stelle textnah, greifen jedoch auf unterschiedliches Vokabular zurück. Auffällig ist lediglich, dass sie im Unterschied zum Original eine Einladung zum Mittag- und nicht zum Abendessen aussprechen.

Angesiedelt ist die Handlung in einer städtischen Gegend auf dem Anwesen des Grafen Gerstenschleim, der Hanswurst darstellen soll. Der Regent brachte bis auf eine kleine „Insul“ alle Länder unter seine Herrschaft. Das Motiv der edlen Wilden wird von Delisle übernommen. Die Insulaner werden ebenso als unschuldig und gutmütig beschrieben, obwohl sie weder Gesetze noch Herren anerkennen. Frei von jeglichen Besitzansprüchen leben sie glücklich.³⁸⁴ Der Neffe des Regenten, Graf Heinrich, verliebte sich in die schöne Fiametta, eine Inselbewohnerin. Er gab sich ihr bis dato nur als Offizier zu erkennen. Da Fiametta einen anderen Inseleinwohner, Bernardon, liebt, lässt der Graf die beiden entführen, um sie vom Pomp und den Vergnügungen der schönen, höfischen und reichen Welt mit Hilfe seiner HofdienerInnen zu verführen. Am Hof angekommen äußern sich die beiden „Wilden“ ebenso kritisch über die neue Welt wie in Heufelds Bearbeitung und in Delisles Original. Im Unterschied zu Heufeld übernimmt Kurz auch kritische Überlegungen zu Gesetzen und dem Rechtssystem. Kurz' Porträt der Gesellschaft fällt weniger detailreich als Heufelds aus, da der Bezug zur Stadt Wien im Hintergrund bleibt.

[...] euer Land kommt mir recht wunderlich vor, eure Weibsbilder sind voller Complimenten, man soll glauben, es wären die besten Leuthe von der Welt, aber es ist nicht wahr [...] seinen Nächsten betrügen, ihm nicht sein Wort halten, falsch lügenhaft, und nichts nutz zu seyn, das sind die Schuldigkeiten an diesem verdamnten Orte [...]

Dem höfischen Leben wird ein bäuerlicher Lebensstil gegenübergestellt. Bernardon und Fiametta wundern sich über das höfische Gehabe und das adelige Milieu, in dem sie sich wieder finden, und mokieren sich darüber.³⁸⁶ Dass Delisles

³⁸⁴ „Wer diese Leute nicht kennt, der kann auch von ihren Gemüts Gaben, und von ihrer Denkungsart nicht urtheilen, sie besitzen eine Vernunft, die ihnen von der Natur eingebeget ist, welche auch zu Zeiten unseren Verstand übersteiget.“ In: Kurz, Johann Joseph Felix von: ‚Die Insul der gesunden Vernunft‘, S. 385.

³⁸⁵ Kurz, Johann Joseph Felix von: ‚Die Insul der gesunden Vernunft‘, S. 409.

³⁸⁶ „[...] was soll ich mit euch Menschen allen anfangen, die mir den ganzen Tag nachlauffen, um nur zu sehen, und zu hören, was ich den ganzen Tag mache, man nihmt mir den Liebsten, (Weint.) und gibt mir anstatt seiner Kinder, und Weibsbilder, und der Schaden soll mir ersetzt seyn, man nihmt mir meinen ehrlichen Namen, ich heisse

Wilde zu Bauern gewandelt werden, verbindet die österreichischen Bearbeitungen und kann folglich als Hinweis herangezogen werden, dass sich die beiden Schriftsteller voneinander inspirieren ließen. Ein markantes Unterscheidungskriterium ist aber, dass Kurz seine Landleute in die Welt des Hofes, der Grafen und der Regenten einführt und deren Gebräuche zur Schau stellt. Heufelds Kunstauffassung sowie seine Stellung als Staatsbeamter machen derlei kritische Äußerungen unmöglich. Er lässt seinen Bauern stattdessen an der Welt aufstrebenden Bürgertums, des Kleinadels Wiens teilhaben.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der beiden Bearbeitungen ist, dass Bernardons Bauern der neuen Welt keine Absage erteilen. Der Graf beschenkt beide reichlich, nobilitiert sie und lässt Lavinia Bernardon schöne Augen machen. Die Idylle des Landlebens erscheint im Gegensatz zu Heufeld gebrochen und angekratzt:

Fiametta: Setze dich an meine Stelle: Dieser junge Mensch ware noch der Beste auf unsrer Insul; wir wohnten nicht weit von einander, er ist aufgeräumt, ich liebe den Scherz, er macht mich oft lachen, ich gewohnte ihn endlich, und von der Gewohnheit zu Gewohnheit hab ich aus Mangel eines besseren ihn auch zu lieben angefangen.³⁸⁷

Somit steht ihrer Trennung und der Doppelhochzeit mit den höfischen Figuren nichts mehr im Weg. Beide Landleute finden Gefallen am höfischen Lebensstil, so schlussfolgert Bernardon: „Wem soll dann das Fressen und Sauffen, und das Faullentzen nicht gefallen, hier gibt es lauter Tag-Diebe, und so bin ich halt ein Tag-Dieb mit.“³⁸⁸

Sonnleitner weist darauf hin, dass der österreichische Dramatiker, Carl Meisl (1775 - 1853), ein weiterer Bearbeiter des Stoffes in *Der Esel des Timon* (1820) ist.³⁸⁹ Offensichtliche Anleihen und direkte Verweise zu Heufelds Bearbeitung der Szene aus *Timon le misanthrope* können nicht ausgemacht werden. Das Figurenrepertoire lehnt sich an Delisles Fassung an, der Handlungsverlauf ist ähnlich aufgebaut, aber dennoch durch große Differenzen geprägt. Jupiter erfährt in einer Tageszeitung vom Schicksal und Leben des Misanthropen Timon, woraufhin dieser ihn bekehren möchte. Linias erschießt in der Zwischenzeit

Fiametta, und jetzo muß ich ihr Gnaden heissen [...]“ In: Kurz, Johann Joseph Felix von: ‚Die Insul der gesunden Vernunft‘, S. 388.

³⁸⁷ Ebda., S. 428.

³⁸⁸ Ebda., S. 434.

³⁸⁹ Vgl. Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 520.

Timons einzig treuen Weggefährten, seinen Esel. Die Götter erscheinen, geben dem Trauernden - im Unterschied zu Delisles Vorlage - Geld und anthropomorphisieren sodann auf Wunsch Timons seinen Esel. Meisls Tier heißt nicht Harlekin sondern Midas. Er wird ebenfalls als naiv, unschuldig, treu und unverstellt beschrieben. Der Athener Gesellschaft kommt zu Ohren, dass Timon wohlhabend ist, als Konsequenz überhäufen sie ihn, in der Hoffnung von seinem Vermögen auch etwas abzubekommen, mit Komplimenten. Der Gedanke Midas³⁹⁰, dass er beim Anblick dieser Gesellschaft nicht weiß, ob er, der dumme Esel, oder die anderen intelligenter sind, findet man bei Heufeld³⁹¹ wieder, als Hanns sich über die Wiener Sitten wundert. Timon ist mit Midas unzufrieden, da er ihn für zu dummlich hält. Aus diesem Grund bittet er Merkur, ihm Verstand einzuflößen. Dieser bekommt stattdessen Poesie, Schauspielkunst und Eleganz, was aus dem ehemaligen Esel einen der Etikette entsprechenden *garçon* macht. Vermutlich fühlte sich Meisl von Heufelds Idee angeregt, aus den abstrakten Überlegungen Delisles ein zeitkritischeres Porträt zu entwerfen.

Wie auch in Delisles Version liebt Eucharis Timon, wenngleich er sie stetig zurückweist. Aspasia, eine Dienerin, möchte ihrer Herrin schaden und diese daher mit Hilfe Midas' mit Timon zusammenführen. Im Gegensatz zu Heufelds und Delisles Dienerfiguren verbünden sich diese ohne Mitwissen ihrer Herren gegen sie. Dementsprechend stellt auch Aspasia selbst und nicht Eleonora³⁹² die Frage nach ihrer gemeinsamen Zukunft mit Midas: „Aber noch eine Kleinigkeit - von was werden wir denn leben?“³⁹³

Erst als Eucharis ebenfalls zur Menschenhasserin wird, kann Timon sie lieben - wie in Delisles Fassung. Beide Liebschaften währen aufgrund ihrer Treulosigkeit nur für kurze Zeit. Sokrates tritt in Meisls Fassung gleichfalls in vollkommen divergenter Funktion auf, da er Timon lediglich vorführen soll, dass sein ehemals treuer Esel, nun bereit ist, seinen Herren für Geld ins Unglück zu stürzen. Nur

³⁹⁰ „Jetzt weiß ich doch nicht recht - bin ich g'scheidter, oder Sie - Sie sollens eigentlich seyn - [...]“ In: Meisl, Carl: *Der Esel des Timon. Eine satyrische Karrikatur in zwey Acten mit Gesang in Knittelreimen* Pesth: Hartlebens Verlag 1820. S. 32.

³⁹¹ „[...] Wann die Leute in diesem Lande nicht alle närrisch sind, so muß ich mein Lebtag nicht gescheid gewesen seyn. Bald werde ich anfangen zu glauben, daß der Fehler an mir ist, daß ich das Schöne, und das Nützliche ihrer Gewohnheiten nicht einsehe.“ In: Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer auf dem Gebirge‘, S. 189.

³⁹² „Eleonora. Von was aber werdet ihr leben? habt ihr Geld?“ In: Heufeld, Franz von: ‚Der Bauer auf dem Gebirge‘, S. 203.

³⁹³ Meisl, Carl: *Der Esel des Timon*, S. 50.

folgende Gedanken über vorbildhafte Figuren in Komödien findet man sowohl im Original als auch in Heufelds Bearbeitung.

Wie ich dumm war, da wars nicht recht. Jetzt, da ich g'scheidter bin, ist das auch wieder schlecht. Wer kanns da Recht machen? Das ist zu toll! Der Mensch weiß nicht mehr, ob er ein Esel oder ein Philosoph sein soll.³⁹⁴

Meisls eingangs naiver, ehrlicher und unverbildeter Esel entwickelt sich zur boshaften und egoistischen Figur. An diesem Werkvergleich lässt sich veranschaulichen, welchen Weg die vormals den Herrschaften widerstandslos dienende Figur des Hanswursts nun eingeschlagen hat.

³⁹⁴ Meisl, Carl: *Der Esel des Timon*, S. 59.

5 Schluss

Als Ergebnis dieser Diplomarbeit kann festgehalten werden, dass die historischen Randbedingungen Franz von Heufelds Bearbeitungen französischsprachiger Literatur nicht unbeeinflusst lassen. Folglich können Änderungen im Vergleich zum Original aus diesen Begebenheiten begründet werden.

Seine Tätigkeit als Beamter im Dienst des Staates wirkt zweifelsohne auf seine Dramenproduktion ein. Heufeld kann als typischer Frühaufklärer Wiens angesehen werden, der sich mit den Leitlinien des Staates identifiziert und sich dem Kaiserhaus unterordnet. Er ist ein Dramatiker, der die josephinische Staatsphilosophie verinnerlicht, dementsprechend werden in seinem Werk Autoritäten nicht anzweifelt und Herrschaftsformen nicht infrage stellt.

Ebenso steht sein Engagement für ein Nationaltheater in der Hauptstadt, in welchem die deutsche Sprache und Kultur gepflegt, stilisiert und zur Nachahmung präsentiert werden sollen, mit den späteren Bestrebungen des Kaisers Joseph II. in Einklang. An seiner Biographie und seinem dramatischen Schaffen lässt sich nachvollziehen, inwieweit Staat, Nation, Literatur und Aufklärung zusammenspielen.

Trotz der Anlehnung an deutschsprachige Theoretiker ist in Heufelds Bühnenstücken eine typische österreichische Interpretation dieser Vorgaben erkenntlich. Im Vergleich zu den deutschen und französischen Vertretern hat man in Österreich einen ganz anderen Begriff von Aufklärung. Diese Geistesströmung wird nicht mit einem Ausbruch aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit in Bezug gesetzt und hat ebenso wenig die Revolution des Volkes gegen Ungleichheit und Unterdrückung als unmittelbare Folge. Als direkte Auswirkung der Aufklärung ist in seinem Gesamtwerk dennoch eine Fokussierung auf das Bürgertum, deren Werte, Sitten und Lebensführung feststellbar.

Eine gemeinsame Zielrichtung lässt sich in allen Stücken ausmachen, nämlich die Etablierung des bürgerlichen Familienlebens, das sich von der adeligen Salonkultur, der ja ein gewisser (halb)öffentlicher Charakter mit Repräsentationszwecken eignet, abgrenzt und die emotionalen Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern und wenigen Freunden kultiviert, mit der

Betonung des privaten Raumes, Hauptschauplatz wird das bürgerliche Interieur.³⁹⁵

Vereinfacht ausgedrückt, lassen sich die Wiener Frühaufklärer zwei Gruppen, die sich im sogenannten Hanswurst-Streit manifestieren, zuordnen. Auf der einen Seite befinden sich die strikten Aufklärer, welche die Wiener Lokalpossen gänzlich ablehnen, auf der anderen jene, die auf Basis dieser Theatertradition eine Schaubühne der Aufklärung schaffen wollen. Franz von Heufeld gehört letzterer Gruppe an, weswegen er sich tatkräftig für die Umsetzung dieses Ziels einsetzt.

Trotz dieser Stellungnahme dichtet der Wiener Dramatiker Stücke, die sowohl empfindsam-tugendbetont wirken als auch solche mit satirisch-aggressivem Unterton, die anstelle der mitfühlenden eine distanzierte Haltung zum Dramengeschehen und den handelnden Figuren evozieren. Franz von Heufeld ist ein Autor, der beide Wege bestreitet und Literatur als Mittel zur Aufklärung einsetzt. Mit dem Postulat der Wahrscheinlichkeit der Handlung, der Figuren und der Sprache versucht er, diese Entscheidung zu rechtfertigen. Seine Dramen der Empfindsamkeit (*Julie*, *Tom Jones*, *Romeo und Julia* wie auch *Hamlet*) vermag Heufeld ausschließlich mit Rückgriff auf fremdsprachige Vorlagen zu komponieren. Humorvolle Schauspiele stammen größtenteils aus seiner eigenen Feder. Dieser satirische Ton zeigt seine enge Verbindung zur Wiener Theatertradition samt Hafner, Prehauser und Hanswurst. Heufeld folgt deren Spuren, indem er in seinen Theaterstücken gleichfalls einen Bezug zu Wien herstellt, lokaltypische Charakteristika einfließen lässt und sich für die Veredelung des Hanswurst-Theaters alter Tradition engagiert.

Vorrangig geht es ihm darum, ein Theater für die Nation zu schaffen, in dem für fast jeden Geschmack Dramen im Spielplan vertreten sein sollen. Im Repertoire sollen Stücke mit didaktischer Botschaft überwiegen. Die Komödie soll die ZuseherInnen nicht nur zum Lachen bringen, sondern auch belehren. Aus diesem Grund ist eine Konzentration auf Unterhaltung und auf Wirkungsaspekte augenfällig. Eine akribische Befolgung des antiken und französischen Regelapparats ist kein Garant für Erfolg auf der Schaubühne. Anders als sein Rivale Sonnenfels folgt er einer Devise, die besagt, dass Theaterstücke vorab dem Publikum zusagen müssen. Aus diesem Grund ist Heufeld bestrebt, sein Oeuvre

³⁹⁵ Sonnleitner, Johann: ‚Franz von Heufeld‘, S. 532.

sowohl nach den Vorlieben der zahlenden KundInnen, als auch nach den Einschränkungen von „oben“ und nach den neuen Ansprüchen der hohen Literatur auszurichten.

Um diese Ideen zu verwirklichen, greift der Autor sowohl auf französische als auch auf englische Literatur zurück. Der Wiener bearbeitet keineswegs ausschließlich französische Literatur, da er ebenso die Rezeptionsbedürfnisse des Publikums beachtet. Ab den 70er-Jahren werden englische Werke, insbesondere jene Shakespeares, vermehrt aufgenommen. Heufeld schließt sich diesen Neigungen an, indem er *Tom Jones*, *Romeo und Julia* wie auch *Hamlet* den Anforderungen des klassizistisch französischen Theaters anpasst und neu inszeniert. Foltinek beschrieb bereits ausführlich Franz von Heufelds Rezeption englischer Dramen.

In der Zeit, in der Heufeld Theaterstücke dichtet, ist im Vergleich zu Deutschland die Achtung vor französischer Literatur trotz der Rezeption englischer Werke ungebrochen. Betrachtet man das Repertoire der kaiserlichen Hoftheater wie auch die Stellung des *Théâtre français près de la Cours*, bemerkt man, wie hoch die französische Sprache und Literatur angesehen sind. Ein Schwerpunkt der Arbeit gilt der Beschreibung der Vorlieben des jeweiligen Milieus wie auch der Stellung und Rezeption französischer Literatur in Wien. Es wird deutlich, dass Literatur aus Frankreich dramatische Vorlagen mit klassizistischem Anspruch für das deutschsprachige Theater Wiens in dieser Zeit des Umbruchs anbietet. Dem Werdegang des Pariser Theaters, der französischen Schauspielkunst und der gehobenen Ausdrucksweise soll nachgefeiert werden. Kulturgut aus Frankreich beeinflusst somit das Wiener Theater und die Dramatiker auf mehreren Ebenen.

Mit diesem Hintergrund soll Heufelds Rezeption und Bearbeitungsleistung der französischsprachigen Vorlagen zusammengefasst werden. Obwohl der Dramatiker der französischen Sprache mächtig ist, verwendet er bei seiner ersten Bearbeitung die deutsche *Julie* Übersetzung von Gellius. Da Heufeld einen umfangreichen Briefroman in ein rührendes Lustspiel umformt, ergeben sich einige Änderungen, die auf diesem Gattungswechsel zurückzuführen sind. Dementsprechend weichen der Inhalt, der Handlungsverlauf, die Figurenzeichnung, die Wirkung sowie auch der Ausgang vom Original ab. Als Diener eines absolutistischen Staates müssen alle Provokationen und Zweideutigkeiten von Rousseaus Werk ausgelassen werden. Sexuelle

Leidenschaft gilt als unkontrollierbare Kraft, derer sich Franz von Heufeld in seiner Bearbeitung entledigt. Stattdessen wird der Vater, dem sich alle Figuren unterordnen, unangefochten emporgehoben. Die Fragen der Gehorsamspflicht einer Tochter ihrem Erzieher gegenüber, dessen Ausgang man von Beginn an erraten kann, und der Überwindung der Vorurteile des Vaters werden zu zentralen Konflikten. Heufeld inszeniert ein wirkungsbetontes Stück, das Mitleid vom Publikum erhaschen soll. Durch Gefühlsbetonung und nicht durch das Anprangern gesellschaftlicher Strukturen sollen die ZuschauerInnen rührender Lustspiele belehrt werden.

Die Figuren Rousseaus findet man auf gewisse Eigenschaften reduziert wieder, welche den Modeströmungen der Zeit entsprechen. Im Prinzip können die Charakteristika und Handlungen der Protagonisten in folgende Kontrastschemata aufgeteilt werden: empfindsam-leidenschaftlich-fühllos, aufgeklärt-nicht aufgeklärt, konventionell-modern und reich-arm.

Die ungebrochene Gehorsamkeit Julies sowie die bürgerliche Lebensführung des jungen Paares prophezeien ein gutes Ende. Die Grundaussage weicht aus diesem Grund von Rousseaus Vorlage ab. Der bürgerliche Lebensstil wird als einziger Weg zum Glück präsentiert. Rousseaus kritischer Unterton fällt aus, obwohl Wertvorstellungen über Ehe, der Verachtung von Selbstmord und Duellen vom französischen Original übernommen werden.

Wie veranschaulicht werden konnte, genießt Molière in Wien hohes Ansehen. Der Einsatz eines seiner Stücke für den Gegenschlag gegen Sonnenfels ist kalkuliert, denn es gibt Heufelds Entgegnung das notwendige Niveau und nimmt möglichen weiteren Kritikpunkten den Wind aus den Segeln. Zudem ist die Ähnlichkeit der Vorwürfe, mit denen sich Molière etwa hundert Jahre zuvor konfrontiert sieht, frappierend. Aus diesem Grund bietet Molières Theaterstück *La critique de l'école des femmes* eine adäquate Vorlage für Heufelds *Die Kritik über den Geburtstag*.

Der Handlungsverlauf wie auch der Inhalt ähneln Molières Verteidigungsrede. Heufelds Verdienst ist es, Molières Gegenargumente und seine Literaturauffassung auf seine Auseinandersetzung mit Sonnenfels, auf das Wien des 18. Jahrhunderts und auf die poetischen Vorgaben der neuen Theoretiker zu beziehen. Demzufolge wird ein Schwerpunkt auf das Argument der Wahrhaftigkeit der Handlung, der Figuren und der Sprache gelegt. Anstelle von

Protagonisten, die Sitten des Hofes verkörpern, entwirft der Wiener Dramatiker Figuren aus dem Milieu des Kleinadels beziehungsweise des aufstrebenden Bürgertums, deren Salonkultur bloßgestellt werden soll. Folglich werden nur wenige Passagen wortwörtlich übernommen. Aus diesem Grund ist Franz von Heufelds *Defensio* als durchaus eigenständig zu werten, obwohl neben dem Handlungsverlauf auch die Figurenkonstellation, die Aufteilung in Für-und Gegensprecher des kritisierten Schauspiels, übereinstimmen.

Da mit Ausnahme des Kritikers alle Figuren das Stück schlussendlich für gut empfinden und die Bemängelungen als gegenstandslos betrachtet werden, ist der Ausgang von Heufelds Bearbeitung ebenso ein anderer. Molière sieht von der Vorgabe einer offensichtlichen Lesart ab.

Für seine dritte Bearbeitung französischer Literatur greift Franz von Heufeld auf die Theaterstücke *Arlequin sauvage* und *Timon le misantrope* von Delisle zurück. Heufeld orientiert sich exakt am Handlungsverlauf, Szenenaufbau und Figurenrepertoire von Delisles *Arlequin*. Der Einschub eines Auftritts aus *Timon* erlaubt Heufeld einen weiteren Seitenhieb gegen Sonnenfels und eine erneute Bestätigung seiner Literaturauffassung. Große Teile werden eins zu eins übersetzt, zu diesem Zeitpunkt gibt es noch keine deutschsprachige Werkausgabe.

Delisle ist wegen seiner Modernisierungsversuche des *Théâtre Italien* von Paris in Wien bekannt und ist eine Fundgrube für Komödienschreiber. Trotz der Komik zählen Delisles Lustspiele zu den kritischen Texten der französischen Aufklärung, welche die Revolution vorbereiten. Franz von Heufeld bearbeitet diesen Text, indem die Kritik am Justizsystem auf einen für ihn harmloseren Ort verschoben wird. Als österreichischer Staatsbeamter im 18. Jahrhundert sind solcherlei misbilligende Äußerungen undenkbar. Im Zentrum seiner Kritik stehen die Torheiten des Wiener Bürgertums und der aus Delisles *Arlequin* übersetzte Tadel an der Kluft zwischen Arm und Reich. Da Heufeld anstelle einer systemkritischen Haltung eine Sittenbesserung der WienerInnen erhofft, ist die Moral am Ende der Ausgaben grundverschieden. Die Absage der Modegesellschaft tritt zudem deutlicher zu Tage als in der französischen Vorlage.

Heufeld formt Delisles Natur-Kultur zum einem Land-Stadt Kontrastpaar mit Spezialisierung auf Wien um. Das auf bürgerliche Werte reduzierte Landleben wird gegenüber dem Treiben der Stadt glorifiziert. Demgemäß tritt Hanswurst nicht als exotischer Wilder sondern als Salzburger Bauer, der über die Wiener

Gesellschaft richtet und urteilt, auf. Im Vergleich zu *Julie* wird ein anderer Lösungsvorschlag für den Konflikt zwischen der Gehorsamspflicht gegenüber dem Vater und dem Wunsch der freien Partnerwahl angedeutet. Nicht der Zufall beziehungsweise der gute Wille von außenstehenden Figuren entscheidet über das Liebesglück sondern die ehemals komische Volksfigur Hanswurst. Hanswurst tritt erstmals in der Funktion des Aufklärers auf. Harlekins Wunsch der unkontrollierbaren und triebhaften *l'amour sauvage* erscheint dem Dichter für die Wiener aufgeklärte Schaubühne nicht gemäß.

Der Vergleich zu Kurz-Bernardons Bearbeitung des gleichen Stoffes veranschaulicht die unterschiedliche Interpretation der Vorlage wie auch die andere Zielrichtung der Kritik. Dass die Schriftsteller voneinander abschrieben, kann nicht bewiesen werden. Ebenso wenig ist eine eindeutige Verwendung von Heufelds Bearbeitung in Carl Meisls Fassung des Stoffes *Timon le misantrope* nachweisbar.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die verwendeten französischen Werke in Franz von Heufelds Bearbeitungen verschiedene Funktionen erfüllen. Die analysierten französischen Dichtungen gelten für Heufeld als Vorbild für den gehobenen Ausdruck in Dramentexten. In dieser Zeit des Umbruchs kann Franz von Heufeld Formulierungen, Pointen, Argumente, sogar ganze Dialogpartien aus den bereits sprachlich stilisierten Dramen Frankreichs zügig übernehmen, um ebenbürtige Aufführungen in hohem Ton zu veranstalten. Stellenweise bearbeitet der Dichter jene Originale nicht nur, sondern übersetzt sie sogar. Jene Werke bieten unter anderem zahlreiche Formulierungshilfen für gesellschaftskritische Äußerungen an. Desweiteren greift Heufeld wiederholt auf französische Dichtungen zurück, um seiner Literaturauffassung Ausdruck zu verschaffen, nach außen zu rechtfertigen und auf Wien zu beziehen. Französische Literatur erfüllt ebenfalls den Zweck auf Basis des Topos des edlen Wilden, die Figur des Wiener Hanswursts zu verfeinern und den Ansprüchen der aufgeklärten Schaubühne gerecht zu machen. Außerdem leisten jene Bearbeitungen Abhilfe eine noch nicht allzu erprobte Literaturgattung, das rührende Lustspiel, im österreichischen Theater einzuführen.

Nichtsdestotrotz werden jene Dramen vom Wiener Autor niemals originalgetreu übernommen. Die durchgeführten Änderungen sind durch Anforderungen der

Zeit, Gattungsbestimmungen, Modeströmungen und Bezugnahmen zum Wien des 18. Jahrhundert bedingt.

In Angesicht dessen kann Franz von Heufelds zweifelsohne als Verehrer und Liebhaber französischer Literatur in Wien angesehen werden. In den Vorwörtern zu *Julie* wie auch zu *Der Bauer aus dem Gebirge* verweist der Wiener ausdrücklich auf seine wertgeschätzten Vorlagen. Trotz dieser offenkundigen Anerkennung galt seine Hingabe nicht in erster Linie der Verbreitung französischsprachiger Literatur sondern der Etablierung einer Schaubühne des guten Geschmacks mit deutschsprachigem Repertoire. Die verwendete französischsprachige Literatur erfüllt innerhalb dieses Konzepts lediglich eine Behelfsfunktion, um das Niveau der Wiener Bühne anzuheben und zügig Lücken im Spielplan zu füllen.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

DELISLE DE LA DRÉVETIÈRE, Louis-François: *Arlequin sauvage. Comédie en trois actes*. Wien: Ghelen 1765.

DELISLE DE LA DRÉVETIÈRE, Louis-François: *Timon le misanthrope. Comédie en trois actes*. Wien: Ghelen 1753.

KURZ, Johann Joseph Felix von: ‚Die Insul der gesunden Vernunft. Wobey Fiametta und Bernardon das Wunderwerk einer ungekünstelten Natur vorstellen. Mit Hannswurst dem sich dreymal verstellenden Grafen von Gerstenschleim.‘ In: Brandner-Kapfer, Andrea (Hrsg.): *Eine ganz neue Komödie ... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*. Wien: Verlag Lehner 2010 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 3), S. 379 - 446.

HEUFELD, Franz von: ‚Der Bauer aus dem Gebirge. Ein Lustspiel von drey Aufzügen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 157 - 210.

HEUFELD, Franz von: ‚Der Geburtstag. Ein Lustspiel von drey Aufzügen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 261 - 340.

HEUFELD, Franz von: ‚Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe. Ein rührendes Lustspiel von drey Aufzügen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 211 - 260.

HEUFELD, Franz von: ‚Kritik über den Geburtstag. Ein Lustspiel von einem Aufzuge.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 341 - 364.

MEISL, Carl: *Der Esel des Timon. Eine satyrische Karrikatur in zwey Acten mit Gesang in Knittelreimen*. Pesth: Hartlebens Verlag 1820.

MOLIÈRE, Jean Baptiste: ‚Kritik der Frauen-Schule. Ein Lustspiel.‘ In: Bierling, Friedrich Samuel; Louis, Lax (Hrsg.): *Des Herrn Moliere sämtliche Lustspiele: Nach einer freyen und sorgfältigen Uebersetzung*. Bd. 2. Hamburg: Herold 1752. S. 92 - 132.

MOLIÈRE, Jean Baptiste : ‚La critique de l’école des femmes. Comédie en un acte. 1^{er} juin 1663’. In : *Œuvres complètes de Molière*. 2. Bd. Paris : Collection Napoléon Chaix 1864. S. 153 - 199.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amans. Habitans d’une petite ville au pied des Alpes*. T. 1 - 3. Amsterdam : Marc Michel Rey 1761.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Die neue Heloise oder Briefe zweyer Liebenden, aus einer kleinen Stadt am Fusse der Alpen*. T. 1 - 3. Übersetzt von: Johann Gottfried Gellius. Leipzig: Weidemann 1761.

Sekundärliteratur

AUST, Hugo; Peter, HAIDER u.a.: *Volksstück. Vom Volksstück zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung 1989. (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte)

BIRBAUMER, Ulf: *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniaden*. Bd. 2. Dissertation Univ. Wien 1969.

BLINN, Hansjürgen (Hrsg.): *Shakespeare - Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. I. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982.

BODI, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781 - 1795*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau ²1995. (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 6)

BRAUNECK, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. II. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1996.

ERNST, Eva-Maria: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Bd. 3. Münster, Hamburg: LIT Verlag 2003. (Literatur - Kultur - Medien)

EYBL, Franz M.: ‚Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts.‘ In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Johann, Sonnleitner; Klaus, Zeyringer: *Konflikte - Skandale - Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co 1995 (Philologische Studien und Quellen, Heft 137), S. 24 - 35.

FOLTINEK, Herbert: *Fieldings „Tom Jones“ und das österreichische Drama*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976. (Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Nr. 3)

- ‚Franz von Heufeld und seine Beziehung zur englischen Literatur.‘ In: ZEMAN, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. Teil 1. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. S. 445 - 462.

GOTTSCHEDE, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst. Unveränd. reprogr. Nachdruck der 4. Aufl., Leipzig 1751*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982.

HADAMOWSKY, Franz: ‚Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751 - 1848).‘ In: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. 1. Teil. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte), S. 289 - 305.

- *Wien - Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkrieges*. Wien, München: Jugend und Volk 1988. (Geschichte der Stadt Wien, 3)

HAHNEL, Hans Heinz: *Hofräte Revoluzzer Hungerleider. Vierzig verschollene österreichische Autoren*. Wien: Wiener Journal Zeitschriften Verlag GesmbH. 1990. (Edition Atelier)

HAIDER-PREGLER, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk Verlag 1980.

- ‚Entwicklungen im Wiener Theater zur Zeit Maria Theresias.‘ In: Plaschka, Richard Georg; Grete, Klingenstein (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980*. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S. 701 - 716.

HERBECK, Gisela: *Studien zur österreichischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts. Literarische und soziale Aspekte*. Dissertation. Univ. Wien 1980.

HEUFELD, Franz von: *Brief, 1778-01.23*. In: *Mozart Briefe und Dokumente*. Online-Edition.

<<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=971&cat=>> (24.05.2013)

HUMBERT, Hugo: ‚Delisle de la Drévetière, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte des Nouveau Théâtre Italien in Paris.‘ In: Behrens, D. (Hrsg.): *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 27. Erste Hälfte Abhandlungen. Berlin: Verlag von Wilhelm Gronau 1904. S. 1 - 68.

KECK, Thomas A.: *Molière auf Deutsch. Eine Bibliographie deutscher Übersetzungen und Bearbeitungen der Komödien Molières mit Kurzbeschreibungen*. Hannover: Revonnah Verlag 1996.

KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas*. V. Band. Von der Aufklärung zur Romantik. 2. Teil. Salzburg: Otto Müller Verlag ²1976.

KRIEGLEDER, Wynfrid: ‚Die deutschsprachige Literatur des Josephinismus im europäischen Kontext.‘ In: *Österreich in Geschichte und Literatur. Mit Geographie*. 39/5 b - 6 (1995), S. 374 - 384.

KRÜGER, Renate: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Wien, München: Verlag Anton Schroll & Co 1972.

LENGAUER, Hubert: ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie.‘ In: Zeman, Herbert (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 - 1830)*. 2. Teil. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1979. (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte), S. 587 - 621.

LESSING, Gotthold Ephraim: ‚Hamburgische Dramaturgie.‘ 1.Bd. Achtes, neuntes, vierzehntes Stück, achtundsechzigstes, neunundsechzigstes und fünfundsiebzigstes Stück. (15.11.2003) In: *Project Gutenberg* <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10055/pg10055.html>> (11.10.2013)

- ‚Von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele.‘ In: Müller, Johann Georg; August L., Back (Hrsg.): *Lessings Werke*. 4.Bd. Donauöschingen: Verlag dt. Classiker 1822. S. 231 - 241.

MAHMOUD, Jasmin: *Die Rousseau-Rezeption in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Univ. Wien 2012.

MANSKY, Matthias: ‚Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff.‘ In: *Modern Austrian Literature*, 44/1 (2011), S. 1 - 19.

MÉLÈSE, Pierre (Hrsg.): ‚Notice‘. In: Molière, Jean Baptiste : *La critique de l'école des femmes. L'interrompu de Versailles. Comédie*. Paris: Classiques Larousse ⁵1939. S. 5 - 12.

MEYER, Reinhart: ‚Das deutsche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie.‘ In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 3 - 18.

- ‚Die Entwicklung des Theaters im 18. Jahrhundert (unter besonderer Berücksichtigung des Dramas).‘ In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.):

Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 33 - 41.

- ‚Das französische Theater in Deutschland.‘ In: Pernstorfer, Matthias J. (Hrsg.): *Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhundert.* Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. S. 43 - 65.

OPPEL, Horst: ‚Der Einfluß der englischen Literatur auf die deutsche.‘ In: Stammeler, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Philologie im Aufriss.* Bd. 3. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co ²1962. S. 201 - 303.

OPPENHEIM, F. Horst: ‚Der Einfluß der französischen Literatur auf die deutsche.‘ In: Stammeler, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Philologie im Aufriss.* Bd. 3. Berlin: Erich Schmidt Verlag ²1962. S. 1 - 66.

Répertoire des théâtres de la ville de Vienne. Depuis l'année 1752. Jusqu'à l'année 1757. Wien: Ghelen 1757.

PIRRO, Maurizio (Hrsg.): ‚Nachwort‘, In: Heufeld, Franz von: *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe. Ein rührendes Lustspiel von drey Aufzügen.* Hannover: Wehrhahn Verlag 2013 (Theatertexte 38), S. 67 – 75.

ROGAN, Walter: *Franz von Heufeld. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Sittenkomödie und des Burgtheaters.* Dissertation. Univ. Wien 1932.

SASHEGYI, Oskar: *Zensur und Geistesfreiheit unter Joseph II. Beitrag zur Kulturgeschichte der habsburgischen Länder.* Budapest: Akad. Kiádo 1958. (Studia historica Academiae Scientiarum Hungaricae, 16)

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: ‚Das Kontrastschema Stadt-Land in der Alt-Wiener Volkskomödie.‘ In: HEIN, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück des 19. und 20. Jahrhunderts.* Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1973. (Literatur und Gesellschaft, Bd. 12), S. 57 - 68.

SEKULIC, Katharina: *Der Vergessene Literat: Franz von Heufelds Dramen im Spiegel des Josephinismus zwischen Tradition und Fortschritt.* Diplomarbeit. Univ. Wien 2001.

SONNENFELS, Joseph von: *Bemerkungen über die neue Gesindordnung für die Hauptstadt Wien und ihre Umgebung innerhalb der Linien.* Bd. 3. Wien und Triest: Joseph Beistinger 1819. S. III - XXII.

- *Sonnenfels gesammelte Schriften.* 5. Bd. Wien: Baumeisterische Schriften 1784.
- *Sonnenfels gesammelte Schriften. Fortsetzung der Briefe über die wienerische Schaubühne.* 6. Bd. Wien: Baumeisterische Schriften 1784.

- August, SAUER (Hrsg.): *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Wien: Konegen 1884. (Wiener Neudrucke; 7)

SONNLEITNER, Johann (Hrsg.): ‚Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996. (Eine Österreichische Bibliothek), S. 311 - 382.

- ‚Die Welt der Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Philipp Hafner Komödien*. Wien: Verlag Lehner 2001. (Texte und Studien. Österreichische Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1), S. 419 - 446.
- ‚Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz.‘ In: *Zagreber germanistische Beiträge. Jahrbuch für Literatur und Sprachwissenschaft*. Zagreb: Universität Zagreb. Abteilung für Germanistik der philosophischen Fakultät. 15 (2006), S. 1 - 13.
- ‚Modernisierung und Disziplinierung. Zu den Wiener Moralischen Wochenschriften.‘ In: Corbin, Anne-Marie; Friedbert Aspetsberger (Hrsg.): *Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur*. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag 2008. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 19), S. 52 - 67.
- ‚Franz von Heufeld. Ein Theaterdichter zwischen Posse und Lustspiel.‘ In: Sonnleitner, Johann (Hrsg.): *Franz von Heufeld. Lustspiele*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2014, (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 5), S. 498 - 532.

STACKELBERG, Jürgen von: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

VALENTIN, Jean-Marie: ‚Joseph von Sonnenfels und das französische Theater.‘ In: Heftrich, E.; J.M., Valentin (Hrsg.): *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur. 18.-20.Jahrhundert*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1986. S. 29 - 45.

VAN HORN MELTON, James: ‚Von Versinnlichung zur Verinnerlichung. Bemerkungen zur Dialektik repräsentativer und plebejischer Öffentlichkeit.‘ In: Plaschka, Richard Georg; Grete, Klingenstein (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980*. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S. 918 - 941.

WALNY, Marianne: *Franz von Heufeld. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation. Univ. Wien 1921.

ZEMAN, Herbert: ‚Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.‘ In: Platschka, Richard Georg und Grete, Klingenstein u.a. (Hrsg.): *Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20. - 23. Oktober 1980.* Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. S. 717 - 741.

Lexika

BURDORF, Dieter; Christoph Fasbender u.a. (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur.* Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ³2007.

WILPERT, Gero von (Hrsg.): *Sachwörterbuch der Literatur.* Stuttgart: Alfred Körner Verlag ⁸2001.

WURZBACH, Konstantin: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.* Achter Theil. Hartmann - Henser. Wien: kaiserlich-königlich Hof- und Staatsdruckerei 1862. S. 449 - 450.

Anhang

I. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht Franz von Heufelds (1731-1795) Rezeption französischsprachiger Literatur. Anhand der Theaterstücke *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766), eine Bearbeitung von Jean-Jacques Rousseaus *Die neue Heloise oder Briefe zweyer Liebenden* (1761, übersetzt von Johann Gottfried Gellius), *Kritik über den Geburtstag* (1767), wofür Jean-Baptiste Molières *La critique de l'école des femmes* (1663) den Rahmen liefert, und schließlich anhand *Der Bauer auf dem Gebirge* (1767), das eine Nachdichtung von Delisle de la Drévetières *Arlequin sauvage* (1765) und *Timon le misantrope* (1753) ist, soll das Verhältnis des Autors zur französischen Dichtung erörtert werden. Ein Vergleich des Inhalts, des Handlungsverlaufs, des Szenenaufbaus, der Figurencharakteristik wie auch der sprachlichen Ausdrucksweise der beiden Fassungen gibt über Heufelds Bearbeitungsleistung Auskunft. Im Anschluss wird die Bedingtheit der Änderungen in Bezug auf das Original ergründet. Ein Großteil der Arbeit ist folglich der Entwicklung des Wiener Theaters des 18. Jahrhunderts und der Rolle, die Bearbeitungen fremdsprachiger Originale darin einnehmen, gewidmet. Heufeld gehört zu den Frühaufklärern, welche das Theater auf den Wurzeln der Wiener Lokalposse zu reformieren planen. Die tiefe Verflechtung mit der Staatsphilosophie und der Wiener Komödie übt nachweislich Einfluss auf seine Bearbeitungen französischsprachiger Literatur aus. Vor dem Hintergrund dieser Werkanalysen kann auf Franz von Heufelds Beziehung zur französischsprachigen Literatur und deren Funktion in seinem eigenen Schaffen geschlossen werden.

II. Abstract

This thesis explores Franz von Heufeld's (1731-1795) adaption of literature in the French language and focuses on the theatrical pieces *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (1766), an adaption of Jean-Jacques Rousseau's *Die neue Heloise oder Briefe zweyer Liebenden* (1761, a translation from Johann Gottfried Gellius), *Kritik über den Geburtstag* (1767), Jean-Baptiste Molière's *La critique de l'école des femmes* (1663) and *Der Bauer auf dem Gebirge* (1767), which is a paraphrase of Delisle de la Drévetière's *Arlequin sauvage* (1765) and *Timon le misanthrope* (1753). The author's adaptations and modifications are detailed and this work draws analysis by comparing content, the characteristics of the protagonists, phrasing and compositions of scenes across languages. In particular, the reasons and effects of his modifications from the original text are deconstructed and analyzed. Within this context, a large part of this thesis is therefore necessarily dedicated to the development of the theatre in Vienna during the 18th century and the role with which adaptations played in the theatre's repertoire. Heufeld is one of the first Austrian proponents of the Enlightenment and worked to develop the new movement within the theatre without forgetting the roots of the local farce tradition. The deep intertwining of various philosophical themes within the typical Harlequin plays exert demonstrable influence on his adaptations of French literature. The detailed analysis of his poetry and the historical background allows one to construct and elaborate Heufeld's relation to French literature and its influence and function within his own work.

III. Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Nina Herbst
Geburtsdatum: 29.11.1988
Geburtsort: Oberpullendorf, Österreich

Schulbildung:

Seit Wintersemester 2007	Universität Wien, Lehramtsstudium in den Fächern Deutsch und Französisch
2011	Erasmus - Studienaufenthalt in Nizza, Frankreich an der <i>Université Nice Sophia-Antipolis</i>
1999 - 2007	Neusprachliches Gymnasium, Gymnasiumstraße 21, 7350 Oberpullendorf
1995 - 1999	Volksschule, Schulgasse 6, 7344 Stoob