



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Geld ist die Hauptsache.“ Geldwirtschaft in der
Habsburger Monarchie und die Entwicklung des
,feineren‘ Lustspiels

verfasst von / submitted by

Irene Grandis BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Ökonomische Aspekte der Habsburgermonarchie des 18. und 19. Jahrhunderts	8
2.1	Das Geldwesen	8
2.2	Die wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Situation	13
2.3	Die Situation der Beamten	17
3	Die Aufklärung in der Habsburgermonarchie	21
3.1	Die Aufklärung unter Joseph II.	21
3.2	Die Aufklärung unter den Nachfolgern Josefs II.	24
3.3	Die Theatersituation in der Aufklärung	27
3.3.1	Die Zensur	31
3.3.2	Das Teutsche Nationaltheater	33
3.3.2.1	Die Entstehung des Teutschen Nationaltheaters	33
3.3.2.2	Das Repertoire und das Publikum des Nationaltheaters	34
3.3.2.3	Die Ausstattung des Nationaltheaters	38
4	Das ‚feinere‘ Lustspiel	41
4.1	Theatertheoretische Diskurse über das Lustspiel	47
4.1.1	Joseph von Sonnenfels – <i>Briefe über die wienerische Schaubühne</i>	47
4.1.2	Johann Friedrich Jünger – Theatertheoretische Schriften	59
4.1.3	August Ernst von Steigentesch – Theatertheoretische Schriften	63
4.1.3.1	„Bemerkungen über das Lustspiel“	63
4.1.3.2	„Ueber das deutsche Lustspiel“	68
4.1.3.3	„Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache“	69
4.1.4	Eduard von Bauernfeld – Theatertheoretische Schriften	72
4.2	Der Aspekt des Geldes im ‚feineren‘ Lustspiel	81
5	Johann Friedrich Jünger	81
5.1	Der Dramatiker Johann Friedrich Jünger	84
5.2	<i>Die beyden Figaro – Lustspiel in fünf Aufzügen frey nach Marvelli</i>	89
6	August Ernst von Steigentesch	108
6.1	Der Dramatiker August Ernst von Steigentesch	110
6.2	<i>Die Zeichen der Ehe</i>	114
7	Eduard von Bauernfeld	129
7.1	Der Dramatiker Eduard von Bauernfeld	130
7.2	<i>Die Bekenntnisse</i>	137
8	Resümee.....	155
9	Bibliographie.....	160
	Abstract.....	165
	Danksagung.....	166

*Einen deutschen Aristophanes verträge weder
Regierung noch Publikum. Wir Poeten kochen
mit Wasser. Wir können nur herumlavieren,
müssen zerstückte Brocken bringen.
(Tagebucheintragung von Eduard von Bauernfeld
vom 15.8.1840)*

1. Einleitung

Komödie und Geld weisen schon seit der Antike eine starke Affinität auf, wobei nicht nur der Faktor Geld, sondern auch die Art der Komik im Laufe der Zeit immer wieder eine Wandlung erlebt hat. In der griechischen Antike wurden in den Komödien von Aristophanes und Menander, um nur die wichtigsten zu nennen, sowohl bei den Lenäen als auch den großen Dionysien die aktuellen gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten auf komische bzw. satirische Art problematisiert und kritisiert. Plautus und Terenz setzten diese Tradition in der römischen Komödie fort.

Sieht man Geld als Metaphorik im Theaterwesen, ist es immer in einem spezifischen historischen Kontext zu verorten. Wie sehr sich die Komödie im Laufe ihres Bestehens auch immer wieder veränderte, so bleiben ihre grundlegenden Instrumentarien doch mehr oder weniger unverändert: sie reflektieren die Mentalität ihrer Zeit, überzeichnen die Verhältnisse, zeigen Widersprüche und die Laster der Menschen auf und setzen dafür vor allem Intrigen, Betrug, Habgier und Diebstahl ein. Ein wesentliches Merkmal der Komödie ist außerdem, dass sie die historische Entwicklung, Widersprüche, verdrängte Bedingungen und unliebsame Konsequenzen aufzeigt. Was der Komödie jedoch inhärent ist, ist ein sicherer guter Ausgang, möge der auch in vielen Fällen brüchig sein.

Im Rahmen der theatertheoretischen Diskurse der Aufklärung hat sich mit Ende des 18. Jahrhunderts in Wien ein Lustspiel-Genre entwickelt, das als ‚feineres‘ Lustspiel, auch Konversations- oder Salonkomödie genannt, die Bühne des neu gegründeten Nationaltheaters eroberte. Dabei handelte es sich generell um Komödien für den täglichen Gebrauch, die keinen Anspruch auf hohe literarische Qualität stellten – kurz es waren Lustspiele, die in die Trivilliteratur eingereiht werden können. Auch in diesen Komödien erweist sich der komische Effekt im dramatischen und dramaturgischen Umgang mit Geld, das neben der

Liebe als Hauptmotiv des Lustspiels generell angesehen werden kann. Dabei werden Täuschungs- und Betrugshandlungen, ebenso wie die ‚Laster‘ ausgiebig dargestellt.

Im 18. und 19. Jahrhundert wurde Theater für verschiedene Gesellschaftsschichten gemacht. Klassiker und Salonkomödien wurden im Nationaltheater vor allem für ein Publikum, das aus Mitgliedern des Adels und des hohen Bürgertums bestand, gespielt. Auf den Bühnen der Vorstadttheater sprach die Wiener Volkskomödie ein wesentlich breiter gefächertes Publikum an, das vor allem aus Handwerkern, Dienstpersonal und Kleinbürgern bestand. Das spiegelt sich auch in den Repertoires der Theater wider. So wird im ‚feineren‘ Lustspiel der Einfluss des Geldes wesentlich sublimierender behandelt als in den Altwiener Komödien, in denen die Geldproblematik deutlich drastischer dargestellt wurde und deren Titel bereits auf Missstände verwiesen, wie z.B. *Der Leopoldstag oder Kein Menschenhaß und keine Reue* von Adolf Bäuerle (1816), *Der Aktiengreißler* von Anton Langer (1856) oder *Schlechtes Papier* von Friedrich Kaiser (1872).

Diese theater- und kulturhistorische Arbeit soll zwei wesentliche Kriterien des ‚feineren‘ Lustspiels herausarbeiten: Einmal wird die Entwicklung des Genres, das in diesem Fall praktisch ein Jahrhundert umfasst, von seinen Anfängen bis zu seinem Höhepunkt beleuchtet, und zum Zweiten wird versucht zu klären, wie sich der Aspekt des Geldes in dieser Komödien-Gattung definiert.

Das ‚feinere‘ Lustspiel ist ein Produkt der Aufklärung. Die chaotischen finanziellen Zustände und die gesellschaftspolitischen Veränderungen in der Habsburger Monarchie, die das gesamte 18. und 19. Jahrhundert beherrschten, sind das Fundament, auf dem das Genre der Konversationskomödie aufgebaut ist. Daher wird im ersten Teil der Arbeit (Kapitel 2 und 3) auf diese Aspekte näher eingegangen. In dieser Zeit begann die Pauperisierung des niederen Adels und der hohen Beamtenschaft. Konnte der Schwertadel auf Grund seines enormen Vermögens und Grundbesitzes die katastrophale Finanzgebarung noch ohne ernsthaften Schaden überleben, galt das für den niederen Adel in vielen Fällen nicht. Teilweise selbstverschuldet, größtenteils jedoch auf Grund des gesellschaftlichen Wandels konnte er seine Vormachtstellung und den damit verbundenen Lebensstandard nicht mehr halten, verschuldete sich häufig und büßte seinen Status ein. Damit wurde die gesellschaftliche Bühne frei für geadelte Bankiers, durch Spekulation und Betrug zu Vermögen gekommene Parvenüs und reich gewordene Fabrikanten.

Da die meisten Dramatiker im 18. und 19. Jahrhundert kaiserliche Beamte waren, wird auch auf die Situation dieses Berufsstandes näher eingegangen. Hinsichtlich der gesellschaftspolitischen Verhältnisse und Umwälzungen waren Johann Pezzls *Skizze von Wien*¹ und *Neue Skizze von Wien*², Julius Franz Schnellers *Österreichs Einfluß auf Deutschland und Europa, seit der Reformation bis zu den Revolutionen unserer Tage*,³ und Caroline Pichlers *Zeitbilder*⁴ hilfreich.

Im zweiten Teil der Arbeit (Kapitel 4) wird der Weg zum ‚feineren‘ Lustspiel an Hand des theatertheoretischen Diskurses verfolgt. Wichtig ist hier die von Hilde Haider-Pregler herausgegebene und kommentierte Ausgabe der *Briefe über die wienerische Schaubühne von Joseph von Sonnenfels*⁵, der bereits Mitte des 18. Jahrhunderts jedes Extempore kategorisch ablehnt und eine ‚gereinigte‘ Bühne mit Hilfe der Zensur forderte. Johann Friedrich Jüngers „Vorrede zu seiner Komödie *Verstand und Leichtsinn*“⁶ spricht sich dezidiert gegen das bürgerliche Lustspiel aus und August Ernst von Steigentesch verteidigt das neue Genre in seinen Schriften *Bemerkungen über das Lustspiel*⁷, *Ueber das deutsche Lustspiel*⁸ und *Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache*.⁹ Eduard von Bauernfeld schlägt nicht nur in seiner *Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers* Reformen vor, die die Zensur betreffen, die im Vormärz wieder besonders streng war, sondern setzt sich auch in zahlreichen Aufsätzen mit dem Theater allgemein, der Literatur und der Kritik auseinander.¹⁰ Johann Friedrich Schink zeigt in seinen *Dramaturgische Fragmente*¹¹ und *Dramaturgische Monate*¹² Stärken und Schwächen der Dramatik seiner Zeit auf. Außerdem beschäftigt sich Carl Glossy im *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*¹³ sowohl detailliert mit dem Geschehen auf der

¹ Pezzl, Johann. *Skizze von Wien*. Leipzig 1786 und *Neue Skizze von Wien*. Wien 1805 und 1812.

² Pezzl, Johann. *Neue Skizze von Wien*. Wien 1805 und 1812.

³ Schneller, Julius Franz. *Österreichs Einfluß auf Deutschland und Europa, seit der Reformation bis zu den Revolutionen unserer Tage*. Zweiter Band. Stuttgart 1829.

⁴ Pichler, Caroline. *Zeitbilder*. Zweyter Band. Wien 1841.

⁵ Haider-Pregler, Hilde (Hg.), *Joseph von Sonnenfels Briefe über die wienerische Schaubühne*. Graz 1988.

⁶ Jünger, Johann Friedrich. *Vorrede zum Lustspiel ‚Verstand und Leichtsinn‘*. Leipzig 1786.

⁷ Steigentesch, August Ernst von. „Bemerkungen über das Lustspiel“. In: *Lustspiele von Freiherr August von Steigentesch*. Erster Theil. Leipzig 1813.

⁸ Steigentesch, A. Freyh. von. „Ueber das deutsche Lustspiel.“ In: Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*. 3. Band. Wien 1813.

⁹ Steigentesch, A. Freyh. von. „Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache.“ In: Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*. 1. Band. Wien 1812.

¹⁰ Hock, Stefan (Hg.), *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. Wien 1905.

¹¹ Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. Graz 1781 und 1782.

¹² Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Monate*. Schwerin 1790 und 1791.

¹³ Glossy, Carl „Zur Geschichte der Theater Wiens I. (1801-1820).“ In: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Fünfundzwanzigster Jahrgang. Wien 1915. und „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Siebenter Jahrgang. Wien 1879.

Wiener Bühne als auch mit der Zensur. Bei allen diesen Veröffentlichungen handelt es sich allerdings um zeitgenössische rezeptionsgeschichtliche Literatur, die im entsprechenden Kontext gesehen werden muss.

Der dritte Teil der Arbeit widmet sich den Dramatikern und ihren Werken. Als Primärtexte wurden drei Komödien herangezogen, nämlich Johann Friedrich Jüngers *Die beyden Figaro*¹⁴, August Ernst von Steigenteschs *Die Zeichen der Ehe*¹⁵ und Eduard von Bauernfelds *Die Bekenntnisse*¹⁶, denen jeweils kurze Biografien der Dramatiker vorangestellt wurden. Auf diese Lustspiele wird deshalb sehr detailliert eingegangen, da sie heute weitgehend unbekannt und auf keiner Bühne mehr zu finden sind. Außerdem sind sie ein exzellentes Beispiel dafür, wie sich sowohl die Salonkomödie als auch die Bedeutung des Geldes in diesem Genre über einen Zeitraum von fast einem Jahrhundert ändert. Gibt es bei Jünger zwar bereits das dialoglastige, aber noch mit Possenelementen versetzte Lustspiel, zeigen sich Steigenteschs Protagonisten schon respektlos und unsentimental. Bauernfeld vertieft die Charaktere weiter und setzt mit Satire und Wiener Kolorit der Salonkomödie sozusagen die Krone auf.

Zu verdanken ist das Genre der Salonkomödie auf der einen Seite der Aufklärung, die ein in Handlung und Sprache ‚höheres‘ Lustspiel nach französischem Vorbild verlangte, andererseits der Zensur, die diese Form von unsentimentaler, heiterer, und ‚extempore-sicherer‘ Unterhaltung dadurch förderte, dass sie sie weitgehend unbehelligt ließ. Da die französischen Vorbilder weniger im Sujet, als vielmehr in Dialog und Ausdruck den deutschsprachigen Werken als überlegen galten, war es den Vertretern der Aufklärung, die im Theater eine ‚Schule der Sitten‘ anstrebten, ein besonderes Anliegen, diesen ausländischen Produkten deutschsprachige Komödien der gleichen, wenn nicht sogar besseren Qualität, entgegenzusetzen. Ein weiterer Grund lag in dem Bestreben, für das damals allgegenwärtige rührende Lustspiel einen würdigen Gegner zu schaffen. Emotionen und Sentimentalität sollten aus der Komödie verschwinden und durch Satire, die dem Zuschauer ein ‚vernünftiges Lächeln‘ über gesellschaftliche Mängel abnötigt, ersetzt werden.

Die Forschungslage zum ‚feineren‘ Lustspiel ist nur sporadisch vorhanden. Es gibt zwar in theaterwissenschaftlichen Veröffentlichungen und in universitären Arbeiten – meist im Zusammenhang mit dem Burgtheater – immer wieder Hinweise auf das ‚feinere‘ Lustspiel

¹⁴ Jünger, Johann Friedrich. *Die beyden Figaro*. Lustspiel in fünf Aufzügen frey nach Marvelli. Wien 1825.

¹⁵ Steigentesch, August Ernst von. *Die Zeichen der Ehe*. Lustspiel in drei Aufzügen. In: Lustspiele von Freiherrn August von Steigentesch. Erster Theil. Leipzig 1861.

¹⁶ Bauernfeld, Eduard von. *Die Bekenntnisse*. Lustspiel in drei Acten. In: Gesammelte Schriften von Bauernfeld. 2. Band. Wien 1871.

und seine Schöpfer, jedoch konnte so gut wie kein Bezug zum Faktor Geld gefunden werden. Erkenntnisse über die Dramatiker und ihre Werke stammen aus *Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und sein Werk* von Arthur Lünemann (1911), aus *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter* von Wilhelm Eilers (1905), und *Bauernfeld* von Emil Horner (1900). Hilfreiche – wenn auch immer nur rudimentäre – Hinweise auf das ‚feinere‘ Lustspiel und dessen Autoren stammen aus diversen Dissertationen aus den 1960er- und 1970er-Jahren, wie *Die Hausdichter des Burgtheaters* von Lucia Dorninger (1961)¹⁷, *Burgtheaterdirektor Heinrich Laube und sein Publikum* von Lothar Sträter (1960), *Die szenischen Bemerkungen im Konversationsstück unter Laube am Burgtheater* von Erika Maletschek (1964), *Heinrich Joseph von Collin: Theoretische Schriften* von Gerhard Jungmayer (1979) und *Die Sentimentalität im Spielplan und in der Darstellung des Burgtheaters am Ende des 18. Jahrhunderts* von Monika Giller (1966). Die gesamte Forschungsliteratur muss demnach auch hier im jeweiligen zeitlichen Kontext betrachtet werden.

Als aktuellere Quellen standen Hilde Haider-Preglers *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs theaters im 18. Jahrhundert*¹⁸, Waltraud Heindls *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich 1780-1848*¹⁹ und ein Artikel von Matthias Manksy über *Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel. Zu August von Steigentesch*²⁰ zur Verfügung. Im Gegensatz zu der Literatur über die Dramatiker, finden sich über die finanzielle Situation in der Habsburger Monarchie einige Publikationen aus dem zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert.

Den Abschluss der Arbeit wird ein Resümee bilden, das die Erkenntnisse über die Entwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels und seine Affinität zur Geldthematik noch einmal zusammenfasst.

Da in dieser Arbeit mit originalen Textdrucken aus dem 18. und 19. Jahrhundert gearbeitet wurde, wird die Schreibweise und Orthographie sämtlicher Zitate kommentarlos beibehalten.

¹⁷ Hier wird der Name Lucia Dorninger lt. Original-Dissertation verwendet. Im Verzeichnis der Universitätsbibliothek wird die Dissertation *Die Hausdichter des Burgtheaters* nun unter dem Namen Lucia Binder angeführt.

¹⁸ Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs theaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München 1980.

¹⁹ Heindl, Waltraud. *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich*. Band I: 1780 bis 1848. 2. Auflage. Wien/Köln/Graz 2013.

²⁰ Manksy, Matthias. „Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel. Zu August von Steigentesch“. In: *Nestroyana*. 31. Jahrgang. Heft 1/2. Wien 2011.

2. **Ökonomische Aspekte der Habsburger Monarchie des 18. und 19. Jahrhunderts**

2.1 **Das Geldwesen**

Der Spanische Erbfolgekrieg brachte die Monarchie schon unter Leopold I. durch den unerwarteten Tod des Hoffinanciers Samuel Oppenheimer 1703 an den Rand eines Staatsbankrotts. Vermieden wurde der nur dadurch, dass der Monarch – anstelle seinen Verbindlichkeiten nachzukommen – per kaiserlichen Dekrets Oppenheimer posthum bankrott erklärte.²¹ Unter Karl VI. wurde das Geldwesen „als Münze auf eine vorzügliche, als Steuer auf eine fehlerhafte Weise behandelt,“²² da das Gros der Steuern auf den Landleuten lastete, während die Geistlichkeit und der Adel entweder ganz steuerfrei waren oder nur wenig zahlten.²³ Trotzdem bezeichnet Julius Franz Schneller die Zeit von 1714 bis 1739 als die „guldene Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, fünf und zwanzig Jahre der Ruhe und Erholung; fast einen beständigen Frieden zu Wasser und zu Lande.“²⁴ Allerdings wird in diesem Zusammenhang schon auf die prekäre finanzielle Situation des Staates hingewiesen, da sie „während des langen spanischen Successions-Krieges [...] großen Unternehmungen hinderlich zu werden droheten, [...] endlich zu Papiergeld führten, welches zur mächtigen Unterstützung [...] des Handels die Numeräre vermehrte, obschon es auch auf der andern Seite die Sicherheit des Eigenthums durch Staatsbankrotte bedrohte.“²⁵ Die ‚gülden‘ Zeiten sind beim Regierungsantritt Maria Theresias offensichtlich vorbei, denn als sie 1740 den Thron bestieg, fand sie „ein zerrüttetes Heer, eine ausgeleerte Kasse [und] eine[n] gesunkenen Kriegersruhm“²⁶ vor.

Der Grund für die katastrophale finanzielle Situation am Ende des 18. Jahrhunderts ist in den zahlreichen kriegerischen Auseinandersetzungen, wie dem Österreichischen Erbfolgekrieg, dem Siebenjährigen Krieg, dem Türkenkrieg und schließlich den Koalitionskriegen zu

²¹ Vgl. Eigner, Peter / Wagner, Michael/Weigl, Andreas. „Finanzplatz: Wien als Geld- und Kapitalmarkt.“ In: Günther Chaloupek/Michael Wagner (Hg.), *Wirtschaftsgeschichte 1740-1938, Bd. 2: Dienstleistungen*. Wien 1991. S. 914ff.

²² Schneller, Dr. Julius Franz. *Österreichs Einfluß auf Deutschland und Europa, seit der Reformation bis zu den Revolutionen unserer Tage*. 2. Band. Stuttgart 1892. S. 51.

²³ Vgl. Schneller. S. 50.

²⁴ Schneller. S. 68.

²⁵ Schneller. S. 68f.

²⁶ Schneller. S. 70.

suchen, die sich weit ins 19. Jahrhundert zogen. Zwischen 1700 und 1815 herrschte nur in etwa vierzig Prozent dieser Zeitspanne Frieden.²⁷

Zusätzlich zu den ungeheuren Geldsummen, welche die Kriege verschlangen, kamen noch besonders schlechte Ernten in den Kornkammern des Reiches. So stieg die Staatsschuld 1756 unter Maria Theresia und Joseph II. auf 118 Millionen Gulden²⁸, 1775 auf 260 Millionen, 1780 auf 376 Millionen und 1791 auf 406 Millionen Gulden an.²⁹ Leopold II. hatte versucht, in seiner kurzen Regierungszeit die Notenschuld zu reduzieren, konnte seinen Sparkurs aber wegen der neuerlichen militärischen Auseinandersetzungen mit Frankreich nicht fortsetzen.

Schon in der Regierungszeit von Maria Theresia und Joseph II. hatte man einen Ausweg aus der finanziellen Misere gesucht und 1761 und 1762 per Verordnung Zahlungsoptionen in Höhe von 10 Millionen Gulden in einer Stückelung von 25 und 30 Gulden aufgelegt.³⁰ Diese Optionen können als Vorläufer der Bancozettel angesehen werden. „Mit Patent vom 1. Juli 1762 wurde die Wiener Stadtbank mit der Emission von Bancozetteln in Höhe von vorerst zwölf Millionen Gulden betraut, gestückelt in Noten zu 5, 10, 25 und 100 Gulden. [...] Bei späteren Emissionen verfügte man, dass Steuerbeträge an den Staat mindestens zur Hälfte in Bancozetteln zu zahlen waren.“³¹ Obwohl ein Bedarf an Papiergeld durchaus vorhanden war, hielt sich dessen Beliebtheit nur solange, als es mit der Münze gleichwertig blieb.

Unter Kaiser Franz II/I. bot sich als verlockend einfaches Finanzierungsinstrument wieder die Vermehrung der Bancozettel an. „Man steigerte den Umlauf [...] auf 47 Mio. Gulden im Jahr 1796, 300 Millionen Gulden im Jahr 1802 und schließlich rund eine Milliarde Gulden zum Jahreswechsel 1810/11.“³² Zwischen 1798 und 1811 ergab sich eine Steigerung der im Umlauf befindlichen Bancozettel um tausend Prozent.³³ Ab 1800 wurden die Bancozettel zum offiziellen Zahlungsmittel erklärt und die Beamenschaft nur mehr in dieser neuen Währung entlohnt. „Im Gegensatz zu den Beamten zählten Fabrikanten, Handwerker und Bauern, sowie Immobilienbesitzer, sofern auf ihren Liegenschaften Schulden lasteten, zu den Gewinnern

²⁷ Vgl. Vöclka, Karl. *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat. Österreichische Geschichte 1699-1815*. Wien 2004. S. 135.

²⁸ Vgl. Probst, Günther. *Österreichische Münz- und Geldgeschichte. Von den Anfängen bis 1918*. Wien 1973. S. 495f.

²⁹ Vgl. Otruba, Gustav. „Englands Finanzhilfe für Österreich in den Koalitionskriegen und im Kampf gegen Napoleon“. In: *Österreich in Geschichte und Literatur*. Wien 1965. S. 84.

³⁰ Vgl. Beer, Adolf. *Finanzen Österreichs im XIX. Jahrhundert*. Wien 1973. S. 5ff.

³¹ *Bankhistorisches Archiv. Zeitschrift zur Banken- und Finanzgeschichte. Beiheft 45. „Europäische Finanzplätze im Wettbewerb“*. 27. Symposium des Instituts für bankhistorische Forschung e.V. am 16. Juni 2004. Wiesbaden 2006. S. 94.

³² *Bankhistorisches Archiv*. S. 96

³³ Vgl. Beer. S. 10.

dieser Entwicklung, da sie den Kredit mit den immer weiter verfallenden Bancozetteln bedienen konnten.“³⁴ Mit der finanziellen Krise gingen auch eine ständige Teuerung und damit eine bedeutende Steigerung der Lebenshaltungskosten einher.

Das österreichische Finanzsystem brach auf Grund von Reparationszahlungen an Frankreich, der Kosten für die Verpflegung der französischen Besatzer, die Fälschung von Bancozetteln durch die Franzosen, der verminderten Steuereinnahmen durch den Verlust von Gebieten, aber auch durch die inflationäre Zahl von im Umlauf befindlichen Bancozetteln endgültig zusammen.³⁵ Der Hofkammerpräsident Graf Wallis musste Kaiser Franz II/I. über den unvermeidbaren Staatsbankrott informieren. Am 20. Februar 1811 wurde das Patent des Kaisers gleichzeitig in allen Teilen des Habsburgerreiches verkündet:

„Durch eine Verkettung von Umständen, woran Wir keinen Theil tragen, verschlimmerten sich die Course, statt sich zu bessern; die Valuta des Papiergeldes schwankte immer mehr, änderte sich beinahe von einem Tage zum andern in eben so großen als unregelten Sprüngen, und sank durch einige Tage gegen das Metallgeld schon zu mehr als zwölf hundert. Diesem über Alles verderblichen, das Privateigenthum erschütternden, die Industrie hemmenden, alle gesellschaftlichen Verhältnisse störenden Mißtrauen und Unmuth erregenden Schwanken Einhalt zu thun, Unsere Unterthanen, ungehindert des so tief erfolgten Sinkens der Bankozettel, einen im Vergleiche dieses Sinkens höheren Werth derselben zu sichern, hierdurch den Wohlstand Unserer Unterthanen aufrecht zu erhalten, und dem Sturze ihres Vermögens wirksam zu begegnen, ist der Gegenstand und das theuerste Augenmerk Unserer landesväterlichen Sorgfalt. Das wirksamste Mittel haben Wir in sogleicher Beschränkung der dermaligen, in 1,060,798,753 Gulden bestehenden Masse des Papiergeldes auf eine dem Bedürfnisse des inneren Umlaufs und Verkehrs angemessene Summe, und in gehöriger Fundirung derselben aufgefunden. Wir vermögen zwar selbst diese verminderte Masse nicht sogleich zu realisiren. Wir beschließen demnach, daß die Bankozettel nach dem fünften Theil ihres Nennwerthes mit Einlösungscheinen eingewechselt werden, da diese der Conventionsmünze gleich sind. Der Bankozettel von 1 Gulden wird also auf 12 Kreuzer, der Bankozettel von 2 Gulden auf 24 Kreuzer, der Bankozettel von 5 Gulden auf 1 Gulden, von 10 auf 2, von 25 auf 5, von 50 auf 10, von 100 auf 20, von 500 auf 100, bestimmt und sind sie in diesem Betrage bei allen öffentlichen Kassen und von Privaten bis Ende Jänner 1812 unverweigerlich anzunehmen. Einlösungscheine werden nicht mehr in Umlauf gesetzt werden, als zur Einwechslung der Bankzettel nach dem fünften Theile ihres Nennwerthes erforderlich sind. Hiernach wird sich die Summe der Einlösungscheine auf keinen Fall höher als auf 212,159,750 Gulden belaufen. Vom 15. März an werden Wir bei allen Unsern Kassen alle Steuern, Abgaben, Mauth und sonstigen Gebühren, nur in Einlösungscheinen oder im fünffachen Werthe in Bankzetteln annehmen. Derjenige, welcher daher einhundert Gulden zu zahlen hat, darf zwar diese Schuldigkeit in Bankozetteln berichtigen, muß jedoch in solchen fünfhundert Gulden erlegen, weil Wir vom 15. März 1811 an die Bankozettel bloß nach dem Fünftel ihres Nennwerthes annehmen werden. Nur in Ansehung jener Beträge, welche mit 14. März 1811 schon fällig waren, und bis dahin hätten entrichtet werden sollen, gestatten Wir, daß sie in Bankozetteln nach ihrem vollen Nennwerthe berichtet werden, weil die neue Bestimmung des Werthes der Bankozettel erst mit 15. März 1811 ihren Anfang zu nehmen hat. Ungehindert Wir bei den durch die

³⁴ Vgl. Rumpler, Helmut. *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804-1914*. Wien 1997. S. 121.

³⁵ Vgl. Schimmer, Karl August. *Die französische Invasion in Österreich und die Franzosen in Wien in den Jahren 1805 und 1809*. Wien 1854. S. 33.

Zeitverhältnisse eingetretenen Finanzverlegenheiten und den in dieser Hinsicht bereits dargebrachten vielen Opfern das Kapital der Staatsschuld selbst nunmehr bedeutend herabsetzen könnten, wollen Wir Uns dieses Mittels dennoch nicht bedienen, und erklären vielmehr, daß die Staatsschuld, in Beziehung auf das Kapital ungeschmälert bleiben, hiermit gar keine Kapitals-Reducirung erfolgen soll. Dagegen finden Wir Uns bei Unserm unausgesetzten Augenmerk zwischen der Staatseinnahme und den Staatsausgaben das Gleichgewicht herzustellen, und bei Unserer stets regen Sorgfalt, Unsere Unterthanen mit neuen Steuern möglichst zu schonen, veranlaßt, die Interessen von allen öffentlichen Obligationen, hiermit auch von den ständischen, sowohl Aerarial- als Domestikalschulden, [...] vom 15. März 1811 an auf die Hälfte herab zu setzen. Von diesem Zeitpunkte an werden Wir die auf die Hälfte reduzierten Interessen in Einlösungsscheinen auszahlen lassen.“³⁶

Diese Regelung galt auch für das Münzwesen. Julius Franz Schneller, der an sich ein großer Verehrer von Franz II/I. war, stellt verärgert fest, dass es sich hier um einen „ungeheuren Schlag für das Vermögen des Volkes“³⁷ handelte. Er nennt das Wallis'sche Finanzwesen eine „plumpe Anstalt, zu deren Entwurf und Ausführung große Schamlosigkeit gehörte“³⁸ und sieht bereits das große Misstrauen der Bevölkerung gegen die Einlösungsscheine, die als ‚Wiener Währung‘ bezeichnet wurden und danach das einzige Zahlungsmittel in der Habsburger Monarchie waren.

„Nur ein Augenzeuge kann sich einen vollständigen Begriff machen, von allen Rechtsstörungen und Eigentumsverletzungen, welche das Finanz-Patent von 1811 in den tausenderlei Lebensgeschäften hervorbrachten. Die Unmündigen, die frommen Stiftungen, die öffentlichen Staatsanstalten, welche alle ihre Kapitalien in Staatsobligationen auf allerhöchsten Befehl hatten verwandeln müssen, verloren die Hälfte ihrer jährlichen Einkünfte, und bekamen die andere Hälfte in einem Papiergelde, welches gegen klingende Münze von 100 auf 40 sank. Der ganze Unterschied von alten und neuen Schulden, welcher die Zahlung in Einlösungsscheinen so wesentlich veränderte, hing von bloßen Zufällen ab, und brachte bald den Käufer bald den Verkäufer durch Cessionen von Schuldbriefen an den Rand des Verderbens.“³⁹

Wie außerdem bekannt ist, hatte die Geheimhaltung dieses Patents insofern Lücken, als sehr wohl Vertreter – meist des Hochadels und der großen Handelshäuser – die Gelegenheit hatten, ihre Schulden rechtzeitig mit den noch gültigen Bancozetteln zu begleichen.⁴⁰ Auch die Einlösungsscheine wurden von den Franzosen gefälscht und massenweise in Umlauf gebracht, wie schon die Bancozetteln in den Jahren 1800 und 1806.⁴¹

Das Finanzgesetz von 1811 wurde allgemein als unerhört empfunden. Die Intellektuellen griffen ironisch auf Cäsar zurück und sagten ‚Hüte Dich vor den Idus des März‘, die Stimme

³⁶ Schneller. S. 422ff.

³⁷ Schneller. S. 425.

³⁸ Schneller. S. 425.

³⁹ Schneller. S. 431f.

⁴⁰ Vgl. Rumpler. S. 124.

⁴¹ Vgl. Kranister, Willibald. *Die Geldmacher. Vom Gulden zum Schilling*. Wien 1985. S. 68.

des Volkes arbeitete sich nicht am guten Kaiser Franz, sondern mit ‚Wiener Alte Lumpen Liefern Immer Scheine‘ an Graf Wallis ab.⁴² Die Auswirkungen des Finanzgesetzes ließen ein Chaos zurück, da durch den „unberechenbaren, taumelnden Gang des Geldes“⁴³ die Preisgestaltung vollkommen unübersichtlich wurde. Bankrotte von Geldwechslern und Großhändlern waren an der Tagesordnung, viele Selbstmorde folgten. Handwerker versuchten, ihre Verluste durch Wucherpreise auszugleichen, was zu einer Verschärfung der Strafgesetze gegen Wucher führte.⁴⁴

Wegen des Krieges gegen Napoleon 1813 brauchte der Staat neuerlich Geld und, da auf Grund des kaiserlichen Patents keine Vermehrung der Einlösungsscheine möglich war, wurden Antizipations-Scheine ausgegeben. „Diese vermehrten sich, während der zwei Kriege, welche den Sturz Napoleon’s nach sich zogen [von 45 Millionen] bis 467 Millionen, so daß sie in Verbindung mit den Einlösungsscheinen gegen Metallgeld zwischen 300 und 400 zu hundert herabsanken.“⁴⁵

Nach dem endgültigen Sieg über Napoleon wurde mit kaiserlichem Patent vom 1. Juni 1816 die Gründung einer unabhängigen Notenbank beschlossen, durch welche die im Umlauf befindlichen Banknoten eingezogen und durch ein neues Papiergeld ersetzt werden sollten, das sowohl durch Münzgeld realisierbar war oder durch verzinsliche Staatsobligationen ersetzt werden konnte.⁴⁶ Anfängliche Schwierigkeiten der Nationalbank, die durch das mangelnde Vertrauen des Volkes ausgelöst wurden, konnten schließlich durch eine Anleihe der Familie Rothschild gemeinsam mit dem Bankhaus Parish aus Hamburg 1820/21 ausgeräumt werden. Die Wiener Währung wurde langsam aus dem Verkehr gezogen und 1858 endgültig außer Kurs gesetzt.⁴⁷

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass der Geldverlust der Bevölkerung in der Zeit zwischen Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gründung der Nationalbank 1816 insgesamt über 90 Prozent betrug.⁴⁸

⁴² Vgl. Schneller. S. 430.

⁴³ Schneller. S. 427.

⁴⁴ Vgl. Schneller. S. 427f.

⁴⁵ Schneller. S. 432.

⁴⁶ Vgl. Rumpler. S. 147ff.

⁴⁷ Vgl. Kranister. S. 68.

⁴⁸ Vgl. Österreichische Banknotengeschichte. <http://www.geldschein.at/banknotengeschichte1.html>

2.2 Die wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Situation

In ihren romanhaften Publikationen *Zeitbilder* ⁴⁹ stellt Caroline Pichler die Periode von 1770 bis 1780 der von 1807 bis 1809 gegenüber. Am Ende des 18. Jahrhunderts herrschten noch klare patriarchische und hierarchische Strukturen, bei denen sich jeder – Adel, Amtsadel, Bürgertum, Handwerker – seines angestammten Platzes bewusst war. „Inniger schlossen sich die Unterthanen an das Herrscherhaus, dessen Ahnen seit Jahrhunderten über ihre Väter gewaltet hatten.“⁵⁰ Die gesellschaftliche Struktur dieser Epoche besteht demnach aus dem Schwertadel, der nach wie vor ungeheuer reich und bei Hof sehr einflussreich ist, dem ärmeren Adel, den nobilitierten hohen Beamten, dem so genannte ‚leoninischen‘ Adel (dem Geldadel, häufig Bankiers jüdischer Herkunft) und dem Rest der Bevölkerung, der aus Bürgern, Handwerkern und Bauern besteht. Es ist vor allem das deutschsprachige hohe Beamtentum, das sowohl die Dramatiker als auch das Publikum des Hofburgtheaters stellt.⁵¹ Diese Gesellschaftsschicht „will allmählich einen Geistesadel heranbilden, in dem der tugendhafte und nützliche Staatsbürger, selbst wenn er aus dem Bürgertum oder dem kleinen Amtsadel stammt, seinen Platz finden kann.“⁵²

Dennoch schlichen sich schon die ersten gesellschaftspolitischen Veränderungen ein, die auf durch die Kriege verursachten Teuerungen, Börsenspekulationen, das plötzliche Steigen und Sinken des Geldkurses, um nur einige zu nennen, zurückzuführen waren. Damit setzte eine Pauperisierung vor allem des niederen Adels ein. „Eben durch jene Verhältnisse, welche den Wohlstand der höheren Stände größtenteils herabgedrückt hatten, erhob sich [...] die ganze erwerbende Classe, vom kleinen Handwerker und Krämer bis hinauf zum Fabriksherrn und Banquier auf früher nicht geahnte Weise.“⁵³ Dieser soziale Aufstieg des Bürgertums hat jedoch nicht den Ehrgeiz, die gesellschaftlichen Strukturen ernsthaft zu verändern oder gar den Adel abzuschaffen. „Während der Adel noch lange seinen kosmopolitischen Traditionen treu bleibt, gibt sich das nach Herkunft und Überzeugung ‚deutsche‘ Bürgertum betont ‚national‘.“⁵⁴

In Band zwei der *Zeitbilder*, also Anfang des 19. Jahrhunderts, hatten sich vor allem die wirtschaftlichen Verhältnisse wesentlich geändert. Nun gibt der Fabrikant in dem früheren

⁴⁹ Pichler, Caroline. *Zeitbilder*. Zweyter Band. Wien 1841.

⁵⁰ Pichler, Caroline. *Zeitbilder*. Zweyter Band. Wien 1841. S. 133.

⁵¹ Vgl. Bauer, Roger. *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform*. Wien 1974. S. 50f.

⁵² Bauer. S. 36f.

⁵³ Pichler. *Zeitbilder*. Zweyter Band. S. 135.

⁵⁴ Bauer. S. 7.

Palais des Grafen, im Bewusstsein der Macht des Geldes, glänzende Gesellschaften in elegantem Ambiente.⁵⁵ „Die alten Vorrechte des Adels waren vernichtet, das bequeme gemüthliche Leben [...] nicht bloß zeitweise durch den Krieg gestört, [...] hatte einer gänzlichen Umwandlung aller Verhältnisse Platz gemacht.“⁵⁶

Laut Schneller begann der wirtschaftliche Aufschwung bereits in der Regierungszeit von Joseph II.

„Wenn auch die Fabriken in den Königreichen [...] keine solche Vollkommenheit erreichten, daß sie schon großen Absatz in's Ausland gewannen, so erzeugen sie dennoch die Waaren, welche das Land brauchte, und ehemals anderswo kaufte. Die Mittel zur Erhebung von Fabrik und Manufaktur waren: Allgemeine Vermehrung der Denkkraft und Thätigkeit; Verminderung fesselnder Handwerksinnungen und Zunftmonopolien; strenge Verbote ausländischer Erzeugnisse; Freigebung des Handels an Jedermann;“⁵⁷

„Eine Umschichtung der Gesellschaft – Neureiche, Briefadel, Spekulanten – läuft parallel zur wirtschaftlichen Umschichtung. Bankrotte sind an der Tagesordnung.“⁵⁸ Generell zog die Zeit der verschiedenen Kriege eine Welle von Fabriksgründungen, Etablierung von Handelsunternehmen und Börsecomptoirs nach sich, die oft erst durch das Chaos auf dem Finanzmarkt möglich gemacht wurden und entsprechend unsicher waren. Riskante Spekulationen führten unvermeidlich in den sozialen Abstieg durch plötzliche Verarmung und nicht selten zum Selbstmord.

„Ein spektakuläres Beispiel für einen Börsecomptoir, dem vor allem auch die kleinen Leute ihre Ersparnisse anvertrauten, stellt die Insolvenz Johann Baptist Plachts dar, die Daniel Spitzer im Feuilleton ‚Gründer und Amazonen‘ kommentiert. Placht, der ‚in der Neuen Freien Presse seitenlange Lockinserate publiziert[e]‘, hatte ‚bei seiner Verhaftung 2.760.000 Gulden Passiven, denen nur 9.000 Gulden Aktive gegenüberstanden‘“⁵⁹

So brachte zum Beispiel die Kontinentalsperre von 1806 notgedrungen innovative Strömungen mit sich, die sich jedoch nicht selten nach deren Ende, wenn bessere ausländische Produkte wieder den Markt eroberten, in Luft auflösten. Johann Pezzl stellt dazu fest:

„Wie schimmernde Brillanten in Dunst verfliegen, oder sich in verachtete Kohlensäure auflösen; so verfliegen auch glänzende Millionen, oder lösen sich manchmal in Krida und Bankerott auf [...] Man nennt in Wien gewöhnlich Krida oder Konkurs, wenn der Verunglückte noch etwas übrig behält, um es unter seine Gläubiger zu vertheilen. [...] Bankerott oder

⁵⁵ Vgl. Pichler. *Zeitbilder*. Zweyter Band. S. 9.

⁵⁶ Pichler. *Zeitbilder*. Zweyter Band. S. 9.

⁵⁷ Schneller. S. 225.

⁵⁸ Giller, Monika. *Die Sentimentalität im Spielplan und in der Darstellung des Burgtheaters am Ende des 18. Jahrhunderts*. Dissertation Uni. Wien 1966. S. 28.

⁵⁹ Mansky, Matthias. „Banknoten – Aktienpapiere – Falschgeld. Fatale Requisiten zwischen Unterhaltungsdramaturgie und sozialökonomischer Krise.“ In: *Nestroyana*. 36. Jahrgang. Heft 1/2. Wien 2016. S. 49.

Falliment nennt man eigentlich, wenn [...] gar Alles verlohren geht. Vermuthlich hört man deßwegen diese Benennung so ungern und so selten; denn jeder Gestürzte will dem Publikum noch gerne weiß machen, daß die Sache nicht so gar schlimm stehe, daß seine Gläubiger nicht ganz leer ausgehen werden. [...] Diejenigen, welche der Schlag nicht trifft, stellen sich aus Gefälligkeit an, als ob sie es glaubten; die dabey Interessirten glauben es, weil sie es hoffen; [...] In den neueren Zeiten ist leider auch hier das Krida- und Bankerottmachen etwas häufiger geworden, und nicht bloß bey Wechslern, Negozianten und Kaufleuten, sondern auch bey Kavaliers, Beamten und Bürgern.⁶⁰

Was die Wirtschaft des Habsburgerreiches auszeichnete, waren seine Eisenproduktion, die Textilindustrie (hier vor allem die Wiener Seidenindustrie), laut Schneller jedoch auch Baumwoll- und Wollerzeugnisse, Waren in Silbertrieb, Stahlbrillanz, Farbenschmelz, Glasschliff und Porzellan.⁶¹

Dass sich die chaotische Situation auf dem Finanzmarkt, die während des 18. und 19. Jahrhunderts die Habsburger Monarchie beherrschte, auch gesellschaftspolitisch bemerkbar machte, ist nicht verwunderlich. War das Stadtbild von Wien bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Paläste des Schwertadels geprägt, verändert sich die Stadt ab 1760 durch den Bau von Mietshäusern und Fabrikanlagen. Die bis ins späte 19. Jahrhundert größte und bevölkerungsreichste Stadt der Monarchie wird zur Großstadt mit „engen, dunklen und schmutzigen Gassen.“⁶² Ende des 18. Jahrhunderts wurden aufgehobene Klöster in bürgerliche Wohnungen, Werkstätten und Kaufbuden umgebaut und von den Käufern dieser Objekte vermietet. Die großen Bürgerhäuser trugen jährlich bis zu 8.000 Gulden, ein Kaufmannsladen im Erdgeschoss bis 900 Gulden an Miete ein. Eine Familie musste für eine ordentliche Wohnung in der Innenstadt 800 bis 1100 Gulden bezahlen. Die teuersten Wohnungen lagen im zweiten Stockwerk, die billigsten unter dem Dach. Ein Junggeselle konnte sich ein einzelnes Zimmer mieten, das monatlich – je nach Lage – zwischen einem und zwei Dukaten⁶³ kostete. Mit dem Besitz eines schuldenfreien Hauses in der Stadt war ein neuer Stand geboren: der des reichen bürgerlichen Hausinhabers.⁶⁴ Die Wohnungssituation wurde in den kommenden Jahren immer prekärer.

⁶⁰ Pezzl, Johann. *Neue Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1805. S. 213ff.

⁶¹ Vgl. Schneller. S. 402.

⁶² Giller. S. 56.

⁶³ Gulden gibt es in Österreich seit dem Mittelalter. Im 18. Jahrhundert entsprach 1 Taler 2 Gulden. Dukaten (ursprünglich aus Venedig) waren europaweit ein internationales Zahlungsmittel, wurden ab dem 16. Jahrhundert in verschiedenen Größen auch in Österreich geprägt. 1858 verloren sie ihre Eigenschaft als Zahlungsmittel. 1 Dukate entsprach einem Wert von 4 ½ Gulden.

<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Gulden>

⁶⁴ Vgl. Pezzl, Johann. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien/Leipzig 1786. S. 109ff.

„Sogar vermögende Leute müssen aus der Stadt in die Vorstädte ziehen; und schon seit einigen Jahren war die Polizey bey den Ausziehungs-Terminen (welche hier vierzehn Tage nach Georg- und Michaels-Tag sind) einige Mahle nicht in geringer Verlegenheit, einige hundert Familien der ärmeren Classe, selbst in den weitläufigen Vorstädten, unter Dach zu bringen. [...] Um diesem Mangel an Wohnungen abzuhelpen, wird denn auch an allen Orten und Enden wieder gebaut, besonders seit dem Ende des letzten Krieges. In der Stadt, wo kein leeres Plätzchen für ein Haus weiter ist, setzt man neue Stockwerke auf die alten Häuser; reißt kleine und niedrige zusammen und baut neue, höhere und besser zu benutzende auf ihre Stelle.“⁶⁵

Dieser Bauboom, der eine Verdoppelung bzw. sogar Verdreifachung der Preise für Baumaterialien mit sich bringt und eine Lohnerhöhung der Arbeiter im ungefähr gleichen Ausmaß nach sich zieht, ist jedoch nur eine der Ursachen der ständigen Preissteigerung.⁶⁶ Die unerhörte Teuerung, die zwischen 1788 und 1804 von Johann Pezzl aufgezeigt wird, bezieht sich auf die Preise aller Gegenstände des täglichen Lebens und ist seiner Meinung nach auf teils wahre, teils scheinbare, teils zufällige und teils erkünstelte Ursachen zurückzuführen: Neben den Ausgaben für die Kriege seien auch ungünstige klimatische Verhältnisse verantwortlich, wie die Dürre 1802, ein regnerischer Sommer und frühe Herbstkälte 1803, aber auch sichtbarer Wucher.⁶⁷ So zeigt ein Vergleich der Lebenshaltungskosten zwischen 1786 und 1804 für einen Mann, der „einzeln, ohne Glanz, ohne öffentliches Amt, ganz in der Stille für sich selbst leben und nur mit Leuten vom Mittelstande umgehen will“,“⁶⁸ eine Steigerung der Lebenshaltungskosten von 464 auf 923 Gulden.⁶⁹ Wenn er noch „von Zeit zu Zeit die Spectakel besuchen, sich ein Buch anschaffen, irgend eine öffentliche oder private Ergötzlichkeit mitmachen will, kömmt er unter 1200 fl. [Gulden] jährlich nicht mehr zurecht.“⁷⁰ Mit der allgemeinen Teuerung kam dem Quartier-Wucher in Wien eine besondere Bedeutung zu. In den Jahren des Krieges mit Frankreich hatte der Hof seine Beamten mit einer Kriegssteuer belegt, während er von den Hausbesitzern nur die Hälfte der ordentlichen Steuer forderte. Nach der Umwandlung der Kriegssteuer in eine Classensteuer Ende 1799 wurden auch dem Hausbesitzer Steuern im Verhältnis zum Ertrag auferlegt, die dieser sofort an seine Mieter weitergab.⁷¹

Zu den Veränderungen im Wiener Theater meinte Caroline Pichler: Die Bühne, „damahls wie jetzt, eine der Ersten, wo nicht die Erste in Deutschland [...] nahm Alles, was damahls zu dem

⁶⁵ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 9f.

⁶⁶ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S.11.

⁶⁷ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 24ff.

⁶⁸ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 161.

⁶⁹ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 161.

⁷⁰ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 161.

⁷¹ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 33f.

gebildeten Publicum gehörte, und dieß hatte sich tief in den Mittel- und Bürgerstand ausgebreitet, den lebhaftesten Antheil an allen Producten in diesem Fache [...]"⁷²

Da es sich in dieser Arbeit um Dramatiker handelt, die dem Beamtenstand angehörten, soll hier näher auf die finanzielle Situation der Beamten eingegangen werden.

2.3 Die Situation der Beamten

Der Quartierwucher traf nach der Aufhebung der Hofquartiere und der Einrichtung der Hofkanzleien durch Joseph II. besonders die Beamten, die auf Grund ihrer Tätigkeit gezwungen waren, in der Stadt zu leben und sich vorerst gegen diese Mieterhöhung nicht wehrten. Nachdem aber die Hausherren die Mieten von einem halben Jahr zum nächsten immer weiter erhöhten, waren viele Beamte gezwungen, in die Vorstadt zu ziehen, was allerdings dazu führte, dass auch dort die Preise für Mietwohnungen entsprechend anstiegen. Betrug um 1790 die Miete einer Dreizimmer-Wohnung mit Küche 200 Gulden im Jahr, waren es im Jahr 1805 mindestens 390 Gulden plus einer halbjährlichen Erhöhung um 30, 50 oder sogar 100 Gulden.⁷³ Dies entsprach jedoch der Erhöhung der Beamtengehälter in keiner Weise. Die früher von jungen Männern bürgerlicher Herkunft so angestrebte Beamtenlaufbahn zeigte nun deutliche Nachteile gegenüber dem Handel und vor allem der Spekulation.

„Es war eine Zeit, wo jeder Jüngling von einiger Erziehung Beamter werden sollte und wollte, weil er dadurch ein Gnädiger Herr ward, weil damahls die Stelle eines Beamten ziemlich bequem war, ein wichtiges Ansehen gab; weil sie mancherley Vorzüge, Accidenzen, Sporteln u.s.w. gwahte; kurz, weil sie sich besser bezahlte als mancher andere Stand. – Seit ziemlich langer Zeit, da mehrere dieser Prärogativen nach und nach erloschen sind, ist auch der Eifer nach Beamtenstellen erkaltet. [...] In den neuesten Zeiten ist das Gedränge beym Tempel des Plautus am stärksten geworden. Alles will heut zu Tage Bankier, Negociant, Großhändler, Kaufmann werden, denn das bezahlt sich am besten.“⁷⁴

Das bedeutete, dass jeder ‚negociren‘ [spekulieren] wollte. Nachdem durch die finanziellen Möglichkeiten ein wirtschaftlicher und bis zu einem gewissen Grad auch gesellschaftlicher Umschwung stattfand, gibt sich der Mittelstand luxuriös, weil er ‚negocirt‘. Plötzlich besitzt einer Häuser, Fabriken, Bergwerke. Aber ebenso schnell wie das Vermögen gemacht wurde,

⁷² Pichler. *Zeitbilder. Zweyter Band.* S. 43f.

⁷³ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien.* Erstes Häft. Wien 1805. S. 35ff.

⁷⁴ Pezzl. *Neue Skizze von Wien.* Drittes und letztes Heft. Wien 1812. S. 33f.

kann es wieder verschwinden. Bankrott, Flucht, Schuldturm, Zuchthaus sind nicht selten das Ergebnis wilder Spekulationen und lassen verarmte und zerstörte Familien zurück.⁷⁵

„Allein die häufigen Beyspiele von solchen wie Pilze aus dem Schlamme empor gekommenen sogenannten Negocirern, die in wenigen Jahren hunderttausende zusammen rafften, haben eine allgemeine Sucht zur Geldmäkeley verbreitet. [...] Man sieht die Söhne aus guten Familien an den Schreibtischen der Negocianten und Geldspeculanten addiren und multipliciren, und jedes andere Wissen und jede andere Thätigkeit verschmähen, als die Kunst und das Bestreben, Geld zu machen.“⁷⁶

Dieser gesellschaftliche Wandel macht sich vor allem in der armutsgefährdeten Lage der Beamten bemerkbar, wie Johann Pezzl beschreibt:

„Stellt Euch am Sonntag Nachmittags auf die Schlagbrücke. Ihr werdet eine Menge ansehnlicher und verdienstvoller Beamten mit ihren Frauen und der ganzen kleinen Familie still und bescheiden zu Fuße in den Prater gehen, und nach ein paar Stunden eben so wieder zurück kommen sehen. Dagegen rennen die Bäcker, die Fleischhacker, die Krämer in eigenen Equipagen [...]“⁷⁷

Wie sehr sich in Pezzls Augen die Gesellschaft durch Geld „proletarisirt“ hat, geht aus seiner Schilderung des ‚neuen‘ Theaterpublikums hervor:

„Geht in die Theater auf die ersten Parterre und gesperrten Sitze: Ihr trefft da ganz andere Leute an, als vor acht und zehn Jahren. Zwar geputzt sind sie wie Leute aus den höchsten Ständen; aber wenn Ihr ihnen von Aesthetik und Dramaturgie, von Sulzer und Home sprechen wollt, so ist es arabisch für sie. Redet Ihr von den Griechen; so glauben sie es sey von den Raitzen die Rede, welche mit Baumwolle und Zibeben handeln. Nennt Ihr einen berühmten Römer: so halten sie ihn für einen Riemer [...] Ich saß vor kurzem neben einer schön geputzten Frau, die den kleinen runden Altar der Musen auf der Cortine [...] für einen eisernen Ofen hielt.“⁷⁸

Obwohl die Krisen im 18. und 19. Jahrhundert auf alle Bevölkerungsschichten abgefärbt haben, waren es doch die Beamten, die am stärksten darunter zu leiden hatten.

Das Verhältnis Josephs II. zu seinen Beamten war ambivalent. Aus den zahlreichen Erlässen und Vorschriften kann geschlossen werden, dass er sie als korrupt und bestechlich ansah.⁷⁹ Diese Tradition setzt sich bei seinen Nachfolgern fort. Franz II./I. hatte ein ähnliches Verhältnis zu seinen Beamten wie sein Vater: „Er hatte bald nach seinem Regierungsantritt die bereits von Leopold II. favorisierte Zensur ausgebaut und der Polizei übertragen. [...] Die

⁷⁵ Vgl. Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 93f.

⁷⁶ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien 1805. S. 93f.

⁷⁷ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Drittes und letztes Heft. Wien 1812. S. 69.

⁷⁸ Pezzl. *Neue Skizze von Wien*. Drittes und letztes Heft. Wien 1812. S. 71f.

⁷⁹ Vgl. Heindl, Waltraud. *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich. Band I: 1780 bis 1848*. 2. Durchgesehene Auflage. Wien/Köln/Graz 2013. S. 30.

Zensur traf die Beamten ziemlich hart, da viele der Beamten publizieren.“⁸⁰ Dass er mit den Literaten nichts anfangen konnte, geht aus der folgenden Äußerung Franz' II./I. hervor: „Mit den sogenannten Genies und Gelehrten kommt nichts heraus: sie wollen immer alles besser wissen und halten die Geschäfte auf, oder die Alltagsgeschäfte wollen ihnen nicht gefallen: gesunder Menschenverstand und braves Sitzfleisch, dies ist das Beste.“⁸¹

Die finanzielle Lage der Beamten verschlechterte sich permanent. So hatte ein Hofrat Ende des 18. Jahrhunderts ein Jahresgehalt von 4.000 bis 6.000 Gulden bezogen, und ein Konzipist zwischen 600 und 1.000 Gulden.⁸² Bis in die 1840er-Jahre veränderte sich dieses Gehalt praktisch nicht (Hofrat 5.133 Gulden, Hofkonzipist 1.140 Gulden)⁸³, obwohl inzwischen eine extreme Geldentwertung stattgefunden hatte. Das bedeutet, dass die Gehälter der Beamten über 80 Jahre nahezu gleichgeblieben waren. Dazu kommt, dass Wohnung und Kleidung der höheren Beamten ‚standesgemäß‘ zu sein hatten, was angesichts der Wucherpreise für Wohnungen in der Stadt extrem schwierig war und dazu führte, dass sich selbst die hohen Beamten Stadtwohnungen nicht mehr leisten konnten.

„1817 hatten die Beamten allein in den letzten drei Jahren ein Drittel der Kaufkraft ihres Gehaltes eingebüßt, während sie das 5-Fache brauchten, um ihre Lebensbedürfnisse zu decken. Dies betraf alle – untere sowie höhere – Beamte, wobei die Lebensumstände der Beamten niederer Ränge tatsächlich katastrophale Ausmaße annahmen, während ein Hofrat (1808) immerhin fast noch wie früher ein Kanzlist lebte.“⁸⁴

1818 besserte sich die Lage kurzfristig, da die Gehälter anstelle in Papiergeld in Silber ausbezahlt wurden, verschlechterte sich jedoch ab 1830 wieder, und zwar

„für manche [...] so sehr, daß die Töchter von Beamten gezwungen waren, sich als Diensthöten zu verdingen oder gar durch Prostitution ihr Leben zu verdienen. [...] Bestechung und Korruption waren an der Tagesordnung. Man konnte froh sein, wenn die Beamten zu der vergleichsweise harmlosen Methode des Nebenverdienstes griffen, um ihr Gehalt aufzubessern.“⁸⁵

Dazu passt die Aussage von Heinrich Joseph von Collin:

„Bei den Behörden kamen Gesuche von Beamten ein, in denen sie baten, ein- oder zweimal in der Woche von den Amtsstunden dispensiert zu werden, um durch Nebenverdienst – etwa als

⁸⁰ Heindl. S. 79.

⁸¹ Heindl. S. 81.

⁸² Heindl. S. 180f.

⁸³ Heindl. S. 183.

⁸⁴ Heindl. S. 297f.

⁸⁵ Heindl. S. 298.

Musikanten bei den Theaterproben – das Fehlende zum dringendsten Lebensbedarf zu ersetzen.“⁸⁶

Dass Glücksspiel und Lotterie Beamte dazu verführte, „Eingriffe in die öffentlichen Gelder zu thun“⁸⁷, um die Schulden zu bezahlen, stellt bereits Johann Pezzl fest. Wie sehr Unterschlagungen und Bestechungen an der Tagesordnung waren, spiegelt sich in den unzähligen Verordnungen und Strafandrohungen wieder. Im Fall von Verschuldung konnte nach kaiserlicher Verfügung zwar das Vermögen, nicht aber das Gehalt oder die Pension des Beamten gepfändet werden,⁸⁸ was den Gläubigern durchaus bewusst war. Bürgerliche Beamte waren – wenn sie nicht über eigene finanzielle Ressourcen verfügten oder sich durch Heirat mit einer vermögenden Frau sanieren konnten – nicht in der Lage, sich vor ihrem vierzigsten Lebensjahr zu verheiraten und eine Familie zu gründen. Was die Beamtenlaufbahn dennoch attraktiv machte, waren einerseits der Pensionsanspruch, die – wenn auch minimale – Versorgung von Witwen und unmündigen Kindern, später auch die Unkündbarkeit,⁸⁹ aber ebenso nach wie vor auch der Nimbus des Privilegierten, der einen Beamten des Kaisers umgab.

Fast alle Autoren zwischen 1780 und 1848 waren gleichzeitig Beamte und Waltraud Heindl bringt es auf den Punkt, wenn sie fragt, „was denn einem Dichter im absolutistischen Staat anderes übrigblieb, als Beamter zu werden?“⁹⁰ Dieses Phänomen wird von Eduard Hanslick damit erklärt, dass im vormärzlichen Österreich jeder Beamter war, „den die Liebe zu künstlerischem Schaffen verzehrte, während er selbst nichts zu verzehren gehabt hätte ohne ein nebenbei betriebenes gemütliches Staatsamt.“⁹¹ Denn von der Kunst allein zu leben war in Österreich damals unmöglich. Obwohl die Bürozeiten der Wiener Beamten (von 9–12 und von 15–18 Uhr⁹²) geregelt waren, fanden die Künstler durchaus noch genügend Zeit für ihre wahre Berufung. Eduard Hanslick sieht in einer Beamtenkarriere zwar keine

„schnelle oder glänzende Versorgung, dafür aber im absolutistischen Österreich eine vorzügliche geachtete und in der Regel ziemlich gesicherte Stellung; man avancierte nach der Anciennität, hatte also keine Nötigung, sich übermäßig anzustrengen oder auszuzeichnen....

⁸⁶ Jungmayer, Gerhard. *Heinrich Joseph von Collin: Theoretische Schriften*. Dissertation Uni. Wien 1979. S. 102.

⁸⁷ Pezzl. *Skizze von Wien*. 1. Heft 1786. Wien. S. 128.

⁸⁸ Vgl. Heindl. S. 45.

⁸⁹ Vgl. Heindl. S. 37f.

⁹⁰ Heindl. S. 327.

⁹¹ Wapnewski, Peter (Hg.). *Eduard Hanslick. Aus meinem Leben*. Kassel/Basel 1987. S. 67.

⁹² Vgl. Heindl. S. 247.

Mir speziell verhiess die Beamtenlaufbahn mehr als jede andere, hinreichend Muße für meine musikalischen und literarischen Bestrebungen, denn nur diesen gehörte meine Neigung...“⁹³

Dass auch Eduard von Bauernfeld nicht Beamter mit Leib und Seele war, geht aus seiner Tagebucheintragung anlässlich seines Amtsantritts hervor: „Gestern hab’ ich mein Anstellungsdekret erhalten – es ist mir, als sollt’ ich gehängt werden.“⁹⁴ Obwohl sich Bauernfeld nach seiner Versetzung vom Kreisamt in die Hofkammer beklagt, dass er nun auch nachmittags ins Büro müsse,⁹⁵ geht aus der Schilderung seines Tagesablaufs klar hervor, dass sein Büroalltag weder lang noch anstrengend war: „Von morgens bis ½ 12 [Uhr] wird geschrieben oder ernste Lektüre. Dann Büro, Hofkammer, Bibliothek, kurze Promenade. Essen. Von ½ 5 bis 8 Uhr zu Hause, arbeiten.“⁹⁶ Und am 4. 8. 1842 notiert er in seinem Tagebuch: „Daß ich mich über das Bürowesen lustig mache, ist richtig, auch bring’ ich nicht mehr Zeit bei der geistlosen Arbeit zu als nötig. Meine Chefs wissen aber, daß ich gut und flink arbeite, niemals Rückstände habe.“⁹⁷ Wie sehr Grillparzer mit seiner Beamtentätigkeit gehadert hat, ist ausreichend dokumentiert.

Aus der Beschreibung der wirtschaftlichen Situation in Österreich geht deutlich hervor, dass es für Dramatiker in dieser Zeit praktisch unumgänglich war, sich neben ihrer künstlerischen Tätigkeit einen „Brotberuf“ zu suchen. Von den Einnahmen, die sie mit ihren Theaterstücken erzielten, hätten sie nicht einmal ihre Grundbedürfnisse decken können.

3. Die Aufklärung in der Habsburger Monarchie

3.1 Die Aufklärung unter Joseph II. (1765/1780 – 1790)

Österreich ist im 18. Jahrhundert eine absolute Monarchie und die Reformpolitik Josephs II. stellt lediglich „eine systematischere, geschlossener und vielleicht auch bewußtere neue Form des Absolutismus dar.“⁹⁸ „Auf welcher Seite man in den Debatten um Aufklärung und Rationalismus stand, hing direkt oder ex negativo immer auch mit der Haltung vom und zum

⁹³ Wapnewski. *Hanslick. Aus meinem Leben*. S. 30f.

⁹⁴ Glossy, Carl (Hg.). *Eduard Bauernfeld: Aus Bauernfeld's Tagebücher 1819-1848*. Bd.1. Eintrag 11.9.1826. S. 35

⁹⁵ Vgl. Glossy. *Bauernfeld's Tagebücher*. Bd.1. Eintrag 13.2.1830. S. 49.

⁹⁶ Glossy. *Bauernfeld's Tagebücher*. Bd.1. Eintrag Dezember 1840. S. 90.

⁹⁷ Glossy. *Bauernfeld's Tagebücher*. Bd.1. Eintrag 4.8.1842. S. 99.

⁹⁸ Bauer. S. 28.

Kaiser [Joseph II] ab.“⁹⁹ Der gab gleichsam autokratisch vor, was unter Aufklärung zu verstehen und wie sie zu institutionalisieren sei.¹⁰⁰

„Paradox mutet etwa an, daß die josephinische Normpoetik von Sonnenfels wiewohl ihrem Selbstverständnis nach aufklärerisch und damit der Befreiung des Individuums aus Bevormundung dienlich, sich nicht scheut, zu ihrer Durchsetzung ein bewährtes Repressionsinstrument, die Zensur, anzurufen.¹⁰¹ [...] Josephs Kulturpolitik verfolgte außerdem weniger staatsphilosophisch-moraldidaktische als vielmehr ordnungspolitische Ziele. Einerseits sollte die Schaffung eines deutschen Nationaltheaters die Sitten der Untertanen im Sinne einer auf- wie abgeklärten Dienstbarkeit fördern, zum anderen nötigte man die Theaterleute [auch der Vorstadttheater] zur Verschriftlichung aller Theaterstücke, um deren Überwachbarkeit durch den Staat zu gewährleisten.“¹⁰²

Josephs Reformen, wie die Aufhebung der Leibeigenschaft, Beschränkung des Klerus, Regelung der Gerichtsbarkeit, des Steuer- und Münzwesens, Pressefreiheit, Reinigung des Theaters, das Toleranz-Edikt, die Neuordnung der Besoldung des Militärs, eine erste Volkszählung etc. wurden von allen sozialen Schichten mit großer Ambivalenz aufgenommen.¹⁰³

„Der gegründetste Einwurf bestand wohl darin, daß die gemeinen Leute für diese Veränderungen noch ganz unvorbereitet seyen und daß die höheren Stände durch diesen wohlwollenden Despotism ihre erworbenen Rechte verlören. [...] Die Meisten des gemeinen Volkes erschienen als unvorbereitet, aufgeschreckt, erbittert. Viele der Höheren widerstrebten aus Eigennutz, oder Eigenliebe, oder Eigensinn. [...] Der Hochadel, welcher noch immer die ersten Stellen des Staatsdienstes inne hatte, suchte und fand Mittel, um den Anstalten, welche ihn sehr beschränkten, heimliche entgegen zu arbeiten.“¹⁰⁴

Auch Caroline Pichler, Tochter eines geadelten Hofrates, sieht in den Reformplänen Kaiser Josephs II. eine Überforderung des Volkes. In ihren biographischen *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* schreibt sie:

„[...] so menschenbeglückend auch Kaiser Josephs Pläne und Vorbereitungen waren, so wenig man in der Idee daran tadeln konnte, so fielen sie doch in der Ausführung oft zu hastig, meist zu hart und schonungslos aus und es schien öfters, als sollte alles Alte, Langbestandene, Langverehrte bloß deswegen, weil es dies war, niedergerissen werden.“¹⁰⁵

⁹⁹ Müller-Kampel, Beatrix. „Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma“. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. W. Schmidt-Dengler/ J. Sonnleitner/ K. Zeyringer (Hg.), Berlin 1996. S. 53.

¹⁰⁰ Vgl. Müller-Kampel. S. 53.

¹⁰¹ Müller-Kampel. S. 54.

¹⁰² Vgl. Haider-Pregler, Hilde. „Der wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne“. In: *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. R. Bauer, J. Wertheimer (Hg.), München 1983. S. 30f.

¹⁰³ Vgl. Schneller. S. 156 f.

¹⁰⁴ Schneller, S. 157 f.

¹⁰⁵ Pichler, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769 – 1843*. Wien 1844. S. 115.

Sie habe auch gehört, dass die Stimmung im französischen Volk, die Joseph bei seiner letzten Anwesenheit in Paris erlebte, wohl zu seiner Überzeugung beigetragen habe, dass die notwendigen Reformen besser vom Thron als gewaltsam vom Volk kommen sollten.

Selbst Julius Franz Schneller, ein durchaus begeisterter Befürworter von Joseph II., ist der Meinung, dass dieser bei seinen Reformbestrebungen gewisse Faktoren außer Acht gelassen hat. So schreibt er:

„Da wir mit der herzlichsten Ehrerbietung das Edle seiner Gesinnung und das Zweckmäßige seiner Entwürfe aussprachen, so dürfen wir auch die Fehler dieses Fürsten nicht verschweigen. Eine gewisse Hast, [...] ein gewisses Mißtrauen, [...] eine gewisse Rücksichtslosigkeit auf die eigenen Wünsche der Völker, welche er zu beglücken dachte; [...] eine gewisse Nichtkenntniß der Einleitungen, welche allmählig und leise das Neue an die Stelle des Alten setzen; eine gewisse Unkunde dessen, wodurch das strenge Herrschen zum sanften Leiten wird – dieß sind etwa die Fehler dieses hochherzigen und scharfsichtigen Kaisers.“¹⁰⁶

Johann Pezzl ist einer der Wenigen, der die Reformen Josephs II. kritiklos gutheißt und sie gegen die Widersacher der Politik des Kaisers glühend verteidigt. „Wahr ist, noch sind bei dem größten Theil des Publikums, selbst des bessern, die Begriffe und Gränzen derselben [Aufklärung] nicht genau bestimmt.“¹⁰⁷ Für ihn bedeutet Aufklärung Tugenden wie Genügsamkeit im Beruf und im Privatleben, Liebe zur Arbeit, Ehrfurcht vor den Gesetzen, Ordnung in häuslichen und öffentlichen Geschäften etc. – kurz die Akzeptanz und selbstverständliche Ausübung aller bürgerlichen Pflichten und Rechte.¹⁰⁸

„So natürlich dieser Aufriß eines in der Aufklärung Eingeweihten ist: so mag er doch vielleicht manchem zu scharf gezeichnet vorkommen. Und da er bloß das Profil Eines Mannes darstellt, so kann er freilich zum Gesichtsmaß für eine ganze Stadt, besonders für eine Stadt wie Wien ist, nicht füglich genommen werden. Daß es aber einzelne Männer hier gebe, die ienem [sic!] Umriß wirklich gleichen, wird man ohne Mühe annehmen. Wenn sich eine ganze Nation, oder ein zahlreiches Publikum aufklären will, so hat es zwei grosse Schritte zu thun: der erste ist, daß es alte nichtswürdige, lächerliche und schädliche Vorurtheile ablege; der andere, daß es neue, das heißt, ihm bisher noch unbekannte Wahrheiten und Grundsätze annehme, die ihm heilsam sind, seinen Geist zur Selbsterkenntniß und zum Nachdenken leiten; es gewöhnen, Schein von Wirklichkeit, Nebensache von Wesenheit, gegründeten Vortheil von Flitterkram, zu unterscheiden.“¹⁰⁹

Um die kulturelle Vereinheitlichung des Vielvölkerstaates voranzutreiben, geht – nicht zuletzt aus politischen und pragmatischen Gründen – mit den neuen zentralistischen Strukturen auch eine Förderung der deutschen Sprache einher.¹¹⁰ „In der Dichtkunst gab es immer große

¹⁰⁶ Schneller, S. 232.

¹⁰⁷ Pezzl. *Skizze von Wien*. Drittes Heft. Wien/Leipzig 1787. S. 349.

¹⁰⁸ Vgl. Pezzl. *Skizze von Wien*. Drittes Heft. Wien/Leipzig 1787. S. 349ff.

¹⁰⁹ Pezzl. *Skizze von Wien*. Drittes Heft. Wien/Leipzig 1787. S. 351f.

¹¹⁰ Vgl. Bauer. S. 29.

Schwierigkeiten, weil die Muttersprache noch nicht ausgebildet sich zeigte, und ein neues Geschlecht für das reine Deutsch heran reifen mußte.“¹¹¹

Für die notwendige Modernisierung – und um sich bei Kirche und Adel durchzusetzen – setzt Joseph II. eine im Sinne der Aufklärung geschulte Beamtenschaft ein. „Aus dem Josephinismus wird ebenso ein Konservatismus hervorgehen, wie ausnahmsweise und mit Verspätung ein sehr zaghafter ‚gouvermentaler‘ Liberalismus.“¹¹²

Die Französische Revolution bleibt auch in der Habsburger Monarchie nicht ohne Folgen. Schon Joseph II. muss einige seiner Reformen zurücknehmen bzw. abschwächen. In den *Wienerischen Jahrbüchern der Literatur* wird seine Regierungsperiode nur mehr negativ beschrieben:

„Wie seltsam, daß das, durch äußeren Frieden und innere Wohlfahrt wahrhaft goldene Alter der josephinischen Periode, der Mittagsglanz der vielgepriesenen Aufklärung, der rücksichtlosen Zertrümmerung aller althergebrachten Vorurtheile, durch die ihr eigenthümliche Vergötterung der Sciences exactes, der Ziffern und Massen, durch ihre gemeine Deutlichkeit und impotente Nüchternheit, durch den iconoclastischen Vandalismus, mit dem sie die gesammte Vergangenheit bekriegte, zu gerechter Rache, in der Königin der Künste, in der Dichtkunst, und in der ersten aller positiven Wissenschaften, in der Geschichte, verhältnißmäßig eben solchen Stillstand gebracht hat, wie die Reformations-Periode.“¹¹³

3.2 Die Aufklärung unter den Nachfolgern Josephs II.

„Nach Josephs Tod setzt sofort die Reaktion ein. Bereits am 1. September 1790 schränkt ein Hofdekret verschiedene Freiheiten ein.“¹¹⁴ Eine neue Zensurordnung vom 22. Februar 1795 negiert Josephs Bestimmungen stillschweigend.¹¹⁵ Das durch die Französische Revolution auch in der Habsburger Monarchie ausgelöste anhaltende Trauma führte dazu, dass nachfolgenden Monarchen aus Angst vor revolutionären Umtrieben Josephs Reformen aufweichen, erschüttern und schließlich ganz aufheben werden.

Für Leopold II. (1790 – 1792) war es besonders wichtig, die „aufgeregten Gemüther in den verschiedenartigen Reichen zu beruhigen indem er die Erbitterung der bevorrechteten Stände durch Vernichtung der auffallendsten und verhaßtesten Neuerung aufzugeben suchte,“¹¹⁶ um

¹¹¹ Schneller. S. 228.

¹¹² Bauer. S. 30.

¹¹³ Collin, Matthäus von. (Hg.), *Wiener Jahrbücher der Literatur*. Band I. Wien 1818. S. 51.

¹¹⁴ Giller. S. 83.

¹¹⁵ Vgl. Giller. S. 83.

¹¹⁶ Schneller. S. 250.

damit auch den kleinsten Keim revolutionärer Gesinnung zu unterdrücken. Die bevorrechteten Stände hofften, ihr Verlorenes wieder zu erlangen, und die gemeinen Reihen der Gesellschaft fürchteten, ihr Gewonnenes wieder zu verlieren.¹¹⁷ Durch Rücknahme der Reformen seines Bruders läuteten Leopold II. und sein Nachfolger Kaiser Franz II./I. einen Rückschritt im Reich ein, da für sie die Revolution ‚eine Frucht von dem Giftbaume der Aufklärung‘ und deshalb gnadenlos zu bekämpfen sei.¹¹⁸ Das Toleranz-Patent wurde aufgeweicht, und

„[d]as Herrscherwesen verstärkte sich in allen Theilen des österreichischen Staatenbundes [...] ungemein, denn die drei obersten Gewalten der Gesetzgebung, der Vollziehungsmacht und des Richteramtes, vereinten sich in der Person des Fürsten, welcher als Kaiser, König, Erzherzog, Herzog, immer unbeschränkter eine patriarchalische Autorität besaß. Gleichzeitig mit dem offenen Kampfe gegen die Revolution ging die geheime Aufsicht der Polizei, die strenge Zucht im Militär und die wachsame Macht der Bureau's, welche sich in alle Geschäfte [...] des Städtewesens, des Bürgerlebens und der Landwirthschaft einmischten“¹¹⁹

Die Polizei wird aus Angst vor revolutionären Bewegungen so gestärkt, dass sie schließlich angehalten werden muss, „nicht mit neugierigen Blicken in das Innere ehrbarer Haushaltungen zu dringen, noch durch unbescheidene Nachforschungen die Ruhe unbescholtener Familien zu stören.“¹²⁰

Mit Kaiser Franz II./I. (1792 – 1835) erlosch die Kaiserwürde des römischen Kaisers deutscher Nation und das österreichische Kaisertum begann, um das Erbrecht für die Habsburger permanent zu sichern. Kaiser Franz' wesentliches Anliegen war die Aufrechterhaltung der inneren Eintracht, damit alle Kräfte auf das Ausland gerichtet werden konnten.

„Die josephinischen Neuerungen hielt man seitdem sogar in ihren Ueberresten störend für die Gesamtmacht, da sie mit den revolutionären Principien verwandt, für die bevorrechteten Stände beleidigend, und für die Volksthümlichkeiten anstößig erschienen.“¹²¹

Die römisch-katholische Kirche gewann erneut großen Einfluss bei Hof, aufgelassene Abteien wurden wiederhergestellt, wobei nun die hohen Kirchenämter auch von Professoren und Priestern, anstelle ausschließlich von der hohen Aristokratie, versehen wurden.¹²² Das josephinische Strafgesetz wurde von Franz II./I. 1804 insofern verschärft, als die Todesstrafe durch den Strang für Hochverrat, Geld- und Kreditpapierfälschung, Mord und Aufruhr wieder

¹¹⁷ Vgl. Schneller. S. 251.

¹¹⁸ Vgl. Schneller. S. 263.

¹¹⁹ Schneller. S. 393.

¹²⁰ Schneller. S. 274.

¹²¹ Schneller. S. 290f.

¹²² Vgl. Schneller. S. 396.

eingeführt wurde, und zwar in Verfahren ohne öffentlichen Ankläger, Jury oder eigenen Verteidiger.¹²³ Das Heer wurde aufgerüstet und modernisiert, wobei das Volk monierte, dass praktisch ausschließlich arme junge Burschen rekrutiert wurden, und zwar durch Bestechung und Willkür der zuständigen Beamten.¹²⁴

Das Habsburger Reich war vor allem durch die Napoleonischen Kriege stark gezeichnet. Freiherr von Hormayr, Historiograph des Staates und Hauses Österreich, sagt dazu:

„Es war kein aufrichtiger Friede denkbar zwischen dem alten Recht und dem neuen Reichthum, Glanz und Gewalt. Bonaparte endigte die Revolution nicht, er war nur ihr Universalerbe. [...] Ein vermeintes Gebot der Ruhe Frankreich's erzeugte das lebenslängliche Consulat. Dessen Steigerung zur Kaiserwürde belehrte gar bald, wie wenig das Revolutionaire am Ende sey! Der Gott aller Emporkömmlinge ist der potenzierte Augenblick – Dynastien beruhen auf der Legitimität und sind nur das Werk der Jahrhunderte.“¹²⁵

Zu den politischen Niederlagen kamen finanzpolitische Katastrophen, wie z.B. die unvorstellbare Geldentwertung 1811 und deren Folgen. Wie sehr dies in das tägliche Leben der Menschen eingriff, zeigt eine kurze Anekdote von Caroline Pichler. 1814, während des Wiener Kongresses, hatte sie einen Schal bestellt. Als sie diesen – nach Bekanntwerden der Niederlage Napoleons bei Waterloo – noch am gleichen Tag abholte, musste sie 50 Gulden mehr dafür bezahlen, da die Einlösungsscheine innerhalb dieser kurzen Zeit so stark gestiegen waren.

Nach der Niederlage Napoleons 1814 wird,

„um [...] die vielen abgerissenen Theile des nun zertrümmerten Kaiserthums nach Recht und Fug unter die verbündeten Mächte [Russland, England, Frankreich, Preußen, Österreich] zu vertheilen und die gepriesene alte Ordnung Europa's nach Maß und Ziel wieder herzustellen [...] ein Congreß nach Wien angesetzt.“¹²⁶

Nach der Rückkehr Napoleons aus seiner Verbannung auf der Insel Elba und seiner endgültigen Niederlage bei Waterloo wird die Monarchie in Frankreich mit Ludwig XVIII. vom Wiener Kongress beschlossen und besiegelt.

1835, nach dem Tod von Franz II/I., der vom Volk tief betrauert wurde, übernimmt sein Sohn Ferdinand I. den Thron. Caroline Pichler schreibt darüber in ihren *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769 – 1843*:

¹²³ Vgl. Schneller. S. 403f.

¹²⁴ Vgl. Schneller. S. 407.

¹²⁵ Schneller. S. 352.

¹²⁶ Schneller. S. 356.

„Jedermann erinnert sich gewiss dieser Epoche noch lebhaft; – doch in unserm öffentlichen Leben ging keine bedeutende Veränderung vor. Der neue Herrscher schien mit kindlicher Pietät alles, was sein Vater und wie er es getan, festhalten und als Norm seines eigenen Wirkens und Handelns befolgen zu wollen; so blieb alles ziemlich wie es gewesen, und das Privatleben gestaltete sich nach gewohnter Weise. Nur der Zeitgeist, und manche, wie es anfangs schien, unbedeutende Veränderung im täglichen Verkehr brachten nach und nach bedeutende Umwälzungen in der geselligen Lebensweise hervor und auseinanderfallend, wie so manches, was früher in unsern Begriffen und Gemütern fest und kompakt aneinandergehalten hatte, zersplitterten sich die verschiedenen Kreise der Bevölkerung. – Nicht bloß durch den Unterschied in Aristokratie der Geburt oder des Geldes, im Gegensatz mit dem bürgerlichen Leben, nein, selbst in Mitte der stillen Häuslichkeit erzeugten die veränderten Amtsstunden in Kanzleien und Comptoirs, die neuen Einrichtungen bei der Aufgabe von Briefen [...] eine ganz veränderte Einteilung des Tages.“¹²⁷

Damit schildert Caroline Pichler die durch die Industrialisierung und die damit verbundenen gesellschaftspolitischen Erschütterungen entstandene Emanzipation einer sozialen Schicht, welche die alten Hierarchien nicht mehr als *conditio sine qua non* akzeptiert. Die wirtschaftliche Isolation beginnt sich aufzulösen, die Industrialisierung wird ab den 1830er-Jahren gefördert und clevere Gewerbetreibende und Händler kreieren eine neue, vermögende Mittelschicht – ein neues Bürgertum, das zwar unabhängiger, aber auch ungebildeter als die alte Beamtenschaft ist.¹²⁸ „Das kleinbürgerliche Handwerkertum proletarisiert sich zunehmend, und künftige Arbeiter werden von den neuen Fabriken angezogen.“¹²⁹

Wie wirken sich diese Veränderungen auf das Theater aus? Das Trauma der Französischen Revolution spiegelt sich auch auf der Bühne wieder. Nach einer Form der ‚Restauration‘ durch Rücknahme der meisten Reformen Josephs II. herrscht nun vor allem Angst vor dem „Geist der Neuerung“¹³⁰ und

„bei den Schriftstellern äußert sich diese Ehrfurcht vor allem [im] Gewordenen und Bestehenden sowohl im Preis des äußeren und vor allem des inneren Gleichgewichts, in der Verherrlichung des privaten, verborgenen Glücks, fern von allen Gefahren der Welt und der Geschichte“¹³¹

3.3 Die Theatersituation in der Aufklärung

Schon in den 1720er-Jahren erkennen Vertreter der deutschen Aufklärung, dass Theater ein wichtiges Medium ist, das sowohl die Funktion der Unterhaltung hat, als auch die

¹²⁷ Pichler. *Denkwürdigkeiten*. S. 313f.

¹²⁸ Vgl. Bauer. S. 65.

¹²⁹ Bauer. S. 65.

¹³⁰ Bauer. S. 40.

¹³¹ Bauer. S. 41.

Entwicklung einer deutschen Hochsprache möglich macht. Auch auf dem Theater tritt die Aufklärung in der Habsburger Monarchie, einem streng katholischen Vielvölkerstaat, mit entsprechender Verspätung ein.

„[...] die Auffassung über den Charakter und die Aufgabe der Schaubühne war in den verschiedenen Zeitläuften nicht immer dieselbe. Die Frage, ob das Theater nur eine Anstalt des Vergnügens oder ein Mittel zur Bildung sei, ist uralt, und beide Meinungen haben ihre Vertreter gefunden. [...] Recht deutlich zeigen sich diese Gegensätze in der Theatergeschichte Wiens. Lange Zeit hindurch hatte die Staats- wie die Stadtbehörde das Schauspiel nur als ein Mittel der Ergötzung angesehen, wodurch der Müßiggang erweitert werde. Erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gewann die Auffassung von der sittlichen Bedeutung der Schaubühne die Oberhand und erhielt durch die josephinische Theaterreform auch in der Verwaltung ihren Ausdruck.“¹³²

Um 1750 beginnt auch in Wien eine Theaterdebatte, in der Intellektuelle und Kameralisten auf den bildungsbürgerlichen Nutzen hinweisen, den ein Staat aus einem vorbildlichen deutschsprachigen Theater ziehen kann. Die Bemühungen der österreichischen Aufklärer um ein sozialpädagogisch wirksames Theater führen zu zahlreichen gattungstypologischen Auseinandersetzungen mit der Komödie.¹³³ Im Rahmen dieses Diskurses wird der Ruf nach einem ‚Nationaltheater‘ in Wien, der Residenz des Römischen Kaisers Deutscher Nation, immer lauter. Einer der eifrigsten Verfechter dieses Gedankens war Joseph von Sonnenfels, Staatswissenschaftler, Universitätsprofessor und Kameralist. „Seine *Sätze aus der Policy, Handlungs- und Finanzwissenschaft*, 1765 in erster Auflage bei Trattner in Wien verlegt, entwickelte sich im ausklingenden 18. Jahrhundert zum meistgebrauchten und verbreitetsten Lehrbuch der Staatswissenschaft in Europa.“¹³⁴ Es erlebte bis 1819 acht Auflagen, wie auch mehrere Kurzfassungen, und wurde in verschiedene Sprachen übersetzt.¹³⁵ In diesen Schriften beschäftigt er sich auch mit dem Theater:

„Wenn die Schauspiele eine Schule der Sitten werden sollen, so ist darauf zu sehen, daß solche Stücke aufgeführt werden, die diesem Endzwecke zusagen. Das Laster muß also in seiner scheuslichen Gestalt mit der Strafe als einer unabsönderlichen Folge, die Tugend mit allen ihren Reizungen, in ihrer liebenswürdigsten Gestalt, und wenigstens am Ende siegend erscheinen. [...] Sollen ferners die Schauspiele auf die Sitten wirken; so kann diese Wirksamkeit nur dann erwartet werden, wenn der Zuschauer ähnliche Fälle besorgen, gleiches Glück hoffen, von der handelnden Person auf sich, und die Seinigen eine Anwendung machen kann. Es ist also offenbar, daß Stücke, welche Könige, und Helden zu Gegenständen haben, zu dem Endzwecke

¹³² Glossy, Carl. „Zur Geschichte der Theater Wiens I. (1801-1820)“ In: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft. Fünfundzwanzigster Jahrgang*. Wien 1915. S. X.

¹³³ Vgl. Mansky, Matthias. „Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel. Zu August von Steigentesch“. In: *Nestroyana*. 31. Jahrgang. Heft 1/2. Wien 2011. S. 5.

¹³⁴ Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München 1980. S. 57.

¹³⁵ Vgl. Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 57.

der Sitten weniger beytragen, als diejenigen, wo die handelnden Personen gleichsam aus der Mitte derer genommen sind, auf die sie wirken sollen.“¹³⁶

Eine aufgeklärte Schaubühne soll einerseits informieren, andererseits eine Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen auf der Bühne ermöglichen.

„Wenn solchergestalt alles vorgekehrt worden, was fähig ist, die guten Sitten einzuführen; so muß nun auch dasjenige aus dem Wege geräumt werden, was diese Vorkehrungen entkräften, und die Sitten verderben könnte. Dies geschieht, wenn den Lastern vorgeboten, mithin dieselben gehindert, und die etwan bereits eingeschlichenen ausgereutet werden.“¹³⁷

Sonnenfels hat zu den Schauspielern eine eher ambivalente Beziehung, da viele von ihnen seiner Meinung nach keinen tugendhaften Lebenswandel führen. Dieser wäre aber unabdingbar, damit sie von der Gesellschaft mit der entsprechenden Achtung behandelt würden.

„Was bis hieher in Beziehung auf die Sitten gesagt worden, ist mit geringer Veränderung auch auf die Höflichkeit und Sprache anzuwenden. Es leuchtet aber die Folge von selbst in die Augen, daß zur Vereinigung dieser drey Endzwecke diejenigen Schauspiele vorzüglich der öffentlichen Vorsorge zu würdigen sind, welche in der Landessprache aufgeführt werden. Neben den vorerwehnten (!) Endzwecken kann die Schaubühne auch dienen, gewisse herrschende Thorheiten, Misbräuche, oder sonst Neigungen, die ihren Absichten im Wege sind, auf eine gelinde Weise abzuschaffen“¹³⁸

Hier wird auch der Gedanke eines Nationaltheaters als ‚Gegenstand öffentlicher Vorsorge‘ konkretisiert:

„Die Schaubühne ist vermögend, dem Umgang einer Nation einen gewissen Anstrich der Artigkeit zu geben, und die Sprache der Gesellschaften zu reinigen. Aber, um diese beiden Endzwecke mit dem ersteren zu vereinigen, muß die Nationalschaubühne vorzüglich der Gegenstand der öffentlichen Vorsorge werden.“¹³⁹

„Die Paragraphen über die Schaubühne läßt Sonnenfels auch in der zweiten Auflage im Ansatz unverändert, bringt aber zum Abschluß eine entscheidende und ausgreifende Erweiterung bei:“¹⁴⁰ Dass Sonnenfels’ Ausführungen auf die Einrichtung einer Theatralcensur hinauslaufen, ist deutlich erkennbar:

„Aus eben diesem Grundsätze, daß die Schaubühne eine Schule der Sitten seyn soll, ist nicht zuzugeben, daß unflätige Possen, oder anders die Sitten und den Anstand entehrendes Zeug auf derselben zum Vorschein komme. Es ist also eine Theatralcensur unumgänglich erforderlich.

¹³⁶ Ebda. Sonnenfels S. 78. In: Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 60f.

¹³⁷ Ebda. Sonnenfels S. 80f. In: Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 63.

¹³⁸ Ebda. Sonnenfels S. 80f. In: Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 63.

¹³⁹ Joseph von Sonnenfels: „Grundsätze aus der Policy, Handlungs- und Finanzwissenschaft“. Wien 1768. (Anm.123) S.127. In: Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 64.

¹⁴⁰ Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 64.

Allein es ist in Ansehen der Sitten nicht genug, daß diese Censur die ganz entworfenen und sogenannten studierten Stücke übersehe, sondern es sind einem solchen Endzwecke gemäß keine anderen, als ganz censurirte Stücke aufzuführen. Die ungezwungenste Folge heraus also ist, die extemporirten Stücke ganz abzuschaffen.“¹⁴¹

Diese Forderung stellte Sonnenfels bereits 1765 in seinen Schriften. Im Jahr 1770 erhielt er das Amt des Zensors, verlor es jedoch bereits nach einem halben Jahr wieder. Trotzdem war er es, der das Ende des Stegreiftheaters bzw. des Extempore herbeiführte. Damit hat er die Weichen für ein verschriftlichtes und zensiertes Theater gestellt.

Was die Wiener Theaterszene von der anderer Städte, wie Paris, London oder Berlin, zusätzlich unterscheidet, ist der soziale Graben zwischen dem ersten Adel und den Künstlern, der sich bis zur Revolution im Jahr 1848 nicht schließen wird. Die Dramatiker und die Schauspieler bewegen sich in den Salons der so genannten ‚zweiten‘ Gesellschaft, d.h. der Bankiers wie Arnstein und Eskeles bzw. in den Häusern der nobilitierten hohen Beamten, wie Joseph von Sonnenfels oder Caroline Pichler, der Tochter eines Hofrates.¹⁴²

Schon Joseph von Sonnenfels,

„der seiner Herkunft nach um die Schwierigkeiten des Aufstiegs vom sozialen Außenseiter zum einflußreichen Bürger sehr wohl wußte, forderte [in den *Briefen über die Wienerische Schaubühne*] nicht nur von den Großen und Mächtigen im Staate, mit Schauspielern renommierter Theater amikalen Umgang zu pflegen und so dem einem deutschsprachigen Nationaltheater und -drama entgegenstehenden Provinzialismus in Denken und Gehaben entgegenzuarbeiten.“¹⁴³

Gäste aus dem Ausland, vor allem aus Frankreich und England, sind über diese Isolation des Adels und dessen Desinteresse an den schönen Künsten überrascht. So stellt Madame de Staël fest: „Einer der Hauptnachteile der Wiener Gesellschaft ist, daß Adelige und Literaten keine Berührung miteinander haben [...] Infolge dieser Trennung fehlt es den Literaten an gesellschaftlicher Gewandtheit und den Herrschaften häufig an Bildung.“¹⁴⁴

„Marcel de Serres geht noch einen Schritt weiter. Er hält Österreich für ein Land, ‚wo es eigentlich keine literarischen Erfolge gibt und wo die Gelehrten kaum mit Adelligen verkehren ...‘. ‚In dieser Hauptstadt genießt die Literatur eine so geringe Achtung und Pflege, daß sich nur wenige ernsthaft mit ihr abgeben.‘ ‚Die Gelehrten und Literaten bilden tatsächlich eine Klasse für sich und kommen wenig mit der vornehmen Welt zusammen. Den einen mangelt es

¹⁴¹ Joseph von Sonnenfels: „Grundsätze aus der Polizey, Handlungs- und Finanzwissenschaft. Zum Leitfaden der akademische Vorlesungen. Wien 1765“. S.78f. In: Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 61.

¹⁴² Vgl. Bauer. S. 51ff.

¹⁴³ Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 337.

¹⁴⁴ Mme.de Staël. *De l' Allemagne*. Buch I. Kapitel 8 und Buch II. Kapitel 16. In: Bauer. S. 52.

deswegen an Umgangsformen und Weltkenntnis, und die anderen gefallen sich in ihrer Unwissenheit oder, was fast dasselbe ist, in ihrer Dummheit.“¹⁴⁵

Auch Mrs. Trollope äußert sich in ähnlicher Weise¹⁴⁶ und Gérard de Nerval schreibt an Alexandre Dumas: „Ich habe die Bekanntschaft sehr vornehmer Leute gemacht. Dennoch hat es mich schmerzlich berührt, daß die einheimischen Literaten in geringem Ansehen stehen, und in den Salons habe ich nur die gesehen, die einen Titel tragen.“¹⁴⁷ Friedrich Uhl, Journalist bei der *Presse* und der *Morgenpost* stellt fest:

„Auch gegen Literatur und Kunst verhielt sich der Hochadel, abwehrend wäre zu viel gesagt, aber doch ohne regen Anteil. Dass man Schriftsteller oder Künstler in den Salon geladen hätte, ist uns nicht bekannt [...] Man kann von einem reichen, anregenden und mannigfach fördernden Salonleben des Wiener Adels, wie ein solches in Paris bis zum Ausgange des zweiten Kaiserreiches blühte, kaum sprechen.“¹⁴⁸

Diese Kluft zwischen dem Schwertadel und der ‚zweiten Gesellschaft‘, der die meisten Dramatiker angehörten, fällt auch der französischen Baronin du Montet, die infolge der französischen Revolution emigrierte und zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Wien lebte, unangenehm auf. Für sie

„liegt ein Keim tiefen Hasses, vielleicht gar kommender Revolution in der arroganten und verächtlichen Zurückhaltung der hohen österreichischen Aristokratie und der [...] ‚zweiten Gesellschaft‘. [...] Der Dichter, der geniale Mensch, ist nicht imstande, die alberne Grenze zu überschreiten, die ihn von den aristokratischen Salons trennt, wo er seinen Geschmack verfeinern und zugleich den matten, abgestumpften Geist beleben könnte, der dort herrscht.“¹⁴⁹

Selbst die Salonkultur der ‚zweiten‘ Gesellschaft verschwindet allmählich und lebt nur noch einmal – in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts, vor allem aber zur Zeit des Wiener Kongresses – kurz auf.

Die Salonkultur ist – nicht zuletzt auf Grund der Zensur – von der Weltbühne auf die Bühne des Nationaltheaters in Form des ‚feineren‘ Lustspiels gewandert.

3.3.1 Die Zensur

Am 13. Oktober 1770 wird der Regierungsrat Franz Karl Hägelin zum Zensor des Hoftheaters ernannt und wird dieses Amt 35 Jahre unentgeltlich ausüben. Wie sehr die Zensur in das

¹⁴⁵ Bauer. S. 52.

¹⁴⁶ Vgl. Bauer. S. 52.

¹⁴⁷ Bauer. S. 52.

¹⁴⁸ Uhl, Friedrich. *Aus meinem Leben*. Stuttgart und Berlin. 1908. S. 93.

¹⁴⁹ Fournier, August. (Hg.), „Die Memoiren der Baronin Montet“. In: *Historische Studien und Skizzen*. Bd.2. Wien 1818. und in: *Österreichische Rundschau* 4 (August-Oktober 1903). S. 298.

Theater eingriff, zeigt ein von Carl Glossy veröffentlichter Auszug aus der Denkschrift Hägelins aus dem Jahr 1795:

„Nach der Hauptregel soll das Theater eine Schule der Sitten und des Geschmacks seyn [...] Überhaupt gilt die Regel, daß die Tugend allzeit liebenswürdig, das Laster aber allzeit verabscheuungswürdig erscheinen muß. Die erstere kann mit Hindernissen und Drangsalen kämpfen, darf aber nie scheitern oder sincken, so wie das letztere nie triumphiren darf, sondern vielmehr bestraft werden muß. [...] Wenn der Stoff eines Stücks oder die Moral desselben wider die Religion, wider die Staatsverfassung oder wider die Sitten sich verstößt, mithin im Grunde fehlerhaft ist, so kann es für die Ausführung nicht zugelassen werden, sondern es muß verworfen werden. [...] Überhaupt können die Religion und religiöse Gegenstände nie ein Stoff theatralischer Vorstellungen werden. Die Religion ist zu erhaben und zu ehrwürdig, als daß sie durch das profane, besonders das komische Theater abgewürdiget werden dürfte. [...] Es können in einem monarchischen Staate keine Stücke aufgeführt werden deren Inhalt auf die Abwürdigung der monarchischen Regierungsform abzielte [...] Auch sind solche Stücke nicht zu passiren, worin die Regenten besonders aber die vaterländischen in nachtheiligen oder herabwürdigenden Karacktern geschildert werden [...] Nie muß der Tadel auf ganze Nationen auf ganze Stände, besonders auf die vornehmeren und den obrigkeitlichen Stand überhaupt fallen. [...] Auch ist nicht zu passiren, was den gemeinen Mann vom Militärdienste oder der Rekrutenstellung abschrecken könnte [...] Noch ist zu erinnern, daß gräßliche, unnatürliche und schauerhafte Verbrechen nie aufzuführen seyn [...] Personenmännlichen Geschlechtes können der Tugend Schlingen legen, Versuche und sträfliche Anträge machen; allein ein Frauenzimmer kann nie, wäre es auch nur zum Scheine, einwilligen. Wenn ein Frauenzimmer zum Scheine in den Antrag des Liebhabers einwilliget oder dem sträflichen Liebhaber zum Scheine einen rendezvous gibt, um ihn z.B. zu beschämen, so muß es das Publikum wissen und keinen Augenblick wegen der erlaubten Absicht im Zweifel stehen, welches oft dadurch geschieht, daß das Frauenzimmer die Absicht ihrer Verstellung ihren Freundinnen entdeckt. [...] Karacktere von Ehebrecherinnen können eben so wenig auf das Theater gebracht werden. [...] Die Zensur hat auch darauf zu sehen, daß nie zwey verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten. [...] Die wilde Ehe hat nie statt.“¹⁵⁰

Zusätzlich zu diesen Geboten gab es in der Denkschrift noch eine Reihe von Wörtern, die auf der Bühne verboten und durch entsprechende Synonyme zu ersetzen waren (z.B. anstelle von Sünde mussten Frevel, Fehler, oder Missetat verwendet werden, anstelle des Wortes Ehebruch gab es die eheliche Treulosigkeit und der Bastard wurde zum Wechselbalg, um nur einige Beispiele zu nennen). Wie Carl Glossy anmerkt, waren auch Anspielungen auf die wirtschaftlichen Verhältnisse, wie z.B. den Kurs des Geldes, die fortschreitende Teuerung etc. verboten. Als Beispiel führt er das Verbot eines Singspiels an, in dem die Zeiten gerühmt werden, als man noch mit Gold belohnt wurde.¹⁵¹

Mit diesen verschärften Zensurbedingungen hängt auch das Interesse an der restaurativen Salonkomödie zusammen, da sie sich einerseits der zeitgenössischen und politischen Situation

¹⁵⁰ Glossy, Carl. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. Wien 1897. S. 299f.

¹⁵¹ Vgl. Glossy, Carl. „Zur Geschichte der Theater Wiens I.(1801-1820)“ In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Fünfundzwanzigster Jahrgang*. Wien 1915. S. XXIII.

unterwirft, andererseits aber – vor allem auf Grund des Mangels an Standeskonflikten – auch den Erwartungen des höfischen Nationaltheaters und seinem Publikum entspricht.¹⁵² Obwohl konfliktfrei und von der Zensur faktisch unbehelligt, spüren auch die Dramatiker des ‚feineren‘ Lustspiels „den Druck der staatlichen Repression, insofern auch sie Opfer einer organisierten Kontrolle und Bespitzelung wurden.“¹⁵³ Dass in vielen der Komödien auf die Nennung spezifisch österreichischer Orte und Berufsbezeichnungen verzichtet wird, ist möglicherweise auch im Zusammenhang mit der Zensur zu sehen.

3.3.2 Das Teutsche Nationaltheater

3.3.2.1 Die Entstehung des Teutschen Nationaltheaters

Im Hinblick auf die finanziellen Probleme des öffentlichen Theaterwesens in Wien und nicht zuletzt unter dem Druck des Theaterdiskurses beschließt der Kaiserliche Rat unter Joseph II. im März 1776 das Hofburgtheater (Theater nächst der Burg) unter die Administration des Hofes zu stellen und zum *Teutschen National Theater* zu erklären. Die Schauspieler werden k.k. Hofschauspieler, die Finanzierung erfolgt über den Hof. Bis 1789 lag die künstlerische Leitung zuerst bei einer so genannten Künstlerrepublik, die – angelehnt an die Comédie Française – aus neun alternierenden ‚Wöchnern‘ und 15 bis 22 Mitgliedern des Ensembles bestand, ab 1779 aus einem ‚Ausschuss‘ aus fünf Inspizienten.¹⁵⁴

„Der Kaiser, der das Theater nicht als künstlerische und literarische Institution, sondern als politisches und volkserzieherisches Instrument betrachtete, stellte nur allgemein zur Bedingung, dass man nicht auf die Menge, sondern die Güte der Stücke zu achten und ‚regelmäßige Originale und wohlgerathene Übersetzungen‘ aufzuführen habe.“¹⁵⁵

1789/90 war Franz Carl Hieronymus Brockmann ‚Dirigent‘ (künstlerischer Leiter) des Hofburgtheaters. Er wurde von 1790 bis 1794 inoffiziell von einem Regiekollegium abgelöst, das vom Kaiser offiziell anerkannt wurde. Von 1794 bis 1817 war das Hofburgtheater mit mehr oder weniger Erfolg an Mitglieder des Hochadels verpachtet. Nach Ablauf der Pacht wird wieder die Konstellation Oberste Instanz – Verwaltung – Künstlerische Leitung eingesetzt.¹⁵⁶

¹⁵² Vgl. Mansky. *Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel*. S. 17.

¹⁵³ Mansky. *Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel*. S. 17.

¹⁵⁴ Vgl. Haider-Pregler, Hilde. *Materialienband zur Vorlesung ‚Burgtheater‘*. Uni Wien. SS. 2008. S. 9ff.

¹⁵⁵ Giller. S. 25.

¹⁵⁶ Vgl. Haider-Pregler. *Materialienband zur Vorlesung ‚Burgtheater‘*. Uni Wien. SS. 2008. S. 9ff.

Carl Glossy meint dazu:

„Vor allem galt als Grundsatz, daß in der Residenzstadt bei dem Zusammenflusse so vieler Menschen für Zerstreuung genügend gesorgt werde. Die Regierung hielt sich an den Ausspruch des Wielandschen Diogenes von Sinope: ‚Wenn ich einem Fürsten zu raten hätte so würde ich ihm nichts eifriger empfehlen, als sein Volk in guter Laune zu erhalten‘. Wiederholt hatte in trüben Zeiten die Behörde das Theater als Mittel benützt, um die Stimmung der Bevölkerung zu beeinflussen. Daher auch jede Theaterkrise als eine Gefahr für die öffentliche Ruhe angesehen wurde. ‚Die gefährlichsten Stunden‘ – schrieb 1805 der Polizeipräsident – ‚sind die Abendstunden. Unschuldiger werden sie nicht ausgefüllt als im Theater‘¹⁵⁷.

In den Jahren 1776 bis 1810 wurden im Nationaltheater alle theatralen Gattungen gegeben; erst Ende 1810 wird es zum reinen Sprechtheater.

3.3.2.2 Das Repertoire und das Publikum des Nationaltheaters

Nun gab es in Wien zwar ein Nationaltheater, jedoch herrschte großer Mangel an deutschsprachigen Lustspielen. Das Repertoire des neuen Nationaltheaters bestand vor allem aus übersetzten und bearbeiteten französischen und englischen Komödien, rührenden Lustspielen und später dem bürgerlichen Rührstück. So schreibt Friedrich Nicolai¹⁵⁸ bereits im Dezember 1761 in *Briefe die neueste Litteratur betreffend*:

„... so lange es noch nicht möglich ist, die schlechten Originale und noch elenderen Übersetzungen, welche bereits auf unsern Schaubühnen sind, abzuschaffen; so lange wir uns in unsern Originalen noch slavisch an die Regeln halten, und nicht daran denken, der deutschen Bühne einen eigenthümlichen Charakter zu geben, so lange diese und verschiedene andere Bedingungen noch nicht können erfüllet werden; so lange werden wir uns nicht rühmen können, daß wir eine deutsche Schaubühne hätten, die diesen Namen mit Recht verdiente.“¹⁵⁹

Diesem Ruf wird das Repertoire des Nationaltheaters vorerst nicht gerecht, wurde es doch am 8. April 1776 mit der Komödie *Die Schwiegermutter* von Franz Fuss eröffnet, gefolgt von *Die indianische Witwe*,¹⁶⁰ der Bearbeitung eines französischen Stückes von Etienne Framéry. Auf dem Spielplan des neuen Hauses standen ferner Stücke wie *Die abgenöthigte Einwilligung* von Michel Guyot des Merville, *Der Hausvater* von Denis Diderot, und *Die falschen Vertraulichkeiten* von Pierre Carlet de Marivaux. Da sich der Burgtheater-Spielplan in erster Linie nach dem vornehmen Stammpublikum richtete, bildeten vor allem literarisch eher unbedeutende Lustspiele, die meist französischen Ursprungs waren, einen großen Teil des

¹⁵⁷ Glossy. „Zur Geschichte der Theater Wiens I. (1801-1820)“ In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Fünfundzwanzigster Jahrgang*. Wien 1915. S. XI.

¹⁵⁸ Friedrich Nicolai war ein deutscher Schriftsteller und Kritiker und Vertreter der Aufklärung.

¹⁵⁹ Haider-Pregler. *Des sittlichen Bürgers Abendschule*. S. 323.

¹⁶⁰ Johann Friedrich Schink sieht sowohl in der *Schwiegermutter* als auch der *Indianische Witwe* „geradezu elende und unausstehlich schlechte Stücke“ (vgl. *Dramaturgische Fragmente*. 2.Bd. 3.Stük. Graz 1781. S. 616.)

Repertoires.¹⁶¹ Bei den ebenso beliebten englischen Komödien lobt Schink zwar Komik und Gestaltung der Charaktere, stellt jedoch fest, dass er sich – ungeachtet dieser an Handlung so reichen Stücke – „den Geschmack an dem einfachern, feinern Lustspiel ohne Intrigue und Episode“,¹⁶² die er in den deutschen Komödien findet, nicht verleiden lassen will.

„Das Burgtheater war also nicht deshalb beliebt, weil es Bildungstheater im norddeutschen Sinne, große Tragödie und edles Pathos brachte, sondern weil es das alles nicht brachte oder doch nur selten. Shakespeares Tragödien konnten jahrzehntelang nur in schonenden Bearbeitungen aufgeführt werden. Kleists Tragödien fielen glatt durch.“¹⁶³

Die literarische Qualität stand daher nicht im Vordergrund, sondern es ging in erster Linie um Unterhaltung. „Sie soll nicht nur bilden und erziehen, sondern vor allem auch [...] einen schönen Rahmen für das gesellige Leben liefern.“¹⁶⁴ Daraus ergibt sich die „absolute Vorrangstellung des Theaters und auf dem Theater selbst das Übergewicht dessen, was der Unterhaltung und Belustigung der Zuschauer gilt.“¹⁶⁵

Obwohl nicht auf das Wiener Hofburgtheater gemünzt, könnte der Brief Johann Wolfgang von Goethes an Johann Daniel Salzmann die Ambivalenz widerspiegeln, die das reformierte Theater im deutschsprachigen Raum auslöste.

„Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist, hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d’esprit, die bei dem Franzosen Zoten und Possen ersetzt, haben wir keinen Sinn, unsere Sozietät und Charakter bieten auch keine Modelle dazu, also ennuyieren wir uns regelmäßig und willkommen wird jeder seyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf’s Theater bringt.“¹⁶⁶

Auch Johann Pezzl spart Ende des 18. Jahrhunderts in seiner *Skizze von Wien* nicht mit Lob und Tadel.

Die Institution des Nationaltheaters verteidigt er zwar, indem er schreibt:

„Man hat, ohne selbst recht zu wissen warum, der Wiener-Bühne, in Nieder-Deutschland, eine Zeitlang den Namen Nazional-Theater streitig machen wollen. Was hatte man dazu für einen Grund? Eine Nazional-Bühne heiße ich jene, die in der Sprache ihrer Nazion spielt, deren Stüke soviel wie möglich die Nazionalsitten schildern, und für den Genius und das Interesse der sie

¹⁶¹ Vgl. Maletschek, Erika. *Die Szenischen Bemerkungen im Konversationsstück unter Laube am Burgtheater*. Dissertation Uni Wien. 1964. S. 47.

¹⁶² Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 2. Band. 2. Stük. Graz 1781. S. 477.

¹⁶³ Sträter, Lothar. *Burgtheaterdirektor Heinrich Laube und sein Publikum*. Dissertation Uni Wien 1960. S. 57.

¹⁶⁴ Bauer. S. 64.

¹⁶⁵ Bauer. S. 64.

¹⁶⁶ Große, Wilhelm (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd.1. Frankfurt/M. 1997. S. 291.

besuchenden Nation angemessen sind. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, mag die hiesige Bühne immer ihren Namen behalten.“¹⁶⁷

Er merkt aber in diesem Zusammenhang auch an, dass das Theater im Laufe des letzten Dezenniums vom Sockel eines Heiligtums gestoßen und nunmehr zu dem wurde, „was es wirklich ist: eine angenehme, anständige, und geschmackvolle Unterhaltung.“¹⁶⁸

Weniger gnädig geht er mit den Dramatikern und den Komödien um:

„Wir besitzen keinen Theater-Dichter, der so viele und so gute Schauspiele geliefert hätte, daß sich eine Bühne vierzehn Tage hintereinander von ihm nähren könnte. Lessing, Göthe, Weiße, Großman, etc. haben zwei, höchstens drei auszeichnende Stüke geliefert. – Die Meisterstücke im Monströsen der HH. Klinger, Lenz, Schiller etc. sind wie billig verbannt. – Die mittelmässigen Stüke von Stephanie, Schröder, Bock, Brühl, Wezel, Jünger etc. lassen sich ein paarmal ganz leidlich aufführen, aber dann ist es vorbei. Und überhaupt scheint das deutsche Publikum mehr Hunger nach Manchfaltigkeit zu haben, als seine Nachbarn.“¹⁶⁹

Auch Johann Friedrich Schink schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er feststellt:

„Wenn für das Teater, wenn ein Schauspiel schreiben so leicht Ding wäre, als die meisten der Herren, die sich dazu aufwerfen, wol glauben: so würden wir auch – ich will nicht sagen der Meisterstücke – aber doch gewis der guten Schauspiele so viel mehr haben, daß wir die bloß brauchbaren dafür entberren könnten. Nun ist aber nicht nur der Mangel an guten Stücken beträchtlich gros, sondern wir haben auch der bloß brauchbaren so unendlich wenig: daß wir sicher für zwanzig schlechte nur immer auf eins rechnen können, das sich auf einem menschlichen Teater, von menschlichen Schauspielern spielen läßt.“¹⁷⁰

Bei Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer Lustspiele sieht Schink sehr große Unterschiede. Sind sie insofern gelungen, als sie in ihrem neuen Kleid ein eigenständiges, der österreichischen Mentalität entsprechendes Werk darstellen, ist er voll des Lobes und attestiert ihnen einen höheren Wert als deutschsprachigen Originalen:

„Verteutschungen wie diese machen ein halb Hundert unsrer Originale entberlich. Sie haben das Verdienst ganz eigner Schöpfung und verraten unendlich mehr Original-Kopf, als der ganze Pras unsrer ursprünglich teutschen Schauspiele. Es gehört unendlich viel Schöpfungskraft dazu, ein Stük, das in Sitten und Charakteren völlig ausländisch ist, in Sitten und Charakteren völlig einheimisch zu machen; es braucht viel Schöpfungskraft einen schiefen, verzerrten Plan zu ein zusammenhängendes Ganzes zu machen, und schielichte, krüppelhafte Frazzengesichter zu gerade, edle Menschen umzuschaffen.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 82f.

¹⁶⁸ Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 85.

¹⁶⁹ Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 80.

¹⁷⁰ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 2. Stük. Graz 1781. S. 137.

¹⁷¹ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 2. Stük. Graz 1781. S. 175. (Hier geht es spezifisch um die gelungene Übersetzung Gotters einer französischen Komödie mit dem Titel *Der argwöhnische Ehemann*).

Andererseits sieht er bei vielen Übersetzungen, dass Sitten und Charaktere oft mit Gewalt ‚eingedeutscht‘ werden. Derartige Komödien seien jedoch auf ihre jeweiligen Landessitten gemünzt und blieben trotz solcher Versuche für den deutschsprachigen Zuschauer fremd. Er ziehe es deshalb vor, dass der Bearbeiter diese Lustspiele in ihrer ursprünglichen Umgebung ließe, was für das einheimische Publikum einerseits lehrreich sei und andererseits verhindere, dass sich auf der Bühne etwas abspiele, das sich widersprüchlich anfühle.¹⁷² Vor allem mit französischen Lustspielbearbeitungen geht er streng ins Gericht:

„Seitdem die Molliere, die Destouches, und die Marivaux zu ihren Vätern gegangen sind, scheint auch die komische Muse der Franzosen mit entschlafen zu sein. Wir Teutsche haben ja selbst solcher Totengerippe von Tragödien, Komödien und weinerlichen Schauspielen genug, daß wir nicht erst nötig haben die Franzosen darum zu plündern.“¹⁷³

Es gehöre eben mehr dazu, als französische Verben einfach gegen deutsche auszuwechseln, wie das die meisten Übersetzer tun.¹⁷⁴

Alle diese Kommentare weisen darauf hin, dass die deutsche Sprache ein Problem in dieser Zeit darstellte. Man darf nicht vergessen, dass das Habsburger Reich eine Vielfalt von Sprachen und Kulturen aufwies und die Etablierung einer allgemein verwendeten deutschen Sprache schwieriger als in anderen Monarchien war. Selbst in den deutschsprachigen Schriften dieser Zeit sieht man deutlich, dass es damals noch keine einheitliche Orthographie gab. Die Hofsprache, die Sprache der Diplomaten und selbst die Konversationssprache des Adels war immer noch vielfach Französisch, das Volk sprach wienerischen Dialekt.

Carl Glossy bemerkt dazu:

„Und nun gar die Sprache! Wenn im Trauerspiel der ungeheure Schwulst, von dem uns durch die Analysen zahlreiche Proben überliefert sind, zur Heiterkeit anreizt, so gibt die fehlerhafte Sprache des Lustspiels den traurigen Beweis, wie sehr Sonnenfels Recht hatte, als er bereits 1768 gegen Hof und Adel wegen Vernachlässigung der deutschen Sprache schwere Anklagen erhob.“¹⁷⁵

So meint Joseph von Sonnenfels in *Der Mann ohne Vorurtheil*:

„Ein Mensch, der fähig ist, Vergleichen zwischen Sprachen anzustellen [...] weis, daß die deutsche mehr eigenthümliche Wörter als beinahe jede andre hat. Er weis, wie sie sich unter den Händen eines geschickten Schriftstellers schmiegt. Bey ihm also wird dieser Vorwand nie gelten. Er wird vielmehr so zu sich sprechen. O! sie schämen sich, zu gestehen, daß sie ihre

¹⁷² Vgl. Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 2. Band. 2. Stük. Graz 1781 S. 447.

¹⁷³ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 3. Stük. Graz 1781 S. 281f.

¹⁷⁴ Vgl. Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 3. Stük. Graz 1781. S. 282.

¹⁷⁵ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theatencensur.“ In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Siebenter Jahrgang 1897. S. 289.

Landessprache zu wenig kennen, um sie zur Sprache des Umgangs zu machen und sie bemänteln ihr schwaches Kenntniß durch die Verachtung. – Aber wer ist dreiste genug, es ihnen zu sagen.“¹⁷⁶

Glossy räumt der Theaterreform auch aus diesem Grund einen wichtigen Schritt ein:

„Wäre der Josephinischen Theaterreform kein anderes Verdienst beizumessen, als mit der Hebung des Nationalgeistes auch die Pflege der deutschen Sprache angestrebt zu haben, man würde ihr schon um dieser Lichtseite willen eines der wichtigsten Capitel in der Geschichte der Aufklärung einräumen müssen.“¹⁷⁷

Glossys Beobachtungen zeigen auch, dass – „wenn auch das Burgtheater der Josefinischen Periode sich nicht zum Mittelpunkt der dramatischen Literatur Deutschlands zu erheben vermochte“¹⁷⁸ – sich offensichtlich innerhalb einer Dekade sowohl der Geschmack als auch die Sprache des Publikums deutlich gebessert habe und dass dies wohl „dem Muster des Kaisers, welcher die deutschen Sitten [...] aus einem Grundsatz wahrer Politik liebt, und vielleicht dem Einfluß des Theaters schuldig“¹⁷⁹ sei.

Dies wäre durchaus möglich, denn Wiener aller sozialen Schichten lieben ihr Theater. August Sauer bemerkt in den *Wiener Neudrucken*: „[...] die moderne Phäakenstadt hat einen ihrer anziehendsten und begehrtesten Genüsse im Schauspiel gefunden.“¹⁸⁰ Das Theater in Wien war in allen Gesellschaftsschichten ein ganz wichtiges Gesprächsthema und die Aufführungen wurden in den Salons ebenso wie in den Kaffeehäusern eifrig diskutiert. „Dies, trotzdem [...] die durchschnittliche Aufführungsziffer zwischen 1776 und 1800 am Burgtheater nur bei 9.5 Vorstellungen pro Stück [...] liegt“.¹⁸¹

3.3.2.3 Die Ausstattung des Nationaltheaters

In Wien gibt es im Zeitalter der Aufklärung neben dem Teutschen Nationaltheater, das vor allem vom Adel als auch vom gehobenen Bürgertum besucht wird, das Theater am Kärntnertor und drei Vorstadttheater. Dass das Hofburgtheater sich bei der gehobenen Gesellschaft so großer Beliebtheit erfreute, lag mit Sicherheit mehr am Ambiente, dem Gebotenen und den Schauspielern als an der Ausstattung dieses Hauses, die sowohl von Einheimischen als auch

¹⁷⁶ Sonnenfels, Joseph von. *Der Mann ohne Vorurtheil*. 1. Bd. S. 143. Wien 1765.

¹⁷⁷ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 289f.

¹⁷⁸ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 290.

¹⁷⁹ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 291.

¹⁸⁰ Sauer, August. *Wiener Neudrucke I*. Wien 1883. S. 5.

¹⁸¹ Giller. S. 63.

von Fremden mehr als getadelt wurde. Nachstehend einige Meinungen über das erste Haus der Hauptstadt der Habsburger Monarchie:

Zu diesem ehemaligen Ballhaus am Michaelerplatz stellte Eduard von Bauernfeld, der als Hausdichter des Burgtheaters die Zustände nur zu gut kannte, fest:

„Vor allem wünschte ich, daß das Burgtheater sich entschiede, ob es als Hoftheater oder Nationaltheater sich neu gestalten wolle. Ich gestehe, daß ich das letztere vorziehen würde. [...] Auch die früheren Räume genügen nicht mehr. Abgesehen, daß das Burgtheater der abscheulichste, geschmackloseste Rumpelkasten ist, wie in keiner kleinen deutschen Residenz ein ähnlicher zu finden, so ist es auch durchaus nicht imstande, das Publikum zu fassen, welches sich zu neuen oder beliebten Vorstellungen hinzu drängt, noch wird es in Zukunft [...] imstande sein, die Abonnenten für Logen und Sperrsitze zu befriedigen. Bisher waren diese privilegierten Plätze als förmlich radizierte zu betrachten. In den Logen saß der hohe Adel – ich weiß nicht, wie viele Ahnen der nachweisen mußte – und ausnahmsweise ein paar überreiche Bankiers. Angesehene Familien buhlten jahrelang um die Gunst, eine Viertel- oder Achtelloge zu bekommen, und da mußte ihre ‚gute Gesinnung‘ außer allem Zweifel sein. Gewöhnliche Sterbliche, auch wenn sie schweres Geld bieten konnten, haben niemals erfahren, wie das Innere einer Loge in dem traurigen und finsternen Musentempel aussieht. Die Sperrsitze im Parterre waren von Hofräten und Diplomaten in Beschlag genommen, die meist gratis darauf saßen, und von den Habitués. [...] Die dramatischen Dichter, welche ausschließlich für das Burgtheater arbeiteten, erhielten Freikarten ins stehende Parterre, welches sie natürlich aus mancherlei Gründen fast niemals betraten, sondern es vorzogen, ihren Sperrsitz bei den wenigen interessanten Vorstellungen bar zu bezahlen. Im zweiten Parterre und in den beiden Galerien sitzt und steht das eigentliche Publikum, welches seine Schaulust bei neuen Vorstellungen umso weniger befriedigen konnte, weil ihm früher an die 1200 (jetzt noch immer bei 900) Freikarten die besten Plätze vorweg nahmen. [...] aber unsere armen Künstler müssen sich noch immer mit ihren abscheulichen, schmutzigen Garderobezimmern behelfen, zu welchen sie in ihren tragischen und komischen Masken sich mitten durch ein gaffendes und gleichfalls gedrängtes und gezwängtes Publikum hindurch drängen müssen.“¹⁸²

Wie schlimm die Zustände im Burgtheater selbst noch Mitte des 19. Jahrhunderts waren, geht auch aus einer Schilderung des russischen Schriftstellers und Journalisten Alexander Freiherr von Ungern-Sternberg hervor, der sie in seinem Buch *Ein Fasching in Wien* festgehalten hat. Scharfe Kritik an dieser Schilderung weist Sternberg in seinen *Erinnerungsblättern* mit dem Hinweis zurück, dass er sein Buch quasi unter österreichischer Aufsicht bzw. der Zensur geschrieben habe. Wenn es sich hier auch um rein subjektive Eindrücke handelt, die möglicherweise übertrieben sind, so stimmen sie doch im Wesentlichen mit den Beobachtungen anderer Zeitgenossen überein.

„Keine Provinzstadt Deutschlands hat so ein miserables Theaterlokal aufzuweisen, als die erste Bühne Wiens, das Burgtheater. Alles ist hier schlecht, Bühne, Sitze, Beleuchtung, Ein- und Ausgänge. Man ist in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts versetzt. Das Theater bildet einen Theil der kaiserlichen Burg und ist wie diese uralte; deshalb seine tausend Mängel. Vor

¹⁸² Bauernfeld, Eduard von. Die Theater in Wien. In: Hock, Stefan (Hg.), *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. Wien 1905. S. 206ff.

hundert fünfzig Jahren zurück mag allerdings dieses finstre höhlenartige Gebäude mit seiner dürrtigen Beleuchtung eines einzigen kleinen Lüstres, ein ganz stattlicher ‚Komödiensaal‘ gewesen sein; heutzutage ist die Zumuthung wahrhaft empörend, ein an Comfort und Luxus gewöhntes Publikum hier selbst die geringsten Anforderungen an Raum und Bequemlichkeit entbehren zu lassen. Der Wiener liebt jedoch mit einer Affenliebe seine alten Gebäude; er hängt mit Aberglauben an den vermorschten Mauern, und ist alles Ernstes der Ansicht, dass, wenn man Platz schaffte, um ein neues grosses Theater zu erbauen, dies von der übelsten Vorbedeutung wäre. [...] Wenn einmal, was der Himmel verhüten möge, bei vollem Hause ein Feuer ausbräche, so wären bei dieser Enge und dieser Verworrenheit der Ausgänge, die einem Labyrinth gleichen, die Zuschauer unrettbar verloren. Dieser beängstigende Gedanke verlässt Einen nicht, während man auf den kleinen Folterbänken sitzt [...] Doch nicht allein das Gefährliche des Lokals, auch sein Schmutz und sein morsches Alterthum ist zu tadeln. Da ist kein einziger breiter Gang, kein Vorzimmer, keine irgend anständige Treppe; an Foyers im neuen Styl ist nun vollends nicht zu denken. Man stolpert durch enge, übelriechende, schmutzige Gänge, über gewundene enge Treppen, und gelangt endlich in einen kleinen, mit verschwärztem rothen Papier ausgeschlagenen Kasten, der eine erste Rangloge genannt wird. Hier findet man – wenn man sie überhaupt im Dunklen finden kann, obgleich das Lüstre schon lange seine volle Glorie entfaltet – drei Stühle und ebensoviel an die Wand geheftete Bänke. Die drei hartgepolsterten Stühle füllen schon an sich, ohne dass Jemand darauf sitzt, die Loge vollständig; man kann sich also denken, wie man sitzt. [...] Alles starrt vor Schmutz und ist seit undenklicher Zeit nicht renovirt. Der Wiener findet das ‚gemüthlich‘ und fühlt sich ganz wohl in seinem ‚Burgtheater‘. Das Parterre hat Steh- und Sitzplätze; wer aber mit seinem Körper es gut meint, der nehme lieber einen Stehplatz, ehe er auf dem Sitzplatz Höllenqualen sich aussetzt. Will es das böse Geschick und man erhält zwei nur einigermaßen corpulente Nachbarn, so befindet man sich auf einem solchen Sitzplatz in der Situation eines Citronenkerns, der alle Augenblicke bereit ist, aus der gepressten Citrone herauszuspringen. Dabei treiben die Kniee des hinter uns Sitzenden ein mörderisches Spiel mit dem unteren Theile unseres Rückens, und zwingen uns unsere Kniee wider Willen in dieselben Theile des vor uns Sitzenden zu bohren. Man kann sich denken, welch ein Minenspiel sich bei dieser Gelegenheit entfaltet und welche nur halb unterdrückte Seufzer und Flüche laut werden. Es ist viel gesagt, wenn ich dennoch versichere – alle diese Leiden sind vergessen, von dem Augenblick an, wo der Vorhang aufrollt und das wahrhaft treffliche Spiel beginnt.“¹⁸³

Dass die Wiener ihr Burgtheater liebten, bestätigt auch Johann Pezzl, der – im Gegensatz zu anderen Besuchern – den Bedingungen im Nationaltheater viel positiver gegenübersteht, wenn er auch die Unarten des Publikums beklagt. Er schreibt:

„Es ist ein Vergnügen, im Parterre zu sitzen, auch noch ehe die Kortine gezogen wird. Die Schöne Welt in ihrem Putz, mit der Mine des Vergnügens und der Gefälligkeit; nach der bekannten Grundregel: Spectatum veniunt, spectentur ut ipsoe. Ringsherum eine Reihe merkwürdiger Männer: Minister, deren Minen hohe Plane sprechen, Generale mit Narben im Kampf fürs Vaterland gezeichnet. – Diese, und überhaupt alles, was sonst immer die ernste Mine der Geschäftigkeit trägt, hier in dem Mittelpunkt der Zerstreuung, des Scherzes, und der traulichen Geselligkeit versammelt, lachen, scherzen, liebeln, tändeln zu sehen: O! es ist ein Anblik, der mir oft eben so viel gilt, als das wirkliche Schauspiel auf der Bühne. Ein Theil des Parterre hat sich an eine niedrige tükische Unart gewöhnt, die nahe an Ungezogenheit gränzt. Wenn in einem Stüke Ausfälle auf den Adel geschehen, klatschen die Hohlköpfe ihren plebeischen Beifall dazu. Man weiß wohl, daß manches adeliche Geschöpf Thorheiten begeht und an sich hat, aber der ganze Stand ist eine ehrwürdige Sache. Darum liebes Publikum vom

¹⁸³ Ungern-Sternberg, Alexander von. *Ein Fasching in Wien*. Wien 1851. S. 59ff. (*Erinnerungsblätter* Leipzig 1859)

Wien, ehre den Adel; bedenkt, daß der Adel dich größtentheils nährt, gegen auswärtige Feinde in kriegesischen Zeiten schützt, und überhaupt deinen Wohlstand vermehrt.“¹⁸⁴

Das Nationaltheater verfügte über eine deutlich schlechtere Technik als die Vorstadtbühnen. Allgemein war in dieser Zeit das Kulissensystem vorherrschend. Auf Grund des Repertoires und des starken Akzents als Schauspieler-Theater wurde in diesem Haus weder großer Wert auf spezielle Dekorationen noch formalästhetische Raumexperimente gelegt.¹⁸⁵

„Die Bühne des Hoftheaters (44 ½ Schuh tief, 62 Schuh breit und 42 ½ Schuh hoch), hatte 3 Oberböden für Prospekte und Maschinen, einen dreifach geteilten Unterboden für Maschinen und Schiebewände, 13 Öffnungen für Versenkungen und Raum für 10 Kulissenpaare. Die 9,5 m breite und 25 m tiefe Bühne wurde nur für Massenszenen voll genutzt. In der Hauptsache spielte man, der schlechten Beleuchtung wegen, auf der Vorderbühne.“¹⁸⁶

Auf die unwürdigen Verhältnisse, die sich auch für die Schauspieler ergaben, weist eine Bemerkung Glossys hin:

„[...] wie gering damals die sociale Stellung der deutschen Schauspieler gewesen [ist] im Gegensatz zu ihren Collegen aus Frankreich, die das Vorrecht der Salonfähigkeit besaßen. Ein Blick in die Theatergarderobe dieser Zeit macht den Unterschied zwischen französischen und deutschen Schauspielern sofort klar: jene kleiden sich bei Wachslicht an, diese müssen sich mit Unschlitt begnügen.“¹⁸⁷

Das Hofburgtheater war mag sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler gravierende Mängel gehabt haben, war aber trotz oder vielleicht sogar wegen seiner räumlichen Beschränkung für die Salonkomödie der ideale Aufführungsort. Auch wenn Bauernfeld nach einem größeren Haus rief, muss ihm klar gewesen sein, dass die ‚feineren‘ Lustspiele zeitlich und räumlich begrenzte Gültigkeit hatten und gerade mit der Intimität, die das Hofburgtheater offerierte, perfekt harmonierten.

4. Das ‚feinere‘ Lustspiel

Nach der Verbannung des extemporierten Theaters von der Wiener Bühne bestand das Repertoire des Nationaltheaters neben mehr oder weniger gelungenen Übersetzungen von französischen und englischen Komödien in erster Linie aus dem rührenden Lustspiel und

¹⁸⁴ Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 83f.

¹⁸⁵ Vgl. Giller. S. 166.

¹⁸⁶ Giller. S. 166f.

¹⁸⁷ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theatencensur“. *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 251.

danach dem bürgerlichen Rührstück. Um der Sentimentalität auf der Bühne entgegenzuwirken, wurde der Ruf nach aufklärerisch motivierten Lustspielen, die dem Zuschauer ein „vernünftiges Lächeln über aufgezeigte gesellschaftliche Mängel abnötigen“¹⁸⁸ immer lauter.

„Diese regelrechte ‚Kassierung der Komik‘ (Peter Szondi) innerhalb der Komödie, wie sie vor allem auch später im bürgerlichen Rührstück zur Geltung kommt, evoziert bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Gegenstimmen.“¹⁸⁹

So wurde schließlich auch in Wien in zahlreichen Veröffentlichungen bemängelt, dass den Deutschen der so genannte ‚gute Ton‘ der feinen Gesellschaft abgehe und sie sich immer noch an der französischen Konversationssprache orientierten. In mehreren kleineren theoretischen Schriften entstand der Wunsch nach ‚feineren‘ bzw. ‚höheren‘ Lustspielen, die sich mit den Sitten und Gebräuchen – vor allem aber mit der Sprache – der guten Gesellschaft auseinandersetzen.

Auch Johann Friedrich Schink beschäftigte sich in seinen *Dramaturgische Fragmente* bereits 1781 ausführlich mit der Aufgabe des Theaters und der Dramatiker:

„Die Büne soll eine Schule der guten Sitten – oder, wenn das zu viel von ihr verlangt ist – doch wenigstens eine Schule des guten Geschmacks sein. Folglich mus alles, was den guten Geschmack verschlimmert, anstatt ihn zu verbessern, von der Büne verbannt werden. [...] nur durch angenehme Eindrücke kann die Warheit so auf unsre Seele wirken: wirkt sie durch widrige, ekelhafte Eindrücke auf uns; so stoßen wir sie zurück, sie verfelt ihren Entzwek, und die schönen Künste hören auf, schöne Künste zu sein. [...] Denn wenn das Teater nicht bessern soll, wenn es gleich viel ist, wie und womit man uns unterhält; wenn wir uns damit begnügen lassen wollen: daß unsre Ohren gekizzelt, und unsre Augen geweidet werden, so kenn ich kein unnützeres, unwürdigeres Geschäft als das des dramatischen Dichters, und das des Schauspielers. Wol der Kunst, das dem nicht so ist! das Schauspiel soll uns durch Darstellung des menschlichen Lebens mit dem menschlichen Leben bekanter, und eben dadurch weiser und besser machen.“¹⁹⁰

Johann Pezzl springt ebenfalls auf den Zug des ‚Theaters als Schule der Sitten‘ auf. Während die Franzosen und Engländer nicht müde werden, ihre großartigen Klassiker (Shakespeare, Molière etc.) zu spielen, sieht er am deutschen Theater nur schwache Stoffe mit sich wiederholenden Charakteren, die lediglich „eine gültige Urkunde über diesen Sittenzug unseres Jahrzehnds“¹⁹¹ darstellen und keinen Anspruch auf literarische Qualität haben. Im

¹⁸⁸ Vgl. Haider-Pregler, Hilde. „Komödianten, Literaten und Beamte. Zur Entwicklung der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.“ In: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis Autoren*. (Hg.), Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992. S. 179-203.

¹⁸⁹ Mansky, Matthias. „Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel.“ S. 5.

¹⁹⁰ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 1. Stük. Graz 1781. S. 18f.

¹⁹¹ Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 76.

Vergleich mit diesen Nationen sei die deutschsprachige Bühne viel unglücklicher. Als moralische Instanz – sowohl für Dichter als auch Zuschauer – spricht er hier die Institution des Nationaltheaters an.¹⁹²

Einer der Vorwürfe, die dem Lustspiel häufig gemacht werden, ist, dass es durch Witz und leichtsinnige Fröhlichkeit den Menschen nur oberflächlichen Genuss bringe. Häufig werde sogar dem Schurken vom Publikum mehr Interesse entgegengebracht, als dem ehrlichen Mann. Dies sei jedoch, so Schink, die Schuld des Autors. Laster und deren Folgen seien viel zu wichtig, um der Gegenstand von Witzen zu sein.

„[Und] wenn ein Schurke, der über die Ehrlichkeit eines ehrlichen Mannes siegt, als ein amüsierbares Subjekt vorgestellt wird; so ist es das abscheulichste, was ein menschliches Gehirn ausheken kann, und würdigt den, der es ausheken konnte, entweder zum Schaalkopf oder zum Paskwillanten der Menschheit und selbst zum Schurken herab.“¹⁹³

Dies hieße, die Komödie zu entweihen und sie zur Sittenverderberin zu machen. Generell besteht Schink aber auf dem Nutzen des Lustspiels und nur jemand, der entweder parteiisch oder blind sei, könne das nicht begreifen.¹⁹⁴ Er bezieht sich bei der Komödie auf die Wichtigkeit des Dialogs, der praktisch Kennzeichen und wichtigstes Element des ‚feineren‘ Lustspiels ist. Für ihn darf der Dialog nie

„blosses Auskramen von Meinungen, Einfällen und Grundsätzen, nie blosses Disputiren über das Pro und Contra dieser oder jener Sache seyn; [...] so muß der Dialog doch schlechterdings das Resultat der geschäftigen, interessirten, kämpfenden, lebendig wirkenden Seele seyn.“¹⁹⁵

Dass sich das deutschsprachige Konversationslustspiel ausgerechnet in Wien etablierte, könnte durchaus mit Schinks Sichtweise auf diese Stadt und ihre Bewohner zusammenhängen:

„In keiner Stadt Teutschlands hat der Schriftsteller, den das Studium der Menschen interessirt, so viel Gelegenheit zu diesem Behuf, als hier. Nirgends findet er diesen Zusammenflus von Nazionen, die sich meistens nach dem hiesigen Ton bilden, und doch immer den Anstrich ihrer Nazion beybehalten, aber eben dadurch äuserst auffallende, interessante, des Studiums und der Nachamung werthe Charaktere herausbringen. Nirgends giebt es diese Verschiedenheit der Stände, [...] des Tons und der Lebensart unter diesen Ständen; [...] nirgends diese Mannigfaltigkeit von Passionen, und nirgends tummelt man sich auf seinen Stekkenpferden so frank und frei herum, als hier.“¹⁹⁶

¹⁹² Vgl. Pezzl. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien 1786. S. 78f.

¹⁹³ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 1. Stük. Graz 1781. S. 51.

¹⁹⁴ Vgl. Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Band. 1. Stük. Graz 1781. S. 51.

¹⁹⁵ Schink. *Dramaturgische Monate*. 3. Band. 3. Stük. Schwerin 1790. S. 790f.

¹⁹⁶ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 3. Band. 1. Stük. Graz 1782. S. 651.

Vor allem Hausautoren des Hofburgtheaters beteiligen sich an der Debatte, die sich um die Etablierung und Anerkennung eines neuen Genres dreht, das im Gegensatz zu dem rührenden Lustspiel und dem bürgerlichen Trauerspiel steht. Gefordert wird eine Sublimierung der Komödie, in der ausschließlich die heitere Seite des Lebens gezeigt werden soll und deren dramatis personae in den höheren bürgerlichen oder adeligen Gesellschaftsschichten zu finden ist. Durch gefeilte und anspruchsvolle Dialoge sei damit gleichzeitig eine Spracherziehung des Publikums verbunden. Dazu komme die emotionale Distanzierung der Zuschauer, die über witzige Einfälle lachen sollen, aber keinesfalls Mitleid für das Schicksal der dargestellten Figuren empfinden dürften.¹⁹⁷

Dass das ‚feinere‘ Lustspiel auf dem Hofburgtheater dann doch als eigene Gattung anhaltendes Interesse findet – selbst wenn es sich hier ausschließlich um Gebrauchsdramatik für den Tagesbedarf handelt – ist vermutlich auch darauf zurückzuführen, dass dieses Genre von der Zensur praktisch weitgehend unbehelligt blieb. Der Salon bedeutete kulturelle Kommunikation und stellt zugleich auch politisches Rückzugsgebiet dar.¹⁹⁸ Gesellschaftspolitische und aktuelle Kritik war, wenn überhaupt vorhanden, so gut versteckt, dass sie nur vom Publikum verstanden wurde. Carl Glossy weist in diesem Zusammenhang auf eine Möglichkeit hin, wie die Zensur überlistet werden konnte: „Gesetzt auch, man hätte den Dialog von allem Schlüpfrigen durch Wegstreichen gereinigt, so können doch noch durch extemporirte Zusätze, Tonlegung und abgesetzte Reden oder Pausen mannichfaltige Zweideutigkeiten gemacht werden.“¹⁹⁹ Seine Maxime für die Komödie ist:

„Das Lustspiel behandelt die Thorheiten und Unarten der Menschen, um diese durch lächerlichen Spott davon zu heilen.“²⁰⁰ [...] Der Dialog eines Stücks bestehet in der Sprache und in den Ausdrücken der handelnden Personen eines Stücks.²⁰¹ [...] Das Theater stellt natürliche Menschen aus dem gesellschaftlichen Leben und natürliche durch die Kunst bearbeitete

¹⁹⁷ Vgl. Mansky. „Komik und Satire im ‚feineren Lustspiel‘. S. 6f.

¹⁹⁸ Vgl. Heindl. S. 321.

¹⁹⁹ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“. In: *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 326f. Wie Recht Glossy mit dieser Aussage hat, wird sich am Beispiel der Bauernfeld-Komödie *Das Liebesprotokoll* beweisen. Der Schauspieler Costenoble schreibt am 30.8.1831 in sein Tagebuch: „Am ausgezeichnetsten wurde ich heute belohnt bei der Vorführung des adelssüchtigen Bankiers Müller. [...] Dieser Müller war vom Verfasser aus eigentlich ein Jude oder ein getaufter Jude. Nach der Zensur hätte ich den Müller nur als einen gewöhnlichen Adelsnarren darstellen sollen. Inzwischen ignorierte ich die Zensur und gab meine Partie mit süsslich-jüdischem Akzente. Weil nun in Wien eine Menge geadelter, baronisierter Juden leben, die dem alten Adel ein Greuel sind, so gefiel meine Darstellung ganz ausnehmend“ (Dorninger S.148f). Obwohl dies ohne Bauernfelds Zutun geschah, war auch er von dieser Interpretation sehr angetan und drückte seinen Dank in einem Schreiben an Costenoble aus. Auf Grund des großen Publikumserfolges schritt auch die Zensur nicht ein.

²⁰⁰ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“. *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 301.

²⁰¹ Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“. *Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*. S. 304.

Begebenheiten vor, um patriotische Tugenden aller Art zu befördern und vom Laster abzuschrecken.“²⁰²

Ein Grund für den Erfolg der Salonkomödie könnte darin zu suchen sein, dass sich darin in erster Linie ein bestimmtes Publikum, nämlich der Adel und das Großbürgertum, wiederfindet. Das sogenannte ‚Komtessen-Theater‘ entsteht. Der ehemalige Burgtheaterdirektor Heinrich Laube sagt dazu:

„Wenn der Adel – bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus – das Burgtheater nicht nur als Unterhaltungs- sondern auch als Bildungstheater empfand, so war damit weniger die literarische Bildung, als das Erlernen guter Manieren der Jugend gemeint. Sonnenfels hatte sich noch an den Adel gewandt mit der Bitte, den Schauspielern Zutritt in die gute Gesellschaft Wiens zu gewähren, damit sie ihre Studien machen könnten ‚in freiem, edlen Anstande, in der Leichtigkeit des Umgangs, in der Ungezwungenheit, in der Höflichkeit‘ [...]. In der Biedermeierzeit sind die Rollen schon vertauscht. Die ‚Komtessen‘ sind sehr zahlreich in den Adelslogen. Sie bewirken neben der Zensur manche Einschränkungen des Spielplans [...] In unsum Delphini (wie es für den Dauphin brauchbar ist) sagte man einst in Frankreich; in Wien heisst es: ‚Wie es für die Komtessen brauchbar ist‘. Diese jungen Damen waren sehr gefährlich für das Repertoire des Burgtheaters.“²⁰³

Eine Lanze für das ‚feinere‘ Lustspiel bricht sogar der berühmte Verfasser von Trauerspielen, Heinrich Joseph von Collin: „Im Jahre 1807 veröffentlichte Collin [...] einige theoretische Schriften, darunter ‚Über das Bedürfnis der deutschen Schau-Bühne an feinem Lustspielen‘ im ‚Morgenblatt‘.“²⁰⁴

„Im Brief über das Lustspiel stellt Collin warnend fest, daß ohne feine Lustspiele die deutsche Schauspielkunst bald gänzlich verfallen [...] und daß das tragische Theater aus Mangel eines komischen sterben werde. [...] Scharf und knapp faßt Schreyvogel in seiner Kritik die logische Schlußfolge Collins zusammen: Die für die Darstellung des Trauerspiels notwendigen Eigenschaften des Anstands und der Würde müßten sich die Schauspieler in Vorübungen, eben beim feinem Lustspiel, erwerben. Ironisch meint er dazu: ‚Das tragische Theater muß ein sehr schwaches Leben haben, das aus Mangel – eines komischen stirbt.‘“²⁰⁵

In diesem Schlagabtausch zwischen Collin und Schreyvogel über die Forderungen an das Lustspiel stellt Letzterer fest:

„Aber glauben Sie nicht, daß unserer Comödie die Lustigkeit noch nöthiger wäre, als der Anstand und die Feinheit? Hätten wir nur erst Lustspiele, worin Leute von Verstand lachen können! Mit der Feinheit, denke ich, würde es sich wohl geben.“²⁰⁶

²⁰² Glossy. „Zur Geschichte der Wiener Theatencensur“. *Grillparzer-Gesellschaft*. Siebenter Jahrgang. S.305f.

²⁰³ Sträter. S. 61f.

²⁰⁴ Jungmayer. S. 43.

²⁰⁵ Jungmayer. S. 220.

²⁰⁶ Jungmayer. S. 222.

Collin, auf Schreyvogels Kritik eingehend, meint dazu, dass man zwar in jedem Lustspiel lachen solle – hier habe Lessing Recht, wenn er sagt, der Dichter solle vor der Hand nur darauf Bedacht nehmen, Lachen zu erregen – jedoch solle dies auf keinen Fall ein rohes, physisches Gelächter sein.²⁰⁷ Collin bezieht sich hier wohl auf die Stelle in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*, wo dieser schreibt:

„Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; [...] Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken.“²⁰⁸

Collin ist der Meinung, dass das feinere Lustspiel, wenn es ein argloses, heiteres, aber kein hochmütiges, verzweifelter, schadenfreudiges Lachen beim Zuschauer hervorrufe, durchaus einem Kunstzweck entspreche. Somit könne es auch das höhere bzw. das eigentlich poetische Lustspiel genannt werden.²⁰⁹ Das feine Lustspiel lasse den Zuschauer nicht nur ruhig, sondern sogar ruhiger werden, da dieser sehe, dass „in Einzelfällen das Zusammentreffen des Glücks mit den Forderungen der Freiheit möglich sei.“²¹⁰

Dass das ‚feinere‘ Lustspiel nur in der intimen Atmosphäre des Hofburgtheaters reüssieren konnte, hängt auch mit einer neuen Körpersprache, die die Salonkomödie den Schauspielern abverlangt, zusammen. Werden im rührenden Lustspiel und im bürgerlichen Trauerspiel noch alle Emotionen körperlich und sprachlich deutlich ausgedrückt, so muss das Ensemble in der Salonkomödie wesentlich zurückhaltender agieren und imstande sein, Aktionen und Reaktionen in erster Line durch den Dialog und sublim durch die Körpersprache auszudrücken. Auf den Vorstadtbühnen wäre dieses Genre schon aus diesen Gründen erfolglos gewesen.

Die szenischen Bemerkungen im ‚feineren‘ Lustspiel beschränken sich auf das Wesentliche. So sind die Ortsangaben bei den Wiener Dramatikern meist nicht sehr ausführlich. Meist handelt es sich um einen Salon im Stadthaus eines Adligen oder Großbürgers, den Salon auf dessen Landgut, einen Badeort, einen Garten oder eine Promenade. Vor allem die Hausautoren des Hofburgtheaters waren sich der bühnentechnischen Möglichkeiten des Hauses bewusst und nahmen darauf Rücksicht.

„Wie die Untersuchungen der Bühnenbildangaben des Konversationsstückes zeigen, herrschen die sachlichen, nur auf die Bespielbarkeit und den äußeren Ablauf der Handlung abgestimmten

²⁰⁷ Vgl. Jungmayer. S. 223f.

²⁰⁸ Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Bd. XXIX. S. 303.

²⁰⁹ Vgl. Jungmayer. S. 224.

²¹⁰ Jungmayer. S.225.

Bühnenbilder vor. [...] Während Anordnung und Stellung des Mobilars durch den Dramatiker meist festgelegt sind, bleiben Beschaffenheit und Stil der Einrichtungsgegenstände dem Regisseur überlassen, der sie dem vorhandenen Dekorationsfundus gemäß zusammenstellen wird.“²¹¹

Die Rollencharakteristik wird in der Salonkomödie nicht in szenischen Anweisungen gegeben, sondern wird meist in den Text direkt eingeflochten. Häufig scheinen schon im Personenverzeichnis Titel und Beruf, oder auch das Verhältnis der Personen zueinander auf, ebenso häufig zeigt sich deren Rollencharakteristik im Dialog.²¹² All dies wird dadurch erleichtert, dass die Hausautoren des Burgtheaters einerseits ihr Publikum und dessen Erwartungen genau kannten und andererseits zu den hervorragenden Schauspielern ein enges Verhältnis hatten. Dazu kommt noch, dass die Dramatiker durch ihre Anwesenheit bei den Proben immer noch in die Inszenierung oder die Darstellung eingreifen konnten.

4.1 Theatertheoretische Diskurse über das Lustspiel

Was den Diskurs über das ‚feinere‘ Lustspiel betrifft, so gehören zu den wichtigsten Quellen die theatertheoretischen Schriften der Hausautoren Johann Friedrich Jünger und August Ernst von Steigentesch. Ganz wichtig sind in diesem Zusammenhang aber auch Sonnenfels‘ fiktive *Briefe über die wienerische Schaubühne*, in denen er sich bereits 1768 intensiv mit dem Theatergeschehen in Wien auseinandersetzt.

4.1.1 Joseph von Sonnenfels – *Briefe über die wienerische Schaubühne* 1767/1768²¹³

Bis zum 20. Schreiben der *Briefe über die wienerische Schaubühne* macht Sonnenfels den Leser glauben, dass ein am Wiener Theatergeschehen interessierter Franzose Briefe darüber an einen Freund in Paris schreibt. Der Wiener Verleger Joseph Kurzböck bekommt die Erlaubnis, diese Theaterbriefe zu übersetzen und zu drucken.²¹⁴ Erst im 21. Schreiben tritt Sonnenfels offiziell an die Stelle des Schreibers, verspricht jedoch, „[u]m der Gleichheit des Stils und der bequemen Abtheilung Willen“²¹⁵ Form und Anspruch beizubehalten. Dabei ist es ihm – wie schon in den Briefen zuvor – ein Anliegen, den Leser darüber zu unterrichten,

²¹¹ Maletschek. S. 104.

²¹² Vgl. Maletschek. S. 120 ff.

²¹³ Haider-Pregler, Hilde (Hg.), *Joseph von Sonnenfels. Briefe über die wienerische Schaubühne*. Graz 1988.

²¹⁴ Vgl. Ebda. Nachwort S. 429.

²¹⁵ Sonnenfels *Briefe*. 5. Stück, 21. Schreiben. 30. April 1768. S. 123.

dass es ihm in seiner Publikation um aufklärende Kritik, sowohl von Stücken als auch deren Autoren geht. Erfreut stellt er fest:

„Der Geschmack für das Unedle, für das Niedere hat wenigstens in einem gewissen Verhältnisse hier abgenommen: eine Burleske [...] wird weniger besucht als ein Trauerspiel, oder rührendes Lustspiel – die Scherze werden weniger als die edln Gesinnungen beklatschet – immer ein Schritt näher zur merkwürdigen Epoche der Geschmacksveränderung“²¹⁶

Kritik sei hierzulande relativ neu und habe immer den Nimbus von Tadel oder Neid. Gerade aber für die Schaubühne – sei es nun der moralische oder dichterische Teil des Schauspiels – sei Kritik unerlässlich, da sie großen Einfluss auf die Sitten, die Lebensart und den Ruhm der Nation habe.²¹⁷ „Wer sich um den Geschmack einer Nation wahrhaft Verdienste erwerben will, muß Muth genug haben, unangenehme Wahrheiten mit männlicher Standhaftigkeit zu sagen, und dann mit dem komischen Alten zu sprechen: Populus me fibilat: at ego mihi plaudo.“²¹⁸

Schon in der Einleitung im ersten Brief bekennt der Verfasser:

„die Schaubühne ist von jeher meine Lieblingsergötzung gewesen: [...] Meine Abende sind also für dieselbe bestimmt; und ein guter Theil meiner Tage soll dann verwendet werden, Ihnen über die Schauspiele, und die Schauspieler das ist: über die Stücke, und ihre Aufführungen meine Betrachtungen mitzutheilen.“²¹⁹

Obwohl ihn stört, dass es, wie er sagt, noch immer der Narr auf der Bühne sei, der das Geld verdiene und das Publikum noch immer Stücken zujuble, die „nicht selten Anstand und Sitten, fast beständig die gesunde Vernunft empöret“,²²⁰ so hoffe er doch, dass in Zukunft – nicht zuletzt durch den Einfluss des Adels auf das bürgerliche Publikum und die Dramatiker – vernünftiger Stücke aufgeführt würden.²²¹

Ein derartig ‚vernünftiges‘ Lustspiel sieht Sonnenfels in Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*, das im November 1767 in Wien aufgeführt wurde. Sonnenfels preist den deutschen dramatischen Schriftstellern Lessing als Vorbild an und stellt fest, dass es vor allem der Dialog sei, der den Dichter über alle deutschen Dramatiker stelle.²²²

²¹⁶ Sonnenfels *Briefe*. 5. Stück. 21. Schreiben. 30. April 1786. S. 124.

²¹⁷ Vgl. Ebda. S. 124f.

²¹⁸ Sonnenfels *Briefe*. 9. Stück. 11. Schreiben. 25. Hornung 1768. S. 63. * „Der Haufen zischt mich aus; aber ich lasse mir an meinem Selbstbewusstseyn genügen.“

²¹⁹ Sonnenfels *Briefe*. 24. Wintermonds 1767. S. 6.

²²⁰ Sonnenfels *Briefe*. 4. Stück. 5. Schreiben. 22. Jänner 1768. S. 30.

²²¹ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 4. Stück. 5. Schreiben. 22. Jänner 1768. S. 29f.

²²² „Als Dramatiker zollte Sonnenfels Gotthold Ephraim Lessing 1768/69 noch vollstes Lob [...] Mehr als ein Jahrzehnt später schlägt er einen zurückhaltenderen Ton an. Weiß Sonnenfels vorerst am Dialog [...] nichts zu kritisieren, so liest man dann in der späteren Fassung der Briefe, dass die Exposition der *Minna aus Goldonis*

Er sei einer der „vortrefflichsten deutschen Kunstrichter“²²³, der „die Schaubühne mit feinen Kritiken und sechs schönen Lustspielen bereichert“²²⁴ hat. Aber obwohl *Minna von Barnhelm* das beste Beispiel dafür sei, ist seine Begeisterung durch einige Kritikpunkte getrübt.

Seine Besprechung der *Minna von Barnhelm* im 11. Stück, 14. Schreiben²²⁵ und im 12. Stück, 15. Schreiben²²⁶ beginnt Sonnenfels mit einer gewissen Koketterie. Er meint, wenn er das Stück „nur obenhin mit einem Lobspruche“²²⁷ abfertigte, der Verfasser, wenn er das lese, ihm die gleiche Gefälligkeit erweisen würde. Lessing wird von Sonnenfels nicht nur wegen seiner dramatischen Werke, sondern auch seiner theatertheoretischen Schriften, wie der *Hamburger Dramaturgie*, gelobt.²²⁸ Seinem fiktiven Briefpartner beschreibt Sonnenfels den Inhalt des Lustspiels und stellt dabei fest, dass Lessing das Stück ab dem Zeitpunkt, zu dem Tellheim in starke finanzielle Schwierigkeiten kommt und Minnas Ring an den Wirt verpfändet, anhebt. Dass es gerade Minna ist, die Tellheims Ring mit ihrem eigenen eingravierten Namen bei dem Wirt auslöst, empfindet Sonnenfels als Lessings glücklichsten Einfall. Lobend erwähnt Sonnenfels die Rechtschaffenheit der handelnden Personen „ohne daß jedoch daraus eine langweilige Einförmigkeit ihrer Handlungen entspringt. Aber so etwas ist nur Genien erlaubt“.²²⁹ Die deutschen Komödienschreiber hingegen seien nicht in der Lage, den Gang der Stücke lebhaft und die Zuschauer damit wach zu erhalten. Der Kontrast bei *Minna von Barnhelm* liege in der Art,

„wie die Redlichkeit bey jedem ausbricht; und diese Art wird durch die wenn ich so sagen darf, charakteristischen Nebenfehler der Personen bestimmt, welche der Verfasser jede nicht nur beygelassen, sondern stark ins Spiel gebracht und dadurch die Mannigfältigkeit, den unentbehrlichen Kontrapost bewirkt hat.“²³⁰

Bei aller Anerkennung findet Sonnenfels durchaus auch Schwachstellen in Lessings Komödie. Die Rechtschaffenheit und Gesinnung Werners und die gutmütige, etwas grobe Art

Kaffeehaus bekannt sei: ‚Der Schriftsteller läßt uns das durch einen Einfall wissen, den er dem Goldoni abgeborgt und mit mehrerer Einsicht zur Auslegung benützt.‘ Haider-Pregler. Nachwort. S. 395.

²²³ Sonnenfels *Briefe*. 11. Stück, 14. Schreiben. 13. März 1768. S. 78.

²²⁴ Ebda. S. 79.

²²⁵ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 11. Stück, 14. Schreiben. 13. März 1768. S. 78 - 82.

²²⁶ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück, 15. Schreiben. 18. März 1768. S. 82 - 88.

²²⁷ Sonnenfels *Briefe*. 11. Stück, 14. Schreiben. 13. März 1768. S. 78.

²²⁸ „Die ‚Briefe über die wienerische Schaubühne‘ haben stets zum Vergleich mit Lessings ‚Hamburgische Dramaturgie‘ herausgefordert bzw. wurden sie als Nachahmung empfunden. Nicht zuletzt, da beide Publikationen zeitgleich erschienen sind. Doch [...] dieser von den Zeitgenossen aufgebrachte Verdacht scheint [...] für die österreichische Theaterhistorie nicht sonderlich relevant. Wichtiger ist da wohl eben jene Fragestellung, inwieweit diese anlaßgebundene Dramaturgie die Rezeption von damals aktuellen Dramen und Theatertheorien auf Wiener Boden zu dokumentieren vermag und inwieweit sie als Quelle zur Wiener Theatergeschichte fungieren.“ Haider-Pregler. Nachwort S. 377 f.

²²⁹ Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück, 15. Schreiben. 18. März 1768. S. 82.

²³⁰ Ebda. S. 83.

von Jost werden gelobt, der Wirt als einziger Bösewicht geoutet. Tellheims Selbstverleugnung und Redlichkeit, in der Sonnenfels den Knoten des Stückes sieht, empfindet er übertrieben, ebenso wie er ihn „vielleicht seiner gebildeten Denkungsart, seiner Philosophie, und alle des Lichtes, das der Verfasser auf ihn fallen läßt, um ihn, als eine Hauptperson [...] herauszuheben“²³¹ als am wenigstens anziehend sieht. Allerdings findet Sonnenfels Tellheim anziehend genug, um sich zu fragen, warum dessen Name nicht im Titel des Stückes vorkommt. ‚Minna und Tellheim‘ hätte er als Titel vorgezogen und auch mit dem ‚Soldatenglück‘ hat er seine Probleme. Er fragt sich, ob reiche Fräuleins wie Minna die Belohnung für wackere Offiziere seien. Er geht sogar so weit zu sinnieren, ob mit dem Soldatenglück die gemeint seien, denen nach langer Ungerechtigkeit mit einem königlichen Handschreiben versichert wird „sie seyn das nicht, wofür man sie angab?“²³² Diese Argumentation ist deshalb unverständlich, da Tellheim und Minna ja sowohl finanziell als auch gesellschaftlich durchaus adäquat sind und Minna erst bei ihrer Ankunft in dem Wirtshaus von Tellheims Schwierigkeiten erfährt. Die Titelwahl bezeichnet Sonnenfels zwar als Kleinigkeit, kann es sich jedoch nicht verkneifen, Lessing darauf hinzuweisen, dass er wohl selbst einmal gesagt hätte, dass der Titel „nicht irre führen, nicht etwas anderes erwarten lassen“²³³ darf. Auch mit Minna ist Sonnenfels alles andere als zufrieden. Wenn Tellheim die Vorzüge seiner Liebsten aufzählt (süß, lieblich, holdselig, gütig, großmütig, unschuldig etc.) und hinzufügt „dann und wann ein kleiner Muthwille; hier und da ein wenig Eigensinn“²³⁴, ergänzt Sonnenfels diese Eigenschaften um „manchmal ein wenig gezieret; und vielleicht auch manchmal am unrechten Platze [...]“.²³⁵ Später geht Sonnenfels mit Minna noch heftiger ins Gericht:

„[...] eine kleine Sträubung noch – allenfalls zur Rache, allenfalls, wie sie selbst sagt, um sich den Anblick seines ganzen Herzens zu verschaffen, dafür würde ich dem Verfasser gedankt haben: aber die Sperrung geht zu weit und schwächt bey mir das Wohlwollen gegen Minnen [...] Wo will, denke ich bey mir, die Fantastinn damit hinaus? ich weis ja doch, daß sie sich nur ziert, und daß sie den Augenblick schwer erwartet, sich ihm an den Hals zu werfen – Für den Zuschauer ist also der Knotten immer schon entzwey: er sieht an dem Mädchen nur noch eine kleine boshafte Kreatur wie so viele ihres Geschlechts, der man es sehr gerne glaubet: daß ihr Gemahl ihr nie einen Streich spielen soll, ohne daß sie ihm nicht gleich wieder einen darauf

²³¹ Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück. 15. Schreiben. 18. März 1768. S. 84f.

²³² Ebda. S. 84.

²³³ Vgl. Ebda. S. 84.

²³⁴ Ebda. S. 85.

²³⁵ Ebda. S. 85.

spiele – und am Ende wünscht man dem Major so viele Herrschaft über sich selbst, daß er das näckische Wesen wieder nach Sachsen möchte ziehen lassen.“²³⁶

Sonnenfels lobt auch die Satire, die ihren Zweck vor allem deshalb nicht verfehle, weil sie normalerweise aus dem Mund der Personen käme, denen man sie am wenigsten zutraut.

Trotz des generell positiven Tenors summieren sich die ‚Kleinigkeiten‘, die Sonnenfels moniert: Die Geschichte sei so mager, dass es eines Lessings bedurfte, daraus ein Stück in fünf Aufzügen zu machen. Das Handschreiben des Königs könne mehr oder weniger entfernt an *Tartuffe* erinnern, obwohl es hier nicht als *deus ex machina* den Knoten spalte. Lessing sei hier den üblichen Dramatikern insofern überlegen, als er dem Zuschauer keinen Wissensvorsprung verschaffe.²³⁷ „Der Brief, den er gehörig vorbereitet hatte, macht ein Theil der Verwicklung mit aus: – aber er wirft den Liebhaber wider unsre Erwartung aus dem Hafen wieder in die offene See.“²³⁸ Auch die Liebesbeziehung zwischen Werner und Franziska schwäche nach Sonnenfels’ Meinung den Hauptteil – nicht zuletzt, da Franziska in ihrem Betragen gegen Werner wirklich klüger als ihre Herrin sei.²³⁹ Den beurlaubten, großsprecherischen radebrechenden Offizier Ricaut de Marliniere, den die hiesigen Schauspieler aus Sprachgründen weggelassen haben, vermisste man bei der Aufführung nicht – eine Tatsache, die bereits aussagt, dass die Rolle unwichtig sei. „Die Wienerbühne hat Lessingen gegen sich selbst Recht verschafft: sein Stück braucht solcher angeflackten Stellen nicht; es hat eigenthümliche und wahrhaft scherzhafte Einfälle genug, die es aufheitern.“²⁴⁰

Trotz einer gewissen Ambivalenz, die er Lessing später angedeihen lässt, schwärmt Sonnenfels in seiner Kritik über die *Minna von Barnhelm* vor allem über das schriftstellerische Genie des Dichters.

„Nun aber [...] finden Sie in dem Stücke durchaus, nicht etwan nur die molierische Manier im dialogieren, sondern die große Manier der Alten, denen Moliere die seinige abgesehen hat – die glückliche Geschicklichkeit, die Unterredung ungezwungen herbeyzuführen, die einsichtvolle Vertheilung des Stoffes zwischen den unterredenden Personen – die jeder Person, gemäß ihrer Denkungsart in den Mund gelegten Worte, woraus die Mannigfältigkeit des Tones entspringt, durch den die Unterredung Leben erhält, Natur im Ausdrucke, Adel der Gesinnungen, ohne spruchreich zu seyn, ohne zu schwellen, und wider Einfalt (*simplicité*) ohne Niedrigkeit und durchaus eine gelenksame, man darf sagen, von ihm selbst geschaffene Sprache – Obgleich Deutschland bereits theatralische Schriftsteller aufzuweisen hat, die sich mit Ehre an das Drama

²³⁶ Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück. 15. Schreiben. 18. März 1768. S. 86f.

²³⁷ Vgl. Ebda. S. 86.

²³⁸ Ebda. S. 86.

²³⁹ Vgl. Ebda. S. 87.

²⁴⁰ Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück. 15. Schreiben. 18. März 1768. S. 87. Zu Ricaut de Marliniere, sein Auftritt gilt als Musterbeispiel einer klassischen Lustspielszene; hier erliegt Sonnenfels, was dramaturgisches Beurteilungsvermögen anbelangt, deutlich einem Irrtum. Vgl. Haider-Pregler. Nachwort. S. 468

gewagt haben; so mangelt es ihm bis itzt doch beständig an einer theatralischen Sprache, wenigstens an einer Sprache für das feinere Lustspiel. [...] Die Zwischenredner des feineren Lustspiels, oder eigentlicher, des edln Komischen sind überhaupt Leute aus bessern Gesellschaften genommen.“²⁴¹

Sonnenfels bezeichnet Lessing als den einzigen Theaterdichter, der in seiner Sprache nicht nur grammatikalisch und ästhetisch jegliche ‚Kleinstädtereie‘ vermeidet, sondern auch das lokale Kolorit kongenial einsetzt.²⁴²

Was die *Briefe über die wienerische Schaubühne* für die Entwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels so interessant macht, sind wesentliche Parameter, die Sonnenfels für die Komödie fordert und die zu einem nicht unwesentlichen Teil später in diesem Genre – wenn auch in Form von Gebrauchsstücken und nicht in der literarischen Qualität einer Lessing-Komödie – zum Tragen kommen werden.

Sonnenfels stellt in diesem Zusammenhang die Frage, ob Deutschland denn überhaupt eine eigene Sprache der höheren Gesellschaft habe, da von dieser üblicherweise französisch gesprochen werde.²⁴³ Bei dem Thema Sprache kommt Sonnenfels nicht umhin, sich an Gottsched²⁴⁴ abzuarbeiten, dem er unverblümt abspricht, durch „diktatorischen Pedantismus überhaupt zum Verbesserer seiner Muttersprache“²⁴⁵ zu werden und damit eine Reinigung der Bühnensprache zu erreichen. Nicht nur Kleinbürgerlichkeit durch unpassende Kleidung wirft er dem Ehepaar Gottsched vor, sondern vor allem die Anmaßung, dass ausgerechnet aus einer unwichtigen Kleinstadt wie Leipzig die Bühnensprache einer Hofstadt wie Wien geläutert werden sollte.²⁴⁶ „Deutschland sah es zwar bald ein, daß Gottsched nur ein Usurpator des kritischen Scepters war; aber es lebte in einer Anarchie, nachdem es ihn gestürzt“²⁴⁷

²⁴¹ Sonnenfels *Briefe*. 1. Stück. 17. Schreiben. 1. April 1768. S. 98 f.

²⁴² Vgl. Ebda. S. 102.

²⁴³ Vgl. Ebda. S. 99.

²⁴⁴ Johann Christoph Gottsched, Leipziger Literaturpapst der deutschen Frühaufklärung wurde infolge seiner doktrinären Regelmäßigkeit und der allzu bereitwilligen Nachahmung französischer klassizistischer Vorbilder vor allem von der Lessing-Generation heftig kritisiert und abgelehnt. Vgl. Haider-Pregler. Nachwort S. 448.

²⁴⁵ Sonnenfels *Briefe*. 1. Stück. 17. Schreiben. 1. April 1768. S. 101.

²⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 101.

²⁴⁷ Ebda. S. 101. „Auf die übergreifende Bedeutung einer Sprachreform für die Öffentlichkeit weist er [Sonnenfels] bereits in seiner Antrittsrede in der ‚Deutschen Gesellschaft‘ hin“ (Haider-Pregler. Nachwort S. 356), die von Gottsched nicht nur begrüßt, sondern in seinem ‚Neuestem aus der anmuthigen Gelehrsamkeit‘ auch wörtlich abgedruckt wurde, was Sonnenfels jedoch auf Grund der Provenienz Leipzig – er wollte die Anerkennung der führenden Berliner Aufklärer – von ihm mehr oder weniger ignoriert wurde. Dazu kam noch seine generell ambivalente Beziehung zu Gottsched, dem ‚Schwanken zwischen (bereits historisch gesehener) Wertschätzung und dann wieder schroffer Ablehnung in Lessing-Manier. (Vgl. Haider-Pregler. Nachwort S. 356). „Die seit Lessing übliche abfällige Beurteilung der Gottsched’schen Reformen mußte in der neueren Literatur- und Theatergeschichtsschreibung einer objektiveren Betrachtungsweise Platz machen.“ (Haider-Pregler. Nachwort S. 473).

Im Juni 1768 kommt Sonnenfels im Zusammenhang mit dem Begriff der Nationalschaubühne nochmals auf Gottsched zurück und sagt: „Sehr bekannte deutsche Kunstrichter, an denen nun mancher gezüchtigte Autor, wie das Grauthier an dem todtten Löwen, seine Wunde rächt, hätten gewollt, daß sich Gottsched nie mit der deutschen Schaubühne abgegeben hätte.“²⁴⁸

Der Dialog, die deutsche Sprache und die Betonung der Lokalsitten, des Kolorits, sind Sonnenfels besonders wichtig, und diese Themen ziehen sich in verschiedener Form durch die *Briefe über die wienerische Schaubühne* und andere Schriften der Aufklärung.

„Im Österreich der mariatheresianischen Zeit war es um die fehlerfreie Beherrschung der deutschen Hochsprache schlecht bestellt. Die Gelehrten formulierten lateinisch, der Hof, die aristokratische Gesellschaft und das nach Nobilität strebende Bürgertum parlierten französisch und im übrigen bediente man sich der Wiener oder anderer regionaler Mundarten. Der Kampf um die deutsche Sprache, sowohl auf dem literarischen als auch auf dem legistischen Sektor, ist daher in den Augen von Robert A. Kann das größte, bis weit in die franziszeische Ära (1792-1835) wirkende Verdienst von Sonnenfels“²⁴⁹

Da, nach Sonnenfels' Meinung, ein Mangel an deutschen Werken herrscht, hat er grundsätzlich gegen Übersetzung ausländischer Werke keine Einwände. Wesentlich ist für ihn jedoch, dass die Übersetzer wie folgt verfahren: „weg mit allem dem, was unbeschadet des Ganzen aus dem Stücke wegbleiben kann, und den Ausländer verräth!“²⁵⁰ Und gut sollen die Übersetzungen sein, denn

„eine wohlgeratene Übersetzung widerlegt wenigstens den Vorwurf: daß die deutsche Sprache der feineren Wendungen, der Niedlichkeit, welche der Thetraldialog fodert, nicht fähig sey: er widerlegt ihn darum kräftiger als selbst die besseren Originale, weil dem Zweifler Gelegenheit gegeben wird, zu vergleichen.“²⁵¹

An den Übersetzer eines Dramas stellt Sonnenfels vor allem die Forderung, dass es bühnengerecht sein müsse, da es nicht gelesen, sondern deklamiert werden soll. Es genüge nicht, dass der Übersetzer der fremden Sprache mächtig sei, sondern er müsse auch das Theater kennen, in gewissem Sinne selbst Schauspieler sein, um Ruhepunkte und Betonung,

²⁴⁸ Sonnenfels *Briefe*. 13. Stück. 29. Schreiben 26. Junius 1768. S. 172. Trotz der Verallgemeinerung ein deutlicher Seitenhieb auf Lessing; in den ‚Briefen die neueste Literatur betreffend‘ schreibt dieser im 17. Brief vom 16. Februar 1759: ‚Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.‘ Obwohl Sonnenfels hier eine sehr objektive, geradezu moderne Wertung der Gottsched'schen Reformen versucht [...] muß man trotzdem anzweifeln, ob es ihm damit ernst ist. Die Stelle scheint eher als indirekte Polemik gegen Lessing aufzufassen zu sein. Nur so läßt sich die Inkonsistenz von Sonnenfels' Urteil (vgl. die abfälligen Ansichten über Gottsched auf S. 101) einigermaßen erklären; eine weitere Erklärung wäre persönliche Unsicherheit, öffentliche Äußerungen über Gottsched betreffend, da dieser seinerzeit an der ersten überregionalen Anerkennung Sonnenfels' beteiligt war. (Haider-Pregler. Nachwort. S. 505).

²⁴⁹ Haider-Pregler. Nachwort. S. 355.

²⁵⁰ Sonnenfels *Briefe*. 2. Stück. 18. Schreiben. 8. April 1768. S. 103.

²⁵¹ Sonnenfels *Briefe*. 8. Stück. 24. Schreiben. 20. May 1768. S. 147.

Nachdruck und Übergänge, d.h. die Symmetrie, den Ablauf der gesamten Aufführung, vor Augen zu haben.²⁵² Die deutschen Dramatiker fragt er, wann sie denn endlich, auf fremden Ruhm eifersüchtig, die Nationalbühne mit eigenen feineren Stücken bereichern würden,²⁵³ „wann das Schauspielschreiben nicht ein Gewerbe, sondern Beruf sein, wann man die Vollkommenheit einer fremden Bühne dem Nationalschauspieler zur Nacheiferung, nicht zur Verzweiflung erheben wird.“²⁵⁴

Sonnenfels moniert, dass die Theatersprache bei den deutschen Dramatikern vor allem deshalb nicht existiere, weil sie im Vergleich zu der Sprache der französischen Dichter wie Molière, Destouches, Marivaux oder Voltaire nicht aus den Manieren und dem Umgang der guten Gesellschaft geschöpft werden könne. Dies gelte auch für die Nationalschauspieler, die den Ton und die Umgangsformen der guten Gesellschaft für die Bühne so dringend bräuchten, die sich aber in der fast grotesken Situation befänden, dass sie einerseits von der Gesellschaft „beynahe auf läppische Art vergöttert“²⁵⁵ würden, ihnen andererseits aber der gesellschaftliche Umgang mit den großen Häusern Wiens verwehrt sei.

„Da, wo der deutsche Schauspieler in der Eke eines Vorgemachs mit der Livrey vermengt, in demüthiger Stellung erwartet, bis er das Glück haben kann, den ihn übersehenden Vornehmen im Vorbeygehen den Saum des Kleides zu küssen, da wird der Franzose unangemeldet eintreten, und mit einer Umarmung empfangen.“²⁵⁶

Die selbstbewussten französischen Schauspieler galten auch in Wien durchaus als gesellschaftsfähig, während die Aristokratie ihrem deutschsprachigen Gegenpart diese Anerkennung versagte und damit an den oft ungeschliffenen Manieren der Mimen nicht unschuldig war. Immer wieder mahnt Sonnenfels die Künstler zu Anstand und Ethos, was Lessing allerdings zu einem temperamentvollen Kommentar herausforderte:²⁵⁷ „Was zum Henker nur will denn der Mann mit seinem Anstande überhaupt? Wenn seine Acteure nichts wie Anstand haben, so können sie doch sehr, sehr elende Acteure sein.“²⁵⁸

Sonnenfels verteidigt zwar den vorbildlich lebenden Schauspieler²⁵⁹, zeigt aber gleichzeitig Verständnis für den Adel, da sich so mancher Schauspieler im Privatleben schlecht benehme

²⁵² Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 8. Stück. 24. Schreiben. 20. May 1768. S. 207f.

²⁵³ Vgl. Ebda. S. 142.

²⁵⁴ Ebda. S. 142f.

²⁵⁵ Sonnenfels *Briefe*. 13. Stück. 16. Schreiben, 23. März 1768. S. 89.

²⁵⁶ Ebda. S. 89.

²⁵⁷ Vgl. Haider-Pregler. Nachwort. S. 399.

²⁵⁸ Brief Lessing an Eva König vom 11. Jänner 1771. In: Schöne (Anm. 80) S. 60.

²⁵⁹ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 13. Stück, 16. Schreiben: Christian Gottlob Stepahnie (der Ältere), seit 1760 in Wien engagiert, wird hier als positives Beispiel für ein tadelloses Schauspieler-Leben hervorgehoben. Er ist ein

bzw. sich mit den falschen Leuten abgebe und es daher dem Adeligen nicht zumutbar, sei, „einen Menschen den Mittag an die Tafel des Herrn zu ziehen, der Abends in einem Bierhause mit dem Kutscher eine Wette trinkt;“²⁶⁰ Sonnenfels spricht die Hoffnung aus, dass vor allem die jungen Talente vor einem haltlosen Privatleben gewarnt werden, denn „Stolz und Talent sind unabsönderlich, und man unterdrückt das letztere, wenn man den ersten unterdrücken will.“²⁶¹

Auch mit dem Publikum geht Sonnenfels scharf ins Gericht:

„unausstehlich ist [...] der Haufen der Zuschauer; und daher die Theatralunternehmung in Wien das undankbarste Geschäft von der Welt. Was für eine Ermunterung für den Dichter, den Tonkünstler, für den Schauspieler, Leuten ohne Ohren, ohne Geschmack, ohne Seele, ohne das geringste Gefühl des Schönen zu schreiben, zu setzen, zu spielen?“²⁶²

Dass für die Durchsetzung einer Theaterreform mehr nötig sei, als herrschende Missstände anzuprangern und deren Abschaffung zu fordern, kommt auch in Sonnenfels' *„Schreiben an die Verfasser der Welt“* zum Ausdruck. Ein erster und wesentlicher Schritt müsse durch die Veränderung der Erwartungshaltung des Publikums erfolgen, um so einen kritischen und konstruktiven Bildungsauftrag zu erfüllen. Aber auch die Literaten hätten ihren Beitrag zu dieser Veränderung zu leisten.²⁶³

In den *Briefen über die wienerische Schaubühne* nimmt sich Sonnenfels des gesamten Spektrums der dramatischen Kunst an, deren Unterscheidung bzw. Einheitlichkeit er wie folgt darlegt:

„[...] jedes Schauspiel hat seinen eigenen Charakter, durch welchen es sich von andern unterscheidet – nicht etwan darinnen bestünde der Charakter des Stückes, daß es von der rührenden Gattung, von der scherzhaften, von hohen, von niedrigen Komischen ist: das sind Geschlechter, oder wenn sie ja wollen, die Arten: [...] So gehöret zwar Melanide, die Mütterschule, der Hausvater, Nanine, die Schottländerinn, der Weise in der That, Eugenie, der rechtschaffene Missethäter, die zärtlichen Schwestern u.d.g. unter einerley Gattung; aber jedes derselben wird durch einen eigenen Umriß und nur ihm eigne Charakteristicken von dem andern unterschieden. Wenn Sie wollen, so nennen Sie das, was ich den Charakter des Stückes nenne, eine Verflössung, wie in den Farben, welche aus dem Mehr oder Weniger der Hauptfarbe und aus dem Beymischen andrer Farben nach dem verschiedenen Verhältnisse des Zusatzes entspringt: eben auf diese Weise wird der höhere oder gemässigte Grad der Traurigkeit, nach dem Beysatze von sanfteren oder heftigeren Leidenschaften, nach der Verschiedenheit der Personen, unter welchen die Handlung vorgeht, nach dem Vorwurfe der Handlungen, und seiner größeren oder unbeträchtlicheren Anziehung, nach dem Masse der Hitze, mit welcher alles

Vorkämpfer für das ‚regelmäßige‘ Schauspiel in ersten Rollen. Hier der Tellheim in der Minna. (Vgl. Haider-Pregler. Nachwort S. 469).

²⁶⁰ Sonnenfels *Briefe*. 13. Stück. 16. Schreiben, 23. März 1768. S. 90.

²⁶¹ Ebda. S. 90.

²⁶² Sonnenfels *Briefe*. 2. Schreiben. 28. Wintermondes 1767. S. 13.

²⁶³ Vgl. Haider-Pregler. Nachwort. S. 367.

verfolget, und daraus heftigere Uebergänge der Empfindungen, gewaltsamere Pressungen unsers Herzens, oder nur eine angenehme Schwermuth veranlasst werden; nach der Verschiedenheit dieser unendlich mannigfaltigen Verlaufungen, wird jedes Stück seine wesentlichen Unterscheidungsmerkmale haben: und eben so das Scherzhafte nach seinen Geschlechtern. Der festbestimmte Charakter des Stücks bestimmt, wenn ich mich so ausdrücken darf, die Einheit des Tons, der in dem Ganzen herrschen muß²⁶⁴

Im Zusammenhang mit einem Stück *Der Weise in der That* von Sedaine verteidigt Sonnenfels – im Gegensatz zu Voltaire und Desfontaine sowie anderen Vertretern der Aufklärung – das rührende Lustspiel, das zu dieser Zeit auf der Bühne herrschte.²⁶⁵ Er scheint sich dabei jedoch weniger auf das Genre oder die dichterische Qualität des Stückes zu beziehen, sondern vor allem auf die sozialpädagogischen Tugenden des aufgeklärten Bürgers:

„[...] die Rechtfertigung dieser Gattung von Schauspielen muß man nicht in der Poetik des Aristoteles, man muß sie in unserm Herzen finden. Wie? Weil ein Grieche keine Abtheilung für das rührende Lustspiel gemacht; so ist es ein paar tausend Jahren darauf, dem Franzosen oder Deutschen nicht erlaubt, bey dem Unglücke seines Nebenbürgers zu empfinden? – Ohne Zweifel ist der Antheil an dem Unglücke eines Vaters, einer Mutter aus meiner Klasse unendlich stärker, als der Antheil, den ich an den Begebenheiten eines Helden, einer Königinnehme. Wenn die Regierungssucht sich durch Brüdermord, durch Gift den Weg zum Throne ebnet; wenn eine verliebte Prinzessin gegen die Sträubung ihres Herzens das Schlachtopfer der Staatssucht wird; so sehe ich das [...] höchstens mit Mitleid an, und Schrecken? Nein! Mit Schrecken gewiss nicht, weil diese Empfindung nur da stattfindet, wo meine Stellung mich ähnliche Unglücksfälle besorgen läßt. Vielleicht danke ich in diesem Augenblicke der Vorsicht, die mich durch die Niedrigkeit meines Standes vor solchen gräulichen Leidenschaften [...] geborgen hat.“²⁶⁶

Sonnenfels führt dann mit großer Detailliebe aus, in welcher Form ihn der Schrecken befallen könne, nämlich nur dann, wenn sein anständiges bürgerliches Leben und seine Familie direkt betroffen seien, denn „in dem bürgerlichen Trauerspiele [...] liegt der Antheil des ganzen menschlichen Geschlechts.“²⁶⁷ Es sei eine Schande für seine Zeitgenossen und ein Beweis gegen die vielgerühmte Aufklärung dieses Jahrhunderts, wenn das, wovon man schon überzeugt sein müsse, noch bewiesen werden muss.²⁶⁸

„Eine der aufschlußreichsten Quellen für das Sonnenfelsische Theaterverständnis bildet dann *Der Mann ohne Vorurtheil*, [...] der als die bedeutendste Wiener Moralische Wochenschrift schlechthin gilt. Ab dem 25. Stück erschienen in loser Folge kontinuierliche Stellungnahmen über die damalige ‚Lieblingsmaterie‘ des Wochenschriftstellers. Für ihn ist Kunst – und insbesondere die szenische – zeitlebens nur als Vermittlungsakt einer sittlichen Botschaft denkbar und gerechtfertigt. Nur unter dem moralischen Aspekt vermag er ästhetische Fragestellungen anzuvisieren. In seinem auf einen aufgeklärten Absolutismus abzielenden Welt-

²⁶⁴ Sonnenfels *Briefe*. 9. Stück. 25. Schreiben. 29. May 1768. S. 150f.

²⁶⁵ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 8. Stück. 24. Schreiben. 20. May 1768. S. 143.

²⁶⁶ Ebda. S. 144f.

²⁶⁷ Ebda. S. 145.

²⁶⁸ Vgl. Ebda. S. 145.

und Gesellschaftsbild konnte ja eine moralisch wertfreie Ästhetik – im Sinne von ‚l’art pour l’art‘ – von vornherein nicht einmal als Möglichkeit vorhanden sein. So manche wichtige Themen, die später dann in den *Briefen über die wienerische Schaubühne* wieder aufgenommen werden, sind hier von Sonnenfels zum ersten Mal ausführlich an sein Leserpublikum herangetragen. Einerseits geht er mit den in Wien herrschenden Theaterverhältnissen unnachsichtig ins Gericht, sowohl mit dem künstlerischen Angebot, als auch mit dem Publikum; andererseits führt er unnachgiebig den Nachweis, daß der Staat an einem als ‚Sittenschule‘ fungierenden Theater Interesse zeigen und daher auch Verantwortung übernehmen müsse.“²⁶⁹

Um die Sonnenfeldschen *Briefe über die wienerische Schaubühne* abzuschließen, sollte kurz auf seinen ‚Traum einer Schaubühne ohne Fehler‘²⁷⁰ eingegangen werden. In der Schaubühne ohne Fehler sollten Trauerspiele in ihrer Art dem griechischen *Oedipus*, Lustspiele dem *Hausvater* von Diderot entsprechen. Die Zuschauer wünscht er sich fühlend und einsichtsvoll. Kein Stück dürfe ohne wenigstens sechs Proben aufgeführt werden, was sowohl den Schauspielern als auch den Dramatikern zugutekäme. Die Schauspieler sollten nicht nur die einzelnen Rollen, sondern das ganze Stück erhalten, um die Charaktere aufeinander abzustimmen. Übereinstimmung zwischen Dichter und Schauspieler sei – vor allem was die Gefühlsregungen betrifft – unabdingbar. Die Werke müssten sich klar voneinander unterscheiden, und zwar in Ton, Gebärde und entsprechend ihrer gesellschaftlichen Klasse.

Im siebenundzwanzigsten Schreiben²⁷¹ setzt sich Sonnenfels mit der Nationalschaubühne auseinander. Hier kommt er zu dem Schluss, dass eine solche Bühne nicht notwendigerweise ausschließlich Stoffe aus der eigenen Geschichte und Geographie behandeln müsse. Was die einzelnen Nationen betrifft, so würden die Griechen in der Tragödie mit ihren Helden und Göttern versorgt (Sophokles, Euripides), die Lustspieldichter wie Aristophanes, holten sich ebenfalls Themen aus der Geschichte der Nation. Bei den Engländern und Franzosen sehe das schon ganz anders aus. Shakespeare bediene sich zwar gleichfalls aus der englischen Geschichte, nehme aber auch Anleihen aus der Fremde (Julius Cäsar, Romeo und Julia etc.). Auch die französischen Dramatiker (Corneille, Racine, Voltaire) griffen unter anderem in die Schatzkiste ausländischer Thematiken. Hingegen schöpften die französischen Lustspiele von Dichtern wie Molière, Destouches, Regnard etc. ausschließlich aus der Quelle der Nationalsitten.

„Warum aber hätten dann die Deutschen nicht sowohl ihre eigne Bühne als andre Nationen? Gellerts Stücke, Lessings Stücke, [...] Weißens Lustspiele, Krügers Kandidaten, Löwens,

²⁶⁹ Sonnenfels. Haider-Pregler. Nachwort S. 369f.

²⁷⁰ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 9. Stück. 25. Schreiben. 29. May 1768. S. 148ff.

²⁷¹ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 11. Stück. 27. Schreiben 11. Junius 1768. S. 160ff.

Romanus, Brandes, eines Ungenannten Hamburgers vier neue Stücke – noch mehr Gutes und Schlechtes; aber immer Stücke, die nur Deutschland gehören²⁷²

Es genüge mit Sicherheit nicht, wie es manchen hiesigen Dichtern beliebt, ihren Stücken durch einen kleinen Kunstgriff den Zusatz ‚auf die Sitten von Wien eingerichtet‘ zu geben. Das führe zu Missverständnissen und Verwirrung.

Im achtundzwanzigsten Schreiben²⁷³ beschreibt Sonnenfels die Definition eines Nationaldichters: Derjenige sei ein Nationaldichter, der das Temperament der eigenen Nation studiere, der ihr Gemüt untersuche, der sich aus dem unerschöpflichen Vorrat der Geschichte bediene oder seine eigene Phantasie spielen lasse. Aber auch einer, der schöpferische Kunst beweise. Er möge seine Handlung nicht von einem Ausländer borgen, sondern sie eigenständig behandeln, anstelle nur den Kolorit hinzuzufügen. Den Nachahmern von antiken Stoffen gegenüber seien die sonst so gestrengen Kunstrichter zwar nachsichtig, jedoch müssten Grenzen der Nachahmung festgesetzt und die bedingte Wahrscheinlichkeit gewahrt bleiben. Seinen Landsleuten, so Sonnenfels, fehle es an munteren Einfällen, an Spitzen, an Schlagreden. Bedacht werden müssten von einem Nationaldichter auch Denkungsart, Regierungsform, Religion, Sitten und Vorurteile sowie das Temperament eines Volkes. Auch die verschiedenen Bräuche und die emotionale Veranlagung der Menschen seien mit einzubeziehen.

Jede Nation habe ihren Nationalcharakter und die Unterschiede müssten von dem Dichter hinsichtlich ihrer Tauglichkeit für das jeweilige Publikum berücksichtigt werden. „Diese Verschiedenheit der Wirkung eben und derselben Ursache muß von dem Dichter, wie von dem Gesetzgeber beobachtet werden, um seine Triebwerke darnach einzurichten, und unsre Bewegungen folgsam und gelehrig nach seinem Endzwecke zu lenken.“²⁷⁴ Dass sich hier der begeisterte Anhänger der Aufklärung auf die Zensur bezieht, ist nicht zu übersehen.

„Sozialpädagogische Wirkungsabsichten kommen damit eindeutig über kunsttheoretische Überlegungen zu stehen, und die dramatischen Gattungen, sofern sie als Spieltexte auf die Bühne gelangen, dienen als Lehrbeispiele für alle positiven und negativen Folgen von menschlichem Wohl- bzw. Fehlverhalten; dies entspricht dem aufklärerisch-optimistischen Glauben an irdische Gerechtigkeit und erreichbares Glück als Resultat tugendhaften Lebenswandels.“²⁷⁵

²⁷² Sonnenfels *Briefe*. 11. Stück. 27. Schreiben 11. Junius 1768. S. 163.

²⁷³ Vgl. Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück. 28. Schreiben. 19. Junius 1768. S. 166-172.

²⁷⁴ Ebda. S. 170.

²⁷⁵ Sonnenfels. Haider-Pregler. Nachwort. S. 363.

Auch vom Theatraldichter hat Sonnenfels klare Vorstellungen: Ausdruck, Sittenspruch und Gesinnung genügten nicht,

„sie sind dem Dichter unentbehrlich; aber wenn er seines Gegenstandes voll ist, wenn er den Charakter, den er eben schildert, beschaulich vor sich hat; wenn er für ihn fühlt, denkt wie er fühlt und denkt; so kann er um den Ausdruck nicht verlegen seyn. Gesinnung und Lehren entstehen unter seinem Kiele, ohne daß er darnach sinnet“²⁷⁶

Wenn das jedoch nicht der Fall sei, dann werde er alles, was er schafft, „im Tone des trocknen Moralisten vortragen, sie [seine Werke] werden gesucht, geziert, frostig seyn.“²⁷⁷

Sonnenfels war sich im Klaren, dass zwischen dem geschriebenen Text eines Stückes und einer Theatervorstellung ein großer Unterschied besteht: Während der gelesene Text in erster Linie über den Intellekt erfasst werde, wirke das Geschehen auf der Bühne vorrangig auf die Emotionen und Sinne der Zuschauer. Das bedeute, dass bei der szenischen Umsetzung durch Körpersprache, Ton, Ausstattung über den geschriebenen Dialog hinausgehende Aussagen gemacht werden könnten. Dieses Wissen führte unter anderem dazu, dass der Zensor Sonnenfels sagte: „Man thue eher in der Strenge zu viel als in der Nachsicht.“²⁷⁸

Noch ein Wort von Johann Friedrich Schink, der Sonnenfels sehr verehrte:

„Überhaupt ist es eine sonderbare Erfahrung, die ich hier in Wien gemacht habe, daß man alles Vortreffliche, so gern und so viel man kann, unterdrückt; [...] daß Dummheit und Kabbale von jeher jedem Schritt zur Aufklärung, zur [...] Befestigung der gesunden Vernunft die äusersten Hindernisse in den Weg gelegt; sich von jeher, besonders von Seiten des Teaters, der gesunden Kritik, ja nur dem mindesten Schein davon – ist nicht Sonnenfels Beweis genug? – aus allen Kräften widersetzt haben!“²⁷⁹

4.1.2 Johann Friedrich Jünger – Theatertheoretische Schriften²⁸⁰

In einer Vorrede zum Lustspiel *Verstand und Leichtsinn, gewidmet der Gräfin von Wratislau, geb. Gräfin von Kinzky*, bringt Jünger seine theatertheoretischen Ansichten zu Papier. Indem er die ‚komische Bühne‘ als Spiegel der jeweiligen sittlichen Verhältnisse, ‚Modetorheiten‘ und Gewohnheiten zu allen Zeiten bezeichnet – angefangen von den griechischen und römischen, über die englischen und französischen Dichter –, beschäftigt er sich anschließend mit der Situation der deutschsprachigen Autoren und deren Werken. Zuerst geht er auf den

²⁷⁶ Sonnenfels *Briefe*. 12. Stück. 28. Schreiben. 19. Junius 1768. S. 167.

²⁷⁷ Ebda. S. 167.

²⁷⁸ Sonnenfels, Joseph von. *Der Mann ohne Vorurtheil. Gesammelte Schriften* 3. Bd. Wien 1783. S. 147.

²⁷⁹ Schink. *Dramaturgische Fragmente*. 2. Band. 3. Stük. Graz 1781 S. 616.

²⁸⁰ Jünger, Johann Friedrich. *Vorrede zum Lustspiel Verstand und Leichtsinn*. Leipzig 1786. S. I – XXXXI.

Begriff des ‚Schauspiels‘ ein, das er als „ein trefliches Vehikulum, Undinger zu Markte zu fahren, die weder Trauer- noch Lustspiel sind“²⁸¹ bezeichnet. Hier handelt es sich zweifellos um das sentimentale Lustspiel, wenn er schreibt:

„Man schikanirt einen armen Teufel von Liebhaber und ein gutherziges unbefangenes Ding von Mädchen durch drey, vier, oder fünf Akte hindurch, [...] stellt ihnen aller Augenblicke einen schwarzen Minister [...] einen langweiligen wimmernden Vater oder eine alberne ungezogene Mutter in den Weg; läßt ihnen hier ein untergeschobnes Testament, dort eine nachgemachte Handschrift, hier eine moralische Sentenz, dort eine mondsüchtige Tirade, hier einen Dolch, dort einen Giftbecher vom Himmel herab vor die Füße fallen; läßt sie die abentheuerlichsten Kreuz- und Quersprünge darüber weg machen: löst dann den Knoten wohl hinter den Koulissen, wenn sich's auf dem Theater nicht gut thun läßt, und giebt endlich das arme bedrängte und gehezte Liebespaar zusammen, zur großen Freude der Logen und Cercles, die schon längst dem glücklichen Augenblick entgegenschluchzten, wo sie [...] aus Leibeskräften Beyfall klatschen, und ausrufen können: ‚Ein herrliches Stück‘“²⁸².

Mit bissigem Humor fügt er hinzu, dass man wohl, fände man derartige Stücke in zweitausend Jahren, zu dem Schluss käme, dass es hier im 18. Jahrhundert weder Zucht- noch Tollhäuser gegeben hätte. Jünger stellt sodann fest, dass er keineswegs die Komödie über die Tragödie stelle. Er verstehe nur nicht, warum man dem Lustspiel „weinerliche Liebhaber, und wimmernde Mädchen, tyrannische Väter und tobende Mütter“²⁸³ aufdränge.

„Die Sucht zu tragerieren hat jetzt bey uns so sehr überhand genommen, daß man ihren Einfluß sogar in der inneren Oekonomie unsrer Bühnen merkt: Die tragische Heldin blickt mit einer Art von herablassendem Mitleiden auf die komische Liebhaberin herab; und der Held trägt die Nase wenigstens um zwey Spannen höher, wenn er neben dem komischen Schauspieler zu stehen kommt. [...] Ich behaupte, daß der tragische Schauspieler ungleich mehr Vortheile vor dem komischen, ungleich weniger Schwierigkeiten zu bekämpfen hat als dieser; daß folglich eine tragische Rolle leichter zu spielen ist als eine komische. – Daß dieses nicht von niedrigkomischen und Karikaturrollen, sondern mehr von feinern hochkomischen Rollen gilt, brauche ich wohl nicht erst zu sagen?“²⁸⁴

Der folgende Abschnitt zeigt deutlich, was Jünger – und später auch Bauernfeld – häufig vorgeworfen wird: Die Rollen würden weniger für das Stück als vielmehr für die jeweiligen Schauspieler geschrieben werden:

„[...] was arbeitet dagegen der komische Dichter seinem Schauspieler vor? Worte! – Wie er diese Worte spricht, davon hängt alles ab! Ihm muß er sich auf Gnade und Ungnade ergeben. Er skizzirt ihm seine Situationen mehrentheils blos: Er giebt ihm zu seinen Gruppen gleichsam nur die Contours an: Sie auszumalen, Schatten und Licht hinein zu tragen, seine Situationen herbey

²⁸¹ Jünger. Vorrede S. VII.

²⁸² Jünger. Vorrede S. VII/VIII.

²⁸³ Jünger. Vorrede. S. XII.

²⁸⁴ Jünger. Vorrede. S. XII. – XIV.

zu führen, sie durch feines, natürliches, wahres Spiel interessant, anschaulich und wahr zu machen, das muß er ihm überlassen.“²⁸⁵

Dazu passt auch die Kritik von Johann Friedrich Schink, der meint:

„Herr Jünger ist dem Theater, für das er schreibt, allzu getreu, das heißt, er dichtet zu sehr für seine Schauspieler, für die Rollen, die bei ihm am besten besezt werden können. Indes ist doch, was er sehr wohl weiß, für die Schauspieler schreiben, und für das Theater schreiben, nicht ganz ein und dasselbe Ding. Diese Bemerkung mag als eine allgemeine Kritik über seine Lustspiele gelten.“²⁸⁶

Jünger weist darauf hin, dass den Hauptpersonen prinzipiell zu viel und den Nebenchargen zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet werde, weil „oft ist die feinste komische Rolle im Stück nicht gerade eine untergeordnete“²⁸⁷ und – auf den komischen Schauspieler generell gemünzt: „Der Scherz, der den denkenden aufgeklärten Mann zum Lachen bringen soll, muß sehr fein seyn, er muß sehr gut gesagt und ausgeführt werden“.²⁸⁸

Bei der *Tragödie* moniert er, dass hier Kaiser, Fürsten, Königinnen, also Personen dargestellt würden, die dem größeren Teil des Publikums völlig fremd seien. Am *bürgerlichen Trauerspiel* bemängelt er, dass es sich hier zwar um Personen aus dem Bürgertum handle, deren Gefühlswelten, Gesinnungen und Leidenschaften jedoch so überspannt und übertrieben seien, dass sich gewöhnliche Menschen mit derartigen Situationen und Reaktionen nicht identifizieren könnten. Ein Vergleich zwischen Kunst und Natur sei daher unmöglich.²⁸⁹

Diesen Genres stellt er nun das *feinere Lustspiel* gegenüber.

„Hier muß uns der Dichter ganz gewöhnliche Menschen aufstellen, wie wir sie täglich um uns her leben und weben sehn, und so muß er sie auch handeln und sprechen lassen. Da darf nichts kolossalisches, nichts gespanntes seyn: die Natur geht ihren Gang, und der Schauspieler mit ihr, dann hier darf er uns nichts weiß machen. Wir haben einen Maasstab für sein Spiel, und dieser Maasstab ist die Natur selbst. Das muthwillige Mädchen den Pedanten foppen; [...] den alten Wollüstling seinen Plan vereiteln; den Geizhals um seine Dukaten prellen; [...] die Spröde mit ihren eignen Waffen schlagen; den Lügner beschämen; den Prahler demüthigen; dem Betrüger die Larve abziehen: Alles das sind Dinge, die wir zu oft in der wirklichen Welt sehen und hören, mit denen wir zu bekannt sind, als daß wir dem Schauspieler, der sie uns auf der Bühne darstellt, zu viel auf sein Wort glauben müßten. Wie viel Menschenkenntniß, [...] wie viel Beobachtungsgeist braucht also der komische Schauspieler, um seine Rolle zu verstehen [...] wie vielen Anstand muß er haben, um sie uns gut vorzutragen!“²⁹⁰

²⁸⁵ Jünger. Vorrede. S. XV. Hier sei nochmals auf das Beispiel der Bauernfeld-Komödie ‚Das Liebesprotokoll‘ und die von der Zensur eigentlich verbotene Darstellung des Bankiers Müller durch Costenoble hingewiesen.

²⁸⁶ Schink. *Dramaturgische Monate*. Band 4 Schwerin 1791. S. 1072.

²⁸⁷ Jünger. Vorrede. S. XVII.

²⁸⁸ Jünger. Vorrede. S. XVII.

²⁸⁹ Vgl. Jünger. Vorrede. S. XVIII – XXII.

²⁹⁰ Jünger. Vorrede. S. XXII/XXIII.

Jünger verteidigt das rührende Lustspiel nur insofern, als er sich Stücke wünscht, die zum Beispiel mit *Nanine* von Voltaire oder Denis Diderots *Hausvater* Schritt halten können. „Aber, bey der ungeheuren Anzahl unsrer Dramen, wie viel haben wir gute Dramen? Und was für eine Menge unköpfiger, langweiliger, weinerlicher Mißgeburten werden nicht von unsern Schauspielern einstudiert, und von unsern Publikums beklatscht?“²⁹¹ Unter diesen Umständen, fürchtet Jünger, würden die Zuschauer das Gefühl für das Komische, die Logen das Lachen verlernen, und die Schauspieler ihre Fertigkeit verlieren.²⁹²

„Was ich hier unter Lachen verstehe, mag [Gotthold Ephraim] Lessing erklären: ‚Die Komödie will durch Lachen bessern,‘ sagt er im neun und zwanzigsten Stück seiner hamburgischen Dramaturgie, ‚aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger blos und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Uebung unsrer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feyerlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. [...] Ein Präservatif ist auch eine schätzbare Arzney; und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres, als das Lächerliche““.²⁹³

Jünger macht für den Publikumsgeschmack der Zeit auch die Romanschriftsteller und deren Einfluss – vor allem auf die Frauen – verantwortlich und wirft ihnen in erster Linie kommerzielle Interessen vor.²⁹⁴ Dass die Komödie jedoch einen wichtigen Platz am Theater hat, davon ist er überzeugt:

„Noch ist es Zeit, wenn man etwas für unsre komische Bühne thun will; aber hohe Zeit! [...] Auch bey uns erhebt die Komödie noch zuweilen ihre Stimme! Noch giebt es unter unsern Komödiengängern welche, die [...] das eigentliche Lustspiel, das wir haben, gern sehen. Auf diesem Grunde baue man fort; aber ehe man fortbaut, suche man ihn erst noch mehr zu befestigen; [...] Von unserm Lessing lerne man seine Intrigue vereinfachen, von Marivaux, sie durch feinen Witz und leichten Dialog, von Moliere, sie durch ächtkomische Situationen, von den Engländern, sie durch wahre aus der Natur gegriffene Charakter und ächten Humor, anziehend, auffallend, lehrreich und interessant zu machen. Nur dann wird man gut schreiben.“²⁹⁵

²⁹¹ Jünger. Vorrede. S. XXVIII.

²⁹² Vgl. Jünger. Vorrede. S. XXVIII.

²⁹³ Jünger. Vorrede. S. XXVIII – XXIX.

²⁹⁴ Vgl. Jünger. Vorrede. S. XXX f.

²⁹⁵ Jünger. Vorrede. S. XXXI – XXXIII.

4.1.3 August Ernst von Steigentesch – Theatertheoretische Schriften

4.1.3.1 „Bemerkungen über das Lustspiel“²⁹⁶

Wie bei Jünger und anderen Autoren dieser Zeit sind auch Steigenteschs *Bemerkungen über das Lustspiel* eine Form von literarischem Vorwort, „in dem der Verfasser zu ästhetischen und bühnentechnischen Fragen Stellung nimmt.“²⁹⁷ Obwohl Steigentesch der Bühne viel ferner stand als z.B. Jünger und andere Lustspieldichter, zeigt seine Abhandlung ein tieferes Verständnis des Themas. Steigenteschs Plädoyer für das ‚heitere‘ Lustspiel beginnt mit der Feststellung, dass das Lustspiel durch sich selbst besteht, denn „das Ohr wird nicht durch den Lärm der Schlacht betäubt, das Auge nicht durch den Pomp vergangener Jahrhunderte bestochen. Wir finden Menschen aus der Welt, in der wir leben, auf der Bühne. Nichts ist uns hier fremd; denn es ist ein Gemählde unsrer Zeit.“²⁹⁸ Er weist dezidiert darauf hin, dass das Lustspiel nur die heitere Seite des Lebens darstellen darf und auch die düsteren Seiten so dargestellt werden müssen, „daß sie einen heitern Eindruck erregen und zurücklassen, und kein Ausdruck des Schmerzes und der Wehmuth“²⁹⁹ diesen Eindruck stören darf. Steigentesch sieht in der Wahl des Stoffes die größte und schwerste Kunst des Lustspieldichters, was angesichts der damaligen Sujets durchaus begründet ist. „Abgesehen von den Possen werden überall künstlich aufgelöste tragische Motive für Lustspielmotive ausgegeben.“³⁰⁰ Auf das rührende Lustspiel verweisend, meint er: „Jede Rührung, die eine Thräne erpreßt, muß dem Lustspiel fremd bleiben. Das Naive ist [...] die Gränze der Empfindung, die der Lustspieldichter nicht übertreten sollte“³⁰¹. Für Steigentesch ist das Theater die Bildungsstätte des Volkes und Rührseligkeit habe auf der Bühne deshalb eine alte Tradition, da es seiner Meinung nach leichter sei, „dem gebildeten Menschen eine Thräne als ein Lächeln abzugewinnen“.³⁰² Mit der Forderung, das weinerliche Lustspiel aus der dramatischen Gattung des Lustspiels auszuschließen, begibt sich der Dramatiker insofern auf glattes Eis, als seine frühen Komödien *Konvenienz und Liebe* und *Die Freyer* diesen Anforderungen auf

²⁹⁶ Steigentesch, August von. „Bemerkungen über das Lustspiel“. In: *Lustspiele von Freiherr August von Steigentesch. Erster Theil. Neue und mit neuen Stücken vermehrte Auflage*. Leipzig 1813. S. 2 – 46.

²⁹⁷ Eilers, Wilhelm. *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*. Leipzig 1905. S. 32.

²⁹⁸ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 3.

²⁹⁹ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 4f.

³⁰⁰ Eilers. S. 34.

³⁰¹ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 6.

³⁰² Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 7.

Grund ihrer Larmoyanz und Rührseligkeit nicht entsprechen. Die Abhandlung kann, was die Frühwerke betrifft, laut Eilers nur auf *Die Entdeckung* angewandt werden.³⁰³

Ferner fordert Steigentesch, dass die Handlung des Stückes rasch fortschreiten müsse und durch keine weitere Episode unterbrochen werden dürfe. Das bedeute, dass es sich nicht über mehr als drei Akte ausdehnen solle.³⁰⁴ „Diese Massbestimmung wird gerechtfertigt erscheinen, wenn man in Betracht zieht, dass häufig 5 Akte hindurch eine thränenreiche Scene die andere ablöste, dass die breite Ausführung des Zuständlichen [...] Dialoge trivialster Art erzeugte.“³⁰⁵ Charaktergemälde, wie z.B. Kotzebues *Deutsche Kleinstädter* nimmt der Autor von dieser Regel aus, ebenso das rhythmische und musikalische Element im Lustspiel, und letztlich das Vers-Lustspiel, „weil jede Beschreibung hier durch ihre Darstellung anzieht und den Zuschauer vergessen lässt, dass die Handlung still steht.“³⁰⁶

Großen Wert legt Steigentesch auf die Sorgfalt, die der Komödiendichter auf die Charakteristik seiner Personen verwenden soll, denn gerade die komischen Charaktere würden erst das Lustspiel ausmachen.

„Entzieht Steigentesch dem Lustspieldichter alle Hülfsmittel, welche auf die Empfindsamkeit wirken könnten, so verlangt er folgerichtig auch die Vermeidung von längeren Liebesscenen, ebenso sehr wegen der Rührung, die in Erinnerung an ein ähnliches Erlebnis aufkommen würde, als auch besonders wegen der ‚Langeweile, die gerade solche Scenen bei einem Teile der Zuschauer hervorrufen‘ ... ‚Es gehört sogar ein nicht gemeiner Grad von Selbstüberwindung dazu, in einigen Scenen die Worte, welche uns das Gefühl zuflüstert, auszulassen oder wieder auszustreichen. Wer ruft nicht gern in Auftritten, wo das Herz zu dem Herzen spricht, die Worte zurück, die er einst so gern gesprochen und gehört hat? Aber im Leben selbst ist der langweiligste Anblick für einen Dritten zwei Verliebte, die sich ausschliessend gehören, und das Publikum ist hier der Dritte.“³⁰⁷

Über zwanzig Jahre liegen zwischen den theoretischen Schriften Jüngers und Steigenteschs, die sich beide im Prinzip auf Johann Georg Sulzer³⁰⁸ beziehen. Möglicherweise auf Grund der Zeitspanne zwischen den Schriften oder wegen der Tatsache, dass inzwischen Kotzebue die Bühne erobert hatte, und dadurch die Mängel, an denen das deutsche Lustspiel krankte, besser ersichtlich waren, ist Steigentesch mit der Definition Sulzers

„[d]ie Comödie sey die Vorstellung einer Handlung, die sowohl durch die dabey vorkommenden Vorfälle als durch die Charaktere, Sitten und das Betragen der dabey

³⁰³ Vgl. Eilers. S. 34.

³⁰⁴ Vgl. Steigentesch. Bemerkungen über das Lustspiel. S. 8.

³⁰⁵ Eilers. S. 34.

³⁰⁶ Steigentesch. Bemerkungen über das Lustspiel. S. 8f.

³⁰⁷ Eilers. S. 35.

³⁰⁸ Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Erster Theil. Artikel. ‚Comödie‘. Leipzig 1792. S. 486-572.

intressirten Personen, die Zuschauer auf eine belustigende und lehrreiche Weise unterhält. Daß sie, wie oft gesagt wird, bloß die Absicht habe, die Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen“³⁰⁹

nicht mehr völlig einverstanden. Sie schien ihm nicht mehr scharf genug und – hinsichtlich der Abgrenzung zu den übrigen Dramengattungen – zu farblos. Anstelle von ‚belustigen‘ setzte er ‚erheitern‘ ein, da für Sulzer „jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmack angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen [...], eine gute Comödie ist.“³¹⁰ Im Element des Heiteren sah Steigentesch ein willkommenes Merkmal der Unterscheidung zur Sulzer-Definition die im Artikel ‚Comödie‘ in der *Allgemeine Theorie der schönen Künste* besagt: „Das gegenwärtige Jahrhundert hat die Comödien von ernsthaftem, zärtlichem und ins Traurige fallendem Inhalte hervorgebracht.“³¹¹

„Aber nicht bloß die Gedanken, Empfindungen und Handlungen der Personen, sondern auch der Ausdruck ihrer Reden muß höchst natürlich seyn. Wir müssen auf der Bühne jeden vollkommen so sprechen hören, wie das Original, das er vorstellet, sprechen würde. [...] Dieses ist eines der schweresten Stüke der comischen Kunst. Der in Deutschland überhaupt noch so sehr wenig ausgebildete gute Ton, und das wenig interessante in den täglichen Gesellschaften, ist vielleicht ein Hauptgrund des noch schwachen Standes unserer Comödie.“³¹²

Mit den übrigen Komödien-Definitionen Sulzers stimmt Steigentesch im Prinzip überein.

„Steigentesch täuscht sich nicht über die Schwierigkeiten, die für den Lustspieldichter infolge der aufgestellten Grundsätze noch vergrößert sind. An und für sich schon sei einem deutschen Dichter das Lustspiel schwierig. Gerade dieser Umstand habe die Entstehung jenes Mitteldinges von Tragödie und Lustspiel so sehr begünstigt. – Steigentesch aber wollte die Komödie befreit wissen von allem Fremdartigen, was sich um sie ankristallisiert hatte, und, nachdem ihm nun einmal im Heiteren das eigentliche Wesen des Lustspiels aufgegangen war, ist es psychologisch wohl erklärlich, dass er sich bei Anwendung seiner neuen Grundsätze von Einseitigkeiten nicht freizuhalten vermochte.“³¹³

Für Steigentesch hängt die Vervollkommenung des Lustspiels generell von der Bildungsstufe und von der Veredlung des Geschmacks des Volkes ab, wobei er die Dramatik von der Antike bis in seine Zeit beleuchtet. Auf die Vergangenheit gemünzt, meint er: „Das höhere Lustspiel konnte bei einem Volke nicht gedeihen, das früher unter den Waffen verwildert, später durch

³⁰⁹ Sulzer. S. 487.

³¹⁰ Sulzer. S. 487.

³¹¹ Sulzer. S. 500.

³¹² Sulzer. S. 493.

³¹³ Eilers. S. 37.

den Raub der eroberten Provinzen an Zügellosigkeit und Grausamkeit gewöhnt, mit gierigem Blicke dem Todeskampfe der Fechter zusah, und ihm Beifall klatschte.“³¹⁴

Im zweiten Teil der *Bemerkungen* gibt Steigentesch einen Überblick über die Lustspiel-Kultur von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Beim spanischen Lustspiel kritisiert er die Gewalt und das Rührende, sieht aber in der Intrige einen positiven Aspekt. Bei Molière entdeckt er zwar viel Positives, denn dieser „machte die Laster und die Schwächen des geselligen Lebens zum Gegenstande des Lächerlichen,“³¹⁵ moniert aber die häufige Lösung durch einen *deus ex machina*, sowie die wichtige Rolle, die der Dramatiker dem Personal zugesteht. Bei Steigentesch gibt es zwar in den ersten Stücken auch noch Hauspersonal, das aber kein Handlungsträger ist, bei den späteren Komödien fehlt es komplett. Obwohl für ihn der Niedergang der französischen Komödie mit dem weinerlichen Lustspiel beginnt, kann er doch nicht umhin, die Kraft des Dialogs zu bewundern. Italien konnte trotz größter Bemühungen „das dramatische Genie nicht hervorrufen, um die leere Bühne zu bevölkern“³¹⁶ und blieb der *Commedia dell'arte* verpflichtet. „Daß in diesem Kreise das feinere Lustspiel nicht liegen kann, versteht sich von selbst.“³¹⁷ Den englischen Lustspieldichtern – und hier besonders Shakespeare – ist Steigentesch eher gewogen und gesteht ihnen die stärkste komische Kraft zu. Selbst der holländischen, dänischen, schwedischen und russischen Dramatik wendet sich Steigentesch zu und rät:

„Allen diesen Völkern wird es schwer werden ein eigenthümliches Theater zu erhalten. Die Sitten der höhern Stände sind dem Auslande nachgeahmt, die sich in der treuen Schilderung der Sitten ihres Landes nie erkennen würden. Und in dem Kreise dieser Stände, in dem das feinere Lustspiel entstehen muß, [...] kann die Bühne keine eigenthümliche Gestalt annehmen, die ihnen selbst, ihren Gefühlen, ihren Sitten und ihrer Ausbildung fehlt.“³¹⁸

Das deutsche Lustspiel erreicht für Steigentesch mit Lessing, „der mit dem ihm eigenen Scharfblicke das Große und Schöne aller Zeiten und aller Völker umfaßte,“³¹⁹ einen Höhepunkt, und „die Ausbildung der deutschen Sprache fängt von diesem Zeitpunkt an.“³²⁰ Zeichneten sich die Komödien von Weiße, Gebler, Lessing und Großmann noch durch komische Kraft und heitere Charaktere aus, schien sich diese Kunst bei deren Nachfolgern zu verlieren, da das heitere Element durch die Rührseligkeit beeinträchtigt wurde. „So entstand

³¹⁴ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 11.

³¹⁵ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 19.

³¹⁶ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 24.

³¹⁷ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 25.

³¹⁸ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 34.

³¹⁹ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 38.

³²⁰ Ebda. S. 39.

das Mittelding zwischen dem Lust- und Trauerspiele, das Schauspiel, [...] und das häusliche Leben, das sonst rasch und fröhlich über die Bühne eilte, schleppte sich jetzt gewöhnlich in fünf Akten durch alle Proben der Geduld und der Ergebung.“³²¹

Als positiv empfindet Steigentesch, dass sich seit einiger Zeit das eigentliche Lustspiel, womit er das ‚höhere‘ meint, beim Publikum immer größerer Beliebtheit erfreut und dadurch die Vormachtstellung des rührenden Lustspiels relativiert.

Das ‚höhere‘ Lustspiel ist in Steigenteschs Augen das erstrebenswerteste. Die Vervollkommenung dieses Genres knüpft er an folgende Voraussetzungen:³²²

- Dem Ausland entlehnte Sitten, Bildung und Sprache müssen verschwinden.³²³
- Die höheren Stände – Kenner der Gesetze des Anstandes, des guten Tons und unberührt vom materiellen Kampf ums Dasein – sind zur Hebung des Lustspiels berufen.
- Das herrschende ‚bürgerliche‘ Kunstideal der Bühne soll sich wieder aristokratisieren.
- Die schnelle Weiterentwicklung der deutschen Sprache kann zur Belebung des Lustspiels beitragen, wenn sich die öffentliche Vorsorge und öffentliche Bildung der darstellenden Kunst annimmt.
- Die Einrichtung von Schauspielerschulen wäre wichtig.
- Die Schulung des Publikums für einen ‚höheren‘ Stil würde mit allen diesen Punkten einhergehen.

Dass das ‚feinere‘ Lustspiel auch einen Eskapismus-Faktor in schweren ökonomischen Zeiten beinhaltet, mag aus folgender Bemerkung hervorgehen:

„Der Geist der Freude muß doch irgendwo bewahrt werden, und wenn er sich aus den Stürmen des geselligen Lebens zurückzieht, wohin kann er sich flüchten, als auf die Bühne, um auf die Menge zu wirken, von der so manchem das häusliche Leben auch zu Hause mit trüben Farben erscheint. Das Heiligthum der Sprache, [...] kann nirgends sicherer als auf der Bühne bewahrt werden“³²⁴

Obwohl die *Bemerkungen über das Lustspiel* nicht ohne äußere Mängel sind, wie z.B. die fehlende Trennung von bühnentechnischen und ästhetischen Fragen,

³²¹ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 40.

³²² Vgl. Eilers. S. 39.

³²³ Hier ist Steigentesch der Meinung Sulzers: „der in Deutschland überhaupt noch so wenig ausgebildete gute und wenig interessante Ton in den täglichen Gesellschaften ist vielleicht der Hauptgrund des schwachen Zustandes unserer Komödie“. In: Johann Georg Sulzer. In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. „Comödie“. 1785. (Eilers S. 39.)

³²⁴ Steigentesch. *Bemerkungen über das Lustspiel*. S. 41.

„bleibt die überall klare Tendenz, das Festhalten an der einmal gefundenen Panacee: Das deutsche Lustspiel muss aus dem Milieu der höheren Stände neugeschaffen werden. Die Wahl der Mittel für diesen Zweck ist beschränkt, aber nur so vermag der Lustspieldichter unbeirrt seinen Weg zu gehen.“³²⁵

4.1.3.2 „Ueber das deutsche Lustspiel“³²⁶

Hier setzt sich Steigentesch erneut mit der Komödie auseinander und stellt gleich anfangs fest, dass es vor allem das bürgerliche Lustspiel mit seiner übertriebenen Forcierung des Sentimentalen und seiner Trivialität sei, das den Scherz und damit nicht zuletzt die Weichheit und den Wohllaut aus der deutschen Sprache verdrängt habe.

„Mit Großmann ungefähr schließt sich die Reihe unserer Lustspieldichter. Was nach ihm entstand, gehörte mit wenigen Ausnahmen in das Gebieth der Rührung, wo der Frohsinn in den Thränen der Wehmuth unterging. Von jenem Zeitpunkte an war es um die fröhliche Kunst und ihre Ausübung geschehen. Ein gebeugter Hausvater mit hängendem Kopf und hängenden Armen; eine trostlose Familie, die der Dichter wie eine Gruppe von alten und jungen Trauerweiden auf die Bühne pflanzt; ein armer Mann, der verzweifelt; ein Sohn, der rast; ein anderer, der brüllt; ein Verwandter, der die Hände ringt; eine Mutter, die jammert; eine Tochter, die weint; ein Kammermädchen, das schluchzt; ein Mädchen, das hungert, ein Kind, das betet; ein Greis, der friert, und drey oder vier Nebenpersonen, die seufzen, das sind die Stereotypen, durch welche die neueren Erscheinungen unserer Bühne ihr Leben erhalten.“³²⁷

Er verweist auf seine *Bemerkungen über das Lustspiel* und – besonders im Hinblick auf die französische Komödie – erneut darauf hin, dass die Kammermädchen und die Bedienten ihren Platz in der Posse haben. In seinen Augen darf die

„Thorheit, die der Witz verfolgt und neckt, durch nichts getrübt werden, das Mitleid erregt, das heißt: man ärgert sich über den Witz, der die unglückliche Thorheit neckt, wenn man sich über die Thorheit ärgern und über sie lachen sollte. Darum glaube ich auch, daß das höhere Lustspiel sich nur im Kreise der höhern Stände bewegen muß; denn aus diesen sind die kranken Kinder des Mangels verbannt, die unmöglich dem Lustspiel angehören können.“³²⁸

Er verweigert sich jeglicher Verwandlung der Bühne, die nur die Konzentration des Zuschauers störe, und bevorzugt zugunsten des Fadens der Handlung die geschlossene Dekoration und die Einheit des Ortes. Die Liebe dürfe nicht vor den Augen des Zuschauers entstehen, da es unlogisch sei, wenn Gefühle innerhalb von vierundzwanzig Stunden vom ersten Blick bis zur Leidenschaft und Heirat führten. Das bedeute nicht, dass alle Gefühle von der Bühne gebannt werden müssten, jedoch dürften Versöhnung, Wiedersehen, Vaterfreude,

³²⁵ Eilers. S. 40.

³²⁶ Steigentesch, August von. 'Ueber das deutsche Lustspiel.' In: Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*. 3. Band. Wien 1813. S. 247-257.

³²⁷ Steigentesch. Ueber das deutsche Lustspiel. S. 247f.

³²⁸ Steigentesch. Ueber das deutsche Lustspiel. S. 250.

Mutterzärtlichkeit, Liebe, Dankbarkeit etc. nur „wohlthuende Augenblicke [seyn], die um so wohlthätiger auf uns wirken, je seltener sie erscheinen.“³²⁹ Bezogen auf das rührende Lustspiel meint der Autor, dass der Zuschauer nicht fünf Akte hindurch mit seinen eigenen Sorgen und Nöten konfrontiert werden, sondern im Theater Zerstreuung und Erholung finden solle. Ironisch bemerkt Steigentesch, dass in derartigen Schauspielen alle denkbaren Schwierigkeiten und Probleme des häuslichen Lebens auf der Bühne verkörpert würden, „und der arme unglückliche Mensch, der für sein Geld Trost oder Heiterkeit kaufen wollte, stürzt mit zerrissenem Herzen aus dem Theater, um in seinem Hause umsonst zu finden, wofür er an der Theaterkasse bezahlen mußte.“³³⁰ Kunst solle sich über das gewöhnliche Leben erheben, den Zuschauer erheitern und ihn seine Sorgen wenigstens für Augenblicke vergessen lassen.

Diese Seuche des Weinerlichen habe inzwischen auch schon auf den Ton der Stimmen der Schauspieler negativ abgefärbt.

„Zu den großen Zwecken der Bühne gehört auch dieser, die Sprache zu bilden. Jeder gemeine oder niedrige Ausdruck muß aus dem Trauerspiele und dem höhern Lustspiele verbannt seyn. Der Bühne sollte das Richteramt über die Sprache angehören, um in ihr jeden Ausdruck genau zu bestimmen, das Schwankende, das noch in ihr herrscht, daraus zu entfernen, ihre Reinheit und ihren Wohlklang zu bewahren, und sie von den Schlacken der verschiedenen Mundarten zu läutern. Aber die blassen Gestalten mit ihren zerrissenen Herzen sprechen auch nur in zerrissenen Worten und Reden. Für den gedruckten Schmerz in fünf Akten hat der Buchdrucker kaum Ausrufungszeichen und Gedankenstriche genug. Der Kummer spricht in Seufzern, die jede Rede in hundert kleine Stücke brechen und diese Sprache zerreißt das Ohr noch mehr als das Herz. Nur für die Verwünschungen und die Moral werden gewöhnlich einige Reden aufbewahrt, die dafür auf drey oder vier Seiten die Kraft aller menschlichen Lungen erschöpfen.“³³¹

Ob das eigentliche Lustspiel je wieder auf der deutschsprachigen Bühne erscheinen wird, hänge laut Steigentesch von drei Faktoren ab: Vom Geist der Zeit, von der Unterstützung der Schriftsteller und letztlich davon, ob sich die Regierung der Bühne und der deutschen Sprache annehmen werde.

4.1.3.3 „Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache“³³²

Diese Abhandlung „erregte einen wahren Sturm der Entrüstung in allen Lagern der litterarischen Welt Deutschlands. Goethe war empört über diesen ‚verruchten‘ Aufsatz,

³²⁹ Steigentesch. Ueber das deutsche Lustspiel S. 253.

³³⁰ Steigentesch. Ueber das deutsche Lustspiel S. 254.

³³¹ Steigentesch. Ueber das deutsche Lustspiel S. 255f.

³³² Steigentesch, August von. „Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache“. In: Friedrich Schlegel (Hg.). *Deutsches Museum*. Band 1. Wien 1812. S. 197 – 220.

Dorothea Schlegel bezeichnete ihn als „mechant“.³³³ Man warf Steigentesch vor allem den krassen Pessimismus vor, in dem man Anzeichen des drohenden Untergangs der deutschen Sprache und Literatur sah. Was von Seiten Steigenteschs ein Mahnruf und der Anstoß zu einer „litterarischen Plänkelei“³³⁴ sein sollte, wurde durch seine Übertreibungen zu einem Skandal. Stellte er doch „das Werturteil des Auslandes, besonders das Frankreichs, für die deutsche Sprache und Litteratur als maßgebend auf.“³³⁵ Sowohl die unterhaltende als auch die wissenschaftliche Sprache litten seiner Meinung nach unter denselben Fehlern, die jedoch mehr in der Behandlung der Sprache als in ihr selbst lägen.

„Ist Weitläufigkeit, Härte, zuweilen Geschmacklosigkeit in der Zusammenstellung und Erschaffung der Worte, nicht hier und da eine Eigenheit, wenn auch nicht der Sprache, doch ihrer Schriftsteller geblieben? Haben die Gesetzgeber der Sprache ihr das Weiche und Biegsame gegeben, dessen sie fähig ist, und das sie dem Ohre des Fremden empfiehlt?“³³⁶

So fragt Steigentesch und nimmt dies zum Anlass, sich an der Verfassung abzuarbeiten.

„Keine Sprache hat so schnelle Fortschritte gemacht als die deutsche, sobald sie in die Zahl der gebildeten Sprachen aufgenommen war. In einem engen Raum von zwanzig Jahren, von 1740 bis 1760 liegt das große Werk ihrer Entwicklung, und nur die deutsche Verfassung macht es möglich zu erklären, warum ihre Regeln noch so unbestimmt und unsicher sind, und warum es jedem nur halb berühmten Nahmen erlaubt scheint, Eingriffe in ihre Rechte und Bestimmungen zu wagen.“³³⁷

Sein nächster Angriff gilt der ‚Scheidelinie der Stände‘, die sich in den deutschen Personalpronomen Sie, Er, Ihr und Du wiederfinde, sich damit von anderen Sprachen unterscheide und gleichzeitig den Adel von den übrigen Ständen ausschließe. Im Gegensatz zu Frankreich und England begnüge sich der katholische Adel damit, seine jüngeren Söhne an die Kirche oder das Militär abzugeben. „Die Ersten bedurften keiner Kenntnisse, und die Letzten glaubten keiner zu bedürfen“³³⁸

Dann beschäftigt sich Steigentesch mit den Dichtern,

„eine[r] Menschenklasse, die [...] jetzt von ihrer Feder lebten. Die ganze Magisterwelt dieser Schriftsteller warf der Hunger an den Schreibtisch, um ihren Magen durch die Anstrengung

³³³ Eilers. S. 105.

³³⁴ Eilers. S. 106.

³³⁵ Eilers. S. 106.

³³⁶ Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 197f.

³³⁷ Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 202.

³³⁸ Vgl. Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 204.

ihrer Hände zu beruhigen. So wuchsen die Meßkataloge, die wir immer den Fremden stolz-lächelnd vorhalten [...] zu einer ungeheuren Dicke“³³⁹

Dadurch, dass die deutsche Sprache im Gegensatz zur französischen und englischen das Zeitwort immer ‚nachschleppt‘, verhindere sie beim Dialog die schnelle Gegenrede und damit die Spontaneität, „die den Witz beyder Völker auszeichnen. [...] Von zwey Deutschen, die zusammen sprechen, scheint immer einer etwas zu erwarten, und was er erwartet, ist das Zeitwort, das nicht kommen will, und ohne das er den andern nicht versteht.“³⁴⁰ Dieser Fehler liege zwar zum Teil eher in der Behandlung der Sprache, aber er sei selbst bei den berühmtesten Schriftstellern zu finden.³⁴¹ Hier führt er als typisches Beispiel eine Stelle aus Wielands *Danischmed* an, wobei er ausdrücklich betont, wie sehr er diesen Dichter bewundert.³⁴²

Auch gegen die anderen ‚Bewohner des Parnasses‘ schleudert Steigentesch seinen Giftpfeil. Er attestiert ihnen Stillosigkeit, spricht ihnen das feine Gefühl für das Schickliche ab und wirft ihnen vor, durch eigene Schuld jede Wirkung ihrer Werke zu verderben, weil sie den richtigen Zeitpunkt für den Schluss nicht fänden.³⁴³

Schließlich fragt sich Steigentesch, welchen Fortschritt die Sprache auf der deutschen Schaubühne seit Lessing gemacht habe. Er sehe hier sehr wenige Ausnahmen, vor allem was die Überlänge der Stücke betrifft. Dazu käme noch, dass der Zuschauer eher der öffentlichen Meinung als seinem eigenen Empfinden folge. Auch wenn er sich gelangweilt habe, würde er das nicht eingestehen, sobald es sich um das Werk eines berühmten Autors handelt.³⁴⁴

„Das eigentliche Lustspiel, die Schöpfung Moliere’s, ist noch seltner auf unserer Bühne erschienen, und in der letzten Zeit beynahe ganz von ihr verschwunden. Der leichte und gefällige Witz, und der gebildete Ton der Gesellschaft, dem Anstand und Schicklichkeit bestimmte Gränzen setzen, müssen, [...] größten Theils unseren Schriftstellern unbekannt bleiben, die nicht mit dem Leben vertraut sind, und man darf nur die Charakterzeichnung der höheren Stände in unsern ersten Schriftstellern aufsuchen, um sich von dieser Wahrheit zu überzeugen. Selbst die wenigen Lustspiele, die wir besitzen, werden von dem Schauspieler und dem Zuschauer selten gefühlt und verstanden.“³⁴⁵

Schließlich macht Steigentesch Vorschläge, wie die Situation verbessert werden könnte. Er fordert:

³³⁹ Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 206f.

³⁴⁰ Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 207.

³⁴¹ Vgl. Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 207.

³⁴² Vgl. Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 208.

³⁴³ Vgl. Eilers S. 107.

³⁴⁴ Vgl. Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 213f.

³⁴⁵ Steigentesch. Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 215.

- bestimmte ästhetische Normen, ähnlich derer der Franzosen,
- die französische Bühne solle für die äußeren Regeln der dramatischen Kunst, wie Bühnentechnik, Disziplin und das Zusammenwirken der Schauspieler vorbildlich sein,
- Shakespeare schade der deutschen Literatur mehr als er ihr nütze,
- nachdem eine kritische Autorität wie Lessing fehle, müsse das Urteil des Auslandes maßgebend sein.³⁴⁶

Eine literarische Fehde brach aus, und „mit Recht beschuldigte man Steigentesch der Schärfe und der Übertreibung, mit Unrecht aber tadelten viele den Aufsatz als undeutsch und unpatriotisch wegen der Herabsetzung der vaterländischen Literatur“³⁴⁷. Der Vorwurf war in vielen Punkten sicherlich verständlich und gerecht, nicht aber hinsichtlich eines angeblich mangelnden Patriotismus Steigenteschs. Der war zwar, was das Ausland, dessen Sitten und Sprache betrifft, durch seine diplomatischen Missionen kosmopolitischer als seine meisten literarischen Pendants, aber in seiner Gesinnung durch und durch deutsch. Um die Situation zu beruhigen, sprang auf Bitte von Friedrich Schlegel Christian Gottfried Körner in die Bresche, der die angeprangerten Stellen des Aufsatzes mit der Persönlichkeit Steigenteschs erklärte.

„Ihn [Steigentesch] treffe vor allem der Vorwurf der Einseitigkeit, die Körner richtig herleitet aus den Theorien, welche sich Steigentesch nach seiner individuellen Neigung gebildet habe. Er [Körner] verteidigt das deutsche Gelehrtentum und seine Gründlichkeit und lässt Steigentesch recht scharf merken, dass er hierüber zu urteilen überhaupt nicht kompetent sei.“³⁴⁸

Es ist ein gewisses Paradox, dass Steigentesch ausgerechnet der Sprache, in der er selbst Lyrik, Prosa und vor allem Dramatik verfasste, die nationale Eigenheit absprechen will. Hat doch gerade er mit dem ‚feineren‘ oder ‚höheren‘ Lustspiel, das mit sprachlich ausgefeilten, schnell aufeinander folgenden Dialogen besticht, bewiesen, wie treffend und versatil seine Muttersprache eingesetzt werden kann. Eines seiner besten Lustspiele, *Die Zeichen der Ehe*, ist ein sehr gutes Beispiel dafür.

4.1.4 Eduard von Bauernfeld – Theatertheoretische Schriften

Unter Eduard von Bauernfeld war die Salonkomödie bereits etabliert und der beste und erfolgreichste Dramatiker des ‚feineren‘ Lustspiels beschäftigt sich daher in erster Linie mit

³⁴⁶ Vgl. Eilers. S. 107f.

³⁴⁷ Eilers. S. 108.

³⁴⁸ Eilers. S. 108.

den verschiedensten Problemen des Theaters allgemein, wie z.B. der Frage von Tantiemen, der Bezahlung der Dramatiker, der Stellung des Hofburgtheater-Autors, um nur einige zu nennen.

Zum Unterschied zu seinen Vorgängern ist Bauernfeld ein politischer Mensch, der seiner Meinung nicht nur durch Anspielungen in seinen Stücken Ausdruck verleiht, sondern sich auch als Publizist verschiedener Schriften einen Namen gemacht hat. Alle seine Abhandlungen zeigen die „Vorzüge seines Talentes: die Gabe der leichtfaßlichen, glatt und rasch dahinfließenden Darstellung, die Klarheit des Denkens vereinigen sich darin mit einer schönen Begeisterungsfähigkeit für den Fortschritt zu einem abgerundeten Ganzen.“³⁴⁹

In seiner *Pia desideria eines österreichischen Schriftstellers* (1842) schlägt er Reformen vor, die nicht zuletzt vor allem die Zensur betreffen, und in seinem Aufsatz *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich* (1845)³⁵⁰ fordert er noch einmal die

- „1. Erlassung eines Zensurgesetzes auf Grundlage der Instruktion vom Jahre 1810 und öffentliche Kundmachung dieses Gesetzes.
2. Verleihung einer unabhängigen Stellung für die Zensoren.
3. Gründung eines wirksamen Rekurszuges in Zensurangelegenheiten.“³⁵¹

In *Schreiben eines Privilegierten aus Österreich zur Beleuchtung der merkwürdigen Broschüre: Über Denk-, Rede-, Schrift- und Preßfreiheit*“ (1847)³⁵² geht er mit der Schrift des Direktors des Hof- und Staatsarchives, Clemens Freiherr von Hügel, scharf ins Gericht. Hügel hatte festgestellt, dass lediglich die Literaten, die ‚neuen Privilegierten‘, an der Pressefreiheit interessiert seien und dass sich das österreichische Zensursystem niemals ändern werde, was Bauernfeld so empörte, dass er dem Verfasser vorwarf, er habe die Literatur als solche, den Ruhm und Stolz der Nationen beschimpft, die Schriftsteller denunziert und sich damit lächerlich gemacht. Die geistige Freiheit im Munde führend, habe er gegen diese unter Polizei- und Zensurschutz gekämpft, was nicht christlich, sondern heuchlerisch und pharisäisch sei.³⁵³

³⁴⁹ Horner, Emil. *Bauernfeld*. Leipzig/Berlin/Wien 1900. S. 107.

³⁵⁰ Bauernfeld. *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich*. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. (Hg.), Stefan Hock. Wien 1905. S. 1-28.

³⁵¹ Bauernfeld. *Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich*. S. 15.

³⁵² Bauernfeld. *Schreiben eines Privilegierten aus Österreich zur Beleuchtung der merkwürdigen Broschüre: Über Denk-, Rede-, Schrift und Preßfreiheit*. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. S. 28 – 53.

³⁵³ Vgl. Ebda. S. 47.

In *Die schöne Literatur in Österreich* (1835)³⁵⁴ setzt sich Bauernfeld für die Anerkennung der nationalen Literatur und ihrer Schöpfer ein.

„Der große Kaiser Joseph brachte das deutsche Theater in Wien auf die Stufe hoher Vollkommenheit. Man hatte schon längst das Bedürfnis gefühlt, auf den Geschmack und die Bildung der mittleren Klassen der Gesellschaft zu wirken und fand die Bühne hierzu als das tauglichste Mittel. Sonnenfels war der Mann, der durch Wort und Tat dazu am meisten beitrug. Der Hanswurst im Kärntnertortheater wurde vertrieben; französisches Schauspiel und italienische Oper beschränkt; deutsche Schauspiele und Übersetzungen der Meisterwerke der Franzosen sollten vorherrschen. [...] das Theater hieß Nationaltheater. [...] Schröder [...] brachte zuerst Shakespeare auf die Bühne, nebst vielen seiner eigenen Werke und Umarbeitungen; [...] An Schröder schlossen sich manche andere, wie Jünger, Stephanie an, und förderten in seinem Sinne, wenn auch eben keine poetischen Werke, doch brauchbare Theaterstücke zutage. [...] Das Theater besaß die vorzüglichsten Talente und hatte sich längst zu dem ersten in Deutschland emporgeschwungen, nur mußte es seinen poetischen Bedarf meistens aus dem Auslande beziehen.“³⁵⁵

Bauernfeld lobt dann Heinrich von Collins Trauerspiele, die Verbesserung der Kritik durch Josef Schreyvogel im *Sonntagsblatt* sowie dessen Verdienste bei der Leitung der Wiener Hofbühne. Schließlich gibt es fast eine Lobeshymne auf Franz Grillparzer und dessen Werk, das nach Bauernfelds Meinung noch immer im deutschen Sprachraum unterschätzt werde. Weder die Komödie noch das Konversationsstück wird von ihm in dieser Abhandlung erwähnt.

Dass Bauernfeld ein mehr als ambivalentes Verhältnis zur Kritik im Allgemeinen und zu Kritikern im Besonderen hatte, geht hinlänglich aus seinen Abhandlungen über dieses Thema hervor. Hier seien nur einige kurze Ausschnitte aus seinem Artikel *Kritik und Kritiker unserer Zeit* (1835)³⁵⁶ wiedergegeben: Bauernfeld bezweifelt zum Beispiel (mit einer gewissen Berechtigung), dass ein einzelnes Individuum alle Eigenschaften, die er von einem Kritiker verlangt, in sich vereinen kann: Wahrheitsliebe, Redlichkeit, Unparteilichkeit, scharfen Verstand, warmes Gefühl, Einbildungskraft, philosophische Bildung, praktischen Sinn, Belesenheit, Gelehrsamkeit und Selbstverleugnung.³⁵⁷ Selbst Bauernfeld sieht ein, „dass die großen Kritiker noch seltener sind als die großen Dichter.“³⁵⁸ Lediglich Lessing, Diderot, Home, Herder und Jean Paul traut er diese Tugenden zu.³⁵⁹

³⁵⁴ Bauernfeld. *Die schöne Literatur in Österreich*. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. S. 137-175.

³⁵⁵ Bauernfeld. *Die schöne Literatur in Österreich*. S. 143ff.

³⁵⁶ Bauernfeld. *Kritik und Kritiker unserer Zeit*. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. S. 176-186.

³⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 180.

³⁵⁸ Ebda. S. 181.

³⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 180f.

Er stellt weiters fest, dass sich nun jedoch so etwas wie die falsche Kritik ihren Platz errungen habe – ausgeübt von allen möglichen Individuen und aus völlig falschen Motiven, wie der Sucht nach Glänzen bzw. der Gewinnsucht.³⁶⁰ „Pikante und geistreiche Äußerungen gefallen stets, sie mögen wahr oder falsch sein; witziger Tadel reizt immer die Schadenfreude. Das Publikum genießt dabei ein doppeltes Vergnügen: zuerst an den Werken, dann an dem Tadel darüber.“³⁶¹ Um hier Professionalität walten zu lassen, empfiehlt Bauernfeld den Herausgebern der entsprechenden Blätter eine Rubrik mit dem Titel: Kritik der Kritik. „Darin sollten alle anmaßenden Behauptungen der Tageblätter gründlich besprochen, gerügt und gehörig widerlegt werden. Der Ausmistung dieses Augiasstalles sollten sich anerkannte Männer, etwa ein Grillparzer oder Zedlitz, unterziehen.“³⁶²

Zur Situation in Deutschland – so Bauernfeld in *Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. Mit besonderer Rücksicht auf das Hofburgtheater in Wien* (1849)³⁶³ – bezweifle Goethe inzwischen, dass es eine deutsche Nationalbühne geben werde, da Deutschland noch immer keine Nation sei und die deutsche Nationalität ebenso in der Zukunft liege, wie das deutsche Theater.³⁶⁴

„Die Regierungen blickten von jeher mit vornehmer Geringschätzung auf die Bühne herunter und nahmen keinen Einfluß auf sie als mittels der Zensur, und das war eben kein segensreicher. Die Direktoren von Privatunternehmungen gingen nach Brot; die Intendanten der Hoftheater nicht minder, da sie mit der kärglichen Dotation selten ausreichten.“³⁶⁵

Die großen Dichter Deutschlands – Goethe und Schiller – hätten sich von der Bühne bereits abgewandt und auch Heinrich von Kleist, Friedrich Hebbel und andere dramatische Schriftsteller wollten sich den „erbärmlichen Forderungen des Schlendrians, der Theaterkasse und Zensur“³⁶⁶ nicht fügen. Dies sei zwar verständlich, meint Bauernfeld, trage aber nicht zur Wiederbelebung der Bühne bei. Ganz anders sei das bei den Franzosen. Dort werde seit jeher fast alles, was je geschrieben wurde, für das wirkliche Bühnenleben berechnet und ausgeführt und das Urteil über gut oder schlecht werde dem Publikum als dem besten Kritiker überlassen. Es sei daher kein Wunder, dass das Repertoire auf den deutschen Bühnen über so viele Jahre von französischen Übersetzungen überschwemmt gewesen sei, da die

³⁶⁰ Vgl. Bauernfeld. Kritik und Kritiker unserer Zeit. S. 181.

³⁶¹ Ebda. S. 181.

³⁶² Ebda. S. 184.

³⁶³ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater mit besonderer Berücksichtigung auf das Hofburgtheater in Wien. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. S. 187-226

³⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 187f.

³⁶⁵ Ebda. S. 189.

³⁶⁶ Ebda. S. 189.

einheimischen Dramatiker sich über den sinkenden Geschmack zwar alteriert, aber selbst nichts produziert hätten. Mit vorerst einer einzigen Ausnahme: Ernst Benjamin Raupach³⁶⁷ – inzwischen unverdient schon fast vergessen – sei es gewesen, der diese Flut französischer Produkte mit einer Flut seiner eigenen Schauspiele mit deutlichen deutschen Elementen durchbrochen hätte, ohne sich um die Verachtung seiner Schriftstellerkollegen oder der Kritik zu kümmern. Später hätten sich einige junge Mitstreiter mit Erfolg angeschlossen, und der Glaube an ein deutsches Nationaltheater sei wieder aufgeflammt.³⁶⁸

Diesen Kampf gegen die französischen Übersetzungen hätten in Wien Laube³⁶⁹ und Halm³⁷⁰ fortgesetzt, indem sie zwar zu viele Kunstgriffe des neufranzösischen Theaters übernommen, aber das Ergebnis mit Erfolg auf die deutsche Bühne gebracht hätten. „Doch gleich viel! Der Hauptzweck ist erreicht: die Wirkung auf das Publikum und das Zurückdämmen der Übersetzungssündflut.“³⁷¹ Was die Schauspieler betrifft, stellt Bauernfeld fest, dass Wien schon immer ein Sammelplatz von großen Talenten gewesen wäre und noch immer sei, „nur fehlte hier bisher die geistige Anregung und die Freiheit der Bewegung, welche allein imstande sind, eine neue Kunstepoche herbeizuführen.“³⁷² Das Beispiel von Paris, wo selbst kleine geist-reiche Schöpfungen einen ästhetischen und geselligen Wert hätten, zeige, dass sich der echte Konversationston auf der Bühne nur in einer Großstadt bilden könne. Erfreulich sei jedoch, dass sich auf Grund des verbesserten Repertoires und der Erwartungen des Publikums auch die Schauspielerleistungen gesteigert hätten.³⁷³

An Theaterdirektoren und Intendanten lässt Bauernfeld kein gutes Haar, da sie mit wenigen Ausnahmen an der Kunst kaum interessiert seien. Als negatives Beispiel führt er die Hoftheater an, die allgemein von Kavalieren, also Dilettanten, geleitet würden und keinen Dramaturgen an ihrer Seite hätten. Selbst die früher so emsige Kritik sei mehr oder weniger verstummt und das Publikum verhielte sich der Bühne gegenüber eher gleichgültig.³⁷⁴ Aber die „Teilnahme fürs Theater, selbst in dieser politisch bewegten Zeit, ließe sich wieder

³⁶⁷ Es handelt sich um Ernst Benjamin Raupach (1784-1852), deutscher Dramatiker

³⁶⁸ Vgl. Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 189 ff.

³⁶⁹ Heinrich Laube (1806 - 1884) Schriftsteller, Dramatiker und artistischer Direktor des Wiener Burgtheaters von 1849 bis 1867.

³⁷⁰ Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen, Pseudonym Friedrich Halm (1806-1871), Dichter, Novellist, Dramatiker. 1869 – 1871 Generalintendant der beiden Wiener Hoftheater

³⁷¹ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 193.

³⁷² Ebda. S. 194.

³⁷³ Vgl. Ebda. S. 194.

³⁷⁴ Vgl. Ebda. S. 196 f.

erwecken.“³⁷⁵ Es müssten nur die entsprechenden Mittel gesucht werden, denn die Zeit der Mäzene sei vorbei, da „ein Fürst [...] jetzt genug zu tun [hat], sich selber zu erhalten.“³⁷⁶

Auf die Wiener Verhältnisse eingehend, meint Bauernfeld, dass es nicht so leicht sei, ein Hoftheater zum Nationaltheater umzubenennen, wie etwa einen Hofrat zum Ministerialrat umzutaufen. Die Lösung für alle österreichischen Theater bestehe seiner Meinung nach vielmehr darin, dass die Theater „unter das Ministerium des Innern oder des Unterrichts gestellt werden, in dessen Interesse es läge, die Konzessionen nur an gebildete und kunstverständige, zugleich praktisch erfahrene Männer zu verleihen.“³⁷⁷ Dafür wünsche er sich ein dramatisches Komitee als Vermittler zwischen Ministerium und Theaterdirektor (ohne Eingriff in dessen Souveränitätsrechte) und bleibende Subventionen durch den Reichstag.

„Das Hofburgtheater hieß schon unter Kaiser Josef ‚Nationaltheater‘; jetzt hat es sich diese zweite Benennung [Hofburgthater] neuerdings angefügt. Diese Bühne galt und gilt noch immer für die erste Deutschlands, sowohl was die Trefflichkeit der Schauspieler und des Zusammenspiels, als was Reinhaltung des Repertoire anbelangt.“³⁷⁸

Die komischen und klassischen Werke der Franzosen, zu denen man mangels deutschsprachiger Dramatik Zuflucht gefunden hatte, seien den modernen französischen Stücken gewichen, dies jedoch „mit Maß und Auswahl, nebst den inzwischen hinzugetretenen Spaniern und Engländern, sowie den Meisterwerken unserer früheren deutschen Dramatiker.“³⁷⁹

„Das bürgerliche Element ist auch in Wien vorherrschend, wie allenthalben, und Familienrührungen verfehlen hier noch immer nicht ihre Wirkung, besonders auf das zweite Parterre. [...] Seitdem sind Parterre und Logen freilich etwas kritischer und skeptischer geworden und die Zeit nun gar politisch. Das hindert aber nicht, daß uns das Burgtheater auch nach den Märztagen sein gemütliches ‚Räuschchen‘ oder ‚Reue und Ersatz‘ und dergleichen neu auftischt und [...] getreu uns diese Bilder der ‚guten, alten Zeit‘ zur süßen Erinnerung vorführt, wenn auch nicht immer bei vollem Hause. [...] Unsere Schauspieler wissen diese unschuldigen Dinge, für welche sie eine Vorliebe zu hegen scheinen, mit einer Meisterschaft und Naturwahrheit wiederzugeben, welche uns häufig mit dem leeren Inhalt aussöhnt. Der Ruhm des Hoftheaters im sogenannten ‚Konversationsstück‘, auch im modernen, ist unbestritten und der Verfasser dieser Skizze muß der erste sein, das Verdienst und Geschick der Schauspieler anzuerkennen, welche seine leichten dramatischen Versuche zuerst zu Ehren brachten. Dessenungeachtet fühlte er längst lebendig – und fühlt es jetzt mehr als je – daß das bloße

³⁷⁵ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 197.

³⁷⁶ Ebda. S. 198.

³⁷⁷ Ebda. S. 203f.

³⁷⁸ Ebda. S. 206.

³⁷⁹ Ebda. S. 206.

Wiedergeben des Konventionellen, wenn auch in der höchsten Vollkommenheit, noch lange nicht genüge, um einer Bühne den ehrenvollen Namen einer Kunstanstalt anzueignen.“³⁸⁰

Bauernfeld ist sich darüber im Klaren, dass es unmöglich ist, von einem Theater täglich ein Meisterwerk zu verlangen – schließlich würde er sich damit selbst von der Bühne ausschließen – aber er fordert zumindest das Streben nach Kunst:

„Alle Kunst entsteht aus dem Leben, zumal die dramatische, die das Leben selber darstellt, und zwar nicht ein verlebtes, abgelebtes, sondern ein wirkliches, lebendiges, organisches Leben welches in einer ewigen Umgestaltung begriffen ist und seine Phasen des Werdens und Seins im holden Zauberspiegel der Dichtung als ein zweites, schöneres Dasein frei und heiter begrüßen mag.“³⁸¹

Die Griechen und Shakespeare seien für ihn die Allergrößten, Goethe und Schiller die Großen. Lessing, mit dem er kritischer umgeht, solle zwar auch auf die Bühne kommen, allerdings eher selten und dann in einer erstklassigen Besetzung. Auch die Schauspiele von Schröder, Iffland, Kotzebue etc., die schon eine gewisse Patina angesetzt hätten, sollten – eventuell gekürzt oder modernisiert – nicht aus dem Repertoire verschwinden. Man bräuchte die Dialoge dieser Lustspiele nur immer wieder geistreich aufzufrischen, da sich seiner Meinung nach der Geschmack der Menge jedes Jahrzehnt ändere.

„Wien hat das Glück, ein großes, theaterlustiges, noch nicht gar zu kritisches, folglich empfängliches Publikum zu besitzen [...] das Burgtheater ist ein wohl begründetes, längst anerkanntes Institut, welchem eine treffliche Schauspielergesellschaft, ein ziemlich gewähltes Repertoire, dabei die gehörigen Geldmittel zu Gebote stehen.“³⁸²

Nach dem Ausscheiden des von Bauernfeld hochgelobten Joseph Schreyvogel³⁸³ „[waren] die ersten, die sich nicht mehr auf der Bühne noch im Schauspielhause einfanden, die dramatischen Dichter. Das Haus war ihnen verleidet.“³⁸⁴

„Der Schlendrian riß ein und überwucherte die Bühne. Man fing an, das Theater welches mit einer nichts weniger als bedeutenden Dotation im Staatsbudget figurierte, zu einer Einnahmsquelle machen zu wollen. Um den Herren oben ein Beifallslächeln zu entlocken, suchte man Ersparnisse einzuführen, welche häufig in Knickereien ausarteten, besonders gegen die Schriftsteller.[...] Der Gefälligkeitsdramaturg berechnete genau, was die Stücke ‚trugen‘

³⁸⁰ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 207f.

³⁸¹ Ebda. S. 208.

³⁸² Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 212.

³⁸³ Joseph Schreyvogel (1768-1832) war von 1802 bis 1804 Sekretär am Hofburgtheater und von 1814 bis 1832 Direktor. Er förderte Talente wie Grillparzer und Bauernfeld. Als Johann Rudolf Czernin die Leitung des Hauses übernahm, wurde Schreyvogel mit einer geringen, sogenannten ‚nomalmäßigen‘ Pension entlassen. Erst nach seinem Ausscheiden erkannten auch seine Gegner, was er für das Theater bedeutet hatte. Sowohl die Dramatiker als auch die Schauspieler vermissten seine Kenntnisse, den kritischen Rat, den redlichen Willen. (vgl. Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 212ff.

³⁸⁴ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 214.

und die Wiederholungen wurden nach den Überschüssen von so und so viel Gulden angesetzt.“³⁸⁵

Der Ausweg, den man fand, war das Sonntagspublikum, das Bauernfeld als den ‚Retter der Tragödie‘ bezeichnet.

„[...] bald hatte man heraus, daß Schiller oder Shakespeare an Sonntagen ‚zog‘. In abscheulicher Zensurverballhornung und größtenteils durch Schauspieler zweiten und dritten Ranges besetzt, wurden die dramatischen Meisterwerke unserer Nation den gläubigen und barzahlenden Sonntagsseelen geboten. Als Anekdote mag hier am Platze stehen, daß ‚Wilhelm Tell‘, der eine geraume Zeit verboten war, plötzlich für die Sonntage erlaubt wurde – aus Rücksicht für die Kasse; doch mußte abgewartet werden, bis der Kaiser (Franz) das Lustschloß Laxenburg bezog. Ein andermal wurde ‚Fiesko‘ zugestanden; doch mußte zum Schluß die Leibwache erscheinen und ‚Heil Doria! Heil dem Herzog!‘ rufen.“³⁸⁶

In dieser Abhandlung beschäftigt sich Bauernfeld auch mit dem Wunsch nach einem neuen, größeren Haus, was eigentlich seinen eigenen Salonkomödien, die ja in erster Linie von der Intimität des alten Hofburgtheaters lebten, entgegenstand. Ebenso spricht er sich für Schauspielschulen und das sich mitunter negativ auswirkende Pensionssystem für Schauspieler aus, da es eine Überalterung des Ensembles unterstütze. „Nach zehn Jahren ist ein mit Dekret angestellter k.k. Hofschauspieler pensionsfähig und nun behält er seine Anstellung, seinen Gehalt, bis er seine vierzig Jahre ‚ausgedient‘ [...] er mag gut oder schlecht spielen oder auch gar nicht. [...] Er ist k.k. Beamter.“³⁸⁷ Ein Theater, das Pensionen zahlen muss, zahle niedrigere Gagen. Sein Vorschlag wäre: Jeder Schauspieler erhält einen Vertrag über zehn Jahre mit einer angemessenen Gage und einer mäßigen Pension; nach Ablauf dieser Frist kann der Schauspieler die Pension in Anspruch nehmen und gehen, oder – falls die Direktion und er es wünschen – wird ein neuer Vertrag über weitere zehn Jahre ausgehandelt. Dies würde vor allem den jungen, talentierten Schauspielern eine echte Chance für einen Anfang auf der Bühne geben.

Da zu Bauernfelds Zeiten, wie bereits erwähnt, die Salonkomödie bereits voll etabliert war und auf ihrem Höhepunkt stand, ist in seinen Schriften kaum etwas über dieses Genre selbst zu finden. Umso mehr setzt er sich mit dem Theater als Institution, dem Repertoire, dem Publikum, den finanziellen Aspekten von Schriftstellern und Schauspielern, und vor allem der Zensur auseinander, wobei seine Vorschläge mitunter durchaus zukunftsweisende Aspekte enthalten. Aber seine Welt bleibt trotzdem das Lustspiel und noch im Jahr 1877 beklagt er in

³⁸⁵ Bauernfeld. Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater. S. 215.

³⁸⁶ Ebda. S. 215f.

³⁸⁷ Ebda. S. 222.

*Kleine theatralische Studien*³⁸⁸ die Situation der Komödie und sieht dabei eine gute Möglichkeit, sich erst einmal ironisch an Publikum, Kritik und den so genannten Lustspiel-Klassikern abzuarbeiten:

„Im ganzen darf man freilich ohne Übertreibung behaupten, daß das deutsche Theaterpublikum wenig Pietät besitzt und daß es sehr – vergeßlich ist. Es wäre Pflicht der Kritik, da ein wenig nachzuhelfen [...] So hebt zum Beispiel die Rezension über ein neues Lustspiel gewöhnlich folgendermaßen an: ‚Wir Deutsche haben keine Lustspieldichter und keine Lustspiele. Die beiden Meisterwerke *Minna von Barnhelm* und *Der zerbrochene Krug* sind Ausnahmen und bestätigen nur unsern Ausspruch und die Komödie von gestern ist ein neuer Beleg dafür‘ usw. Und nun wird das arme Lustspiel heruntergemacht, in welchem weder ein verabschiedeter und verliebter Offizier vorkommt, der einen Ring versetzt, noch ein Prozeß um die Scherben eines Kruges geführt wird und welches daher nicht ‚klassisch‘ ist, sondern Alltagsware ohne Gehalt, ohne Tiefe, ohne Charakteristik.“³⁸⁹

In Paris sei das ganz anders. Dort gelte leben und leben lassen; dort würden neue Stücke nicht automatisch mit den großen Klassikern verglichen, sondern von Publikum und Rezensenten unvoreingenommen besprochen. Dass dies im deutschen Sprachraum nicht so sei, führt Bauernfeld sowohl auf den Neid der Dramatiker zurück, als auch auf eine literarische Clique, die den Ruhm nur innerhalb ihres Zirkels zulässt.

Was die Tragödie betrifft, stellt Bauernfeld fest, dass es derzeit wohl kein großes dramatisches Genie gebe, was möglicherweise an der Zeit und den politischen Verhältnissen liege. Dies habe dazu geführt, dass sich die Dramatiker vor allem mit antiken Stoffen auseinandersetzten, obwohl seiner Meinung nach die „modernen sozialen Zustände hinlänglich Stoff für tragische Konflikte“³⁹⁰ ergäben. Mit dem Lustspiel stehe es dagegen noch schlimmer:

„Eine freiere Gestaltung des Lustspiels scheint dermalen noch immer nicht an der Zeit, auch wären ihr die Intendanten und Theaterdirektoren im vorhinein abgeneigt. Ein leichter Scherz über Ärzte und Advokaten mag allenfalls hingehen, aber eine Satire über Minister und Volksvertreter und andere privilegierte Persönlichkeiten! Anathema sit! Derlei bedarf es aber. Die Komödie respektiert niemanden und nichts, keine Person, keinen Stand, keine exzeptionelle Stellung. Was also tun? Bleiben wir bei unserer bürgerlichen Gattung und bei den französischen Ehebruchsdramen, schütteln wir aber alle Jambenstücke ab, die uns nicht darbieten, als die edle Gesinnung des Verfassers und seine ‚schöne Sprache‘“³⁹¹

³⁸⁸ *Kleine theatralische Studien*. In: *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. S. 227 - 265.

³⁸⁹ Ebda. S. 228f.

³⁹⁰ Ebda. S. 263.

³⁹¹ Ebda. S. 264f.

4.2 Der Aspekt des Geldes im ‚feineren‘ Lustspiel

Im Gegensatz zum Repertoire des Hofburgtheaters beschäftigten sich die Wiener Volkskomödien, die in den Vorstadttheatern aufgeführt wurden, wesentlich direkter sowohl mit gesellschaftspolitischen als auch wirtschaftlichen Problemen der Zeit. In diesen Lustspielen wird die Geldproblematik deutlich drastischer dargestellt als in den Salonkomödien. Im ‚feineren‘ Lustspiel wird der negative Aspekt des Geldes in Form von Betrug, Habsucht, Erpressung und Manipulation geschickt durch Satire und geschliffene Dialoge überdeckt. Aber auch das ‚feinere‘ Lustspiel muss der Prämisse des Lustspiels fügen: ein Konversationsstück ohne Happy-end, sei es noch so brüchig, darf es nicht geben.

Wie sehr sich das ‚feinere‘ Lustspiel im Laufe eines Jahrhunderts verändert hat, und in welcher Form sich die Geldthematik in diesem Genre manifestiert, soll an Hand der ausgewählten Komödientexte eruiert werden.

Um die Dramatiker in den Kontext der Zeit ihres Schaffens einordnen zu können, sind der Beschreibung der Stücke jeweils kurze Biographien, sowie die wesentlichen Merkmale ihres künstlerischen Schaffens, vorangestellt. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die Autoren der hier behandelten Lustspiele altersmäßig jeweils ungefähr zwanzig Jahre auseinander liegen und Hausdichter oder freie Dichter des Hofburgtheaters und Beamte sind. Die Zeit ihres Schaffens umfasst beinahe ein Jahrhundert unter vier verschiedenen Monarchen (Joseph II., Leopold II., Franz II/I. und Ferdinand I.).

5. Johann Friedrich Jünger

Johann Friedrich Jünger wurde am 15. Februar 1759 in Leipzig als Sohn eines Kaufmannes geboren. Nach dem frühen Tod seines Vaters kam er zuerst in die Obhut eines Oheims und als Vierzehnjähriger zu einem Kaufmann nach Chemnitz in die Lehre, wo er eine eher mäßige und nach seinen Vorstellungen unzureichende Ausbildung erhielt. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig nahm sich ein Verwandter, der Literat Christian Felix Weiße, seiner an, der ihm auch zu einer juristischen Ausbildung verhalf, die er jedoch zur Enttäuschung seines Mentors nicht abschloss. Nachdem er zwar die öffentliche Disputation absolviert hatte, scheute er vor dem Examen zurück und gab das Studium auf. Vielmehr wandte er sich der Poesie zu, weckte das Interesse des Buchhändlers Johann Gottfried Dyk, „der sich davon holte, was er für seinen

Musenalmanach brauchen konnte“.³⁹² Dann begann er mit dem ersten Kapitel seines komischen Romans *Huldreich Wurmsamen von Wurmfeld*, an dem Dyk so großen Gefallen fand, dass er Jünger ein Honorarangebot machte und ihn zu einer Fortsetzung ermunterte. Auf Grund einer finanziellen Durststrecke nahm Jünger eine einträgliche Stelle als Hauslehrer bei einem Grafen an, die er aber zugunsten der Literatur bald wieder aufgab.³⁹³ Durch Weiße war Jünger auch mit der Leipziger Theaterszene und der Bondinischen Truppe in engere Berührung gekommen, wodurch sein Interesse am Theater geweckt wurde. Vorerst übersetzte und bearbeitete er vor allem Romane und englische Komödien, dann verfasste er 1782 sein erstes Lustspiel (*Die Badekur*), das in Hamburg uraufgeführt und von Publikum und Kritik wohlwollend aufgenommen wurde.³⁹⁴

1784 besuchte Jünger Wien zum ersten Mal, in der stillen Hoffnung, seine Komödien am Nationaltheater unterzubringen. Bei diesem Aufenthalt wurden *Die Badekur*, *Die beiden Porträts oder Er ist schwer zu befriedigen*, *Der Strich durch die Rechnung* und *Der offene Briefwechsel* aufgeführt,³⁹⁵ von der Kritik freundlich aufgenommen und von der Zensur vollkommen verschont. Bei dieser Reise schmiedete er seine Beziehungen zur Wiener Theaterwelt, die den „liebenswürdigen und gesellschaftlich gewandten Mann“³⁹⁶ gerne in ihre Kreise aufnahm. Danach verließ Jünger Wien wieder, blieb aber mit seinen Theaterfreunden in enger Verbindung und „es verging kein Jahr, in dem sich nicht das eine oder andere Jüngersche Stück auf dem Spielplan des Wiener Nationaltheaters gefunden hätte.“³⁹⁷ Jünger hatte offensichtlich ein sehr angenehmes Äußeres und erfrischendes Wesen, wie aus einem Brief von Friedrich Ludwig Schröder³⁹⁸ an den dänischen Schriftsteller Knud Lyne Rahbek hervorgeht, in dem Schröder schreibt: „Dass Sie mir Jüngers Bekanntschaft verschafften ist mir sehr angenehm. Er soll auch nicht sobald von Wien fortkommen“.³⁹⁹ Auch Johann Friedrich Schink unterstützte Jünger hinsichtlich der Aufführung seiner Komödien am Wiener Nationaltheater.⁴⁰⁰

³⁹² Lünemann, Arthur. *Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und seine Werke*. Dissertation Uni. Wien 1911. S. 3.

³⁹³ Vgl. Lünemann S. 10.

³⁹⁴ Vgl. Dorninger. *Die Hausdichter des Burgtheaters*. Dissertation Uni. Wien 1961. S. 24.

³⁹⁵ Vgl. Dorninger. S. 26.

³⁹⁶ Dorninger S. 25.

³⁹⁷ Dorninger. S. 27f. In den Registern des Österreichischen Bundestheaterverbandes 1. und 2. Band (Burgtheater 1776-1976) sind von 1784 bis 1847 Aufführungen von Jünger-Werken verzeichnet. In den Jahren 1795, 1796 und 1800 kamen keine Stücke von Jünger auf die Bühne des Wiener Burgtheaters.

³⁹⁸ Friedrich Ludwig Schröder war ein deutscher Theaterdirektor und Schauspieler (1781 am Hoftheater)

³⁹⁹ Lünemann. S. 37.

⁴⁰⁰ Vgl. Lünemann. S. 37.

Da, wie bereits mehrfach erwähnt, deutschsprachige Stücke eines ‚gereinigten‘ Theaters Mangelware waren, entschied Joseph II. nach Gründung des Nationaltheaters, einen Dramatiker vertragsmäßig an das Haus zu binden. Die Wahl fiel schließlich auf Johann Friedrich Jünger, der 1789 den heißersehten Ruf nach Wien erhielt. Der Direktor Franz Karl Brockmann schrieb in seinem Bericht über das erste Direktionsjahr: „Herr Jünger, dem das deutsche Theater schon so manches schöne Schauspiel zu danken hat, ist bei der Nationalhofschaubühne ordentlich als Theaterdichter engagiert“⁴⁰¹. Jünger wird damit der erste Hausdichter des Wiener Hofburgtheaters und Beamter der k.k.Theatral-Hofdirektion. Gleichzeitig mit dieser Berufung, die auch die Aufgaben eines Regisseurs/Dramaturgen einschloss, wurden die bisherigen Usancen geändert. Die Praxis, nach der der Dramatiker die Einnahmen der dritten Aufführung als Gage für sein Stück erhielt, wurde zurückgezogen. Jünger erhielt ein jährliches Gehalt von 600 Gulden, das ihn verpflichtete, „jährlich zwei Stücke für das Hofburgtheater zu liefern und Stücke anderer Autoren nach dem Geschmack des Wiener Publikums einzurichten“⁴⁰². Der Vertrag war unbefristet, da er den Dichter dauernd an das Theater binden sollte.⁴⁰³ Die Ernennung zum Hausdichter des Nationaltheaters enthob Jünger – abgesehen von der Ehre, für ein derart angesehenes Haus zu arbeiten – auch der finanziellen Schwierigkeiten, die für einen freischaffenden Autor immer wieder bestanden.⁴⁰⁴ Ein Theaterdichter konnte Ende des 18. Jahrhunderts von seiner Kunst allein nicht leben. Das lag unter anderem daran, dass kein Copyright existierte. Sobald ein Theaterstück gedruckt war, konnte es von jedem Haus unentgeltlich aufgeführt werden.⁴⁰⁵ Jüngers Dotierung war im Prinzip bescheiden, wenn man bedenkt, dass italienische Opernkomponisten Ende des 18. Jahrhunderts von 1.500 bis zu 5.000 Gulden verdienten.⁴⁰⁶ Das weist auf den Stellenwert hin, der dem Sprechtheater in dieser Zeit beigemessen wurde.⁴⁰⁷ Auch die Gagen der Schauspieler, die sich am Wiener Theater besonderer Beliebtheit erfreuten, waren durchschnittlich doppelt bis vierfach so hoch wie das Jahreshonorar des Hofdichters.

Das Repertoire des Wiener Nationaltheaters hatte bereits bei Jüngers erstem Wien-Aufenthalt eine Änderung erfahren. Die Lustspiele von Ayrenhoff, Heufeld, Gebler und anderen Autoren

⁴⁰¹ Dorninger. S. 29.

⁴⁰² Dorninger. S. 10.

⁴⁰³ Vgl. Dorninger. S. 9.

⁴⁰⁴ Vgl. Dorninger. S. 39.

⁴⁰⁵ Vgl. Dorninger. S. 5.

⁴⁰⁶ Vgl. Dorninger. S. 11.

⁴⁰⁷ Vgl. Dorninger. S. 12.

wichen den Komödien einer jüngeren Generation, und nach den Stücken Schröders wurden die Jüngers am häufigsten gespielt.⁴⁰⁸ Seine Konversationskomödien wie *Strich durch die Rechnung*, *Die Entführung*, *Er mengt sich in alles*, *Das Weiberkomplott*, *Die beyden Figaros*, um nur einige zu nennen, waren große Erfolge und standen viele Jahre häufig auf dem Spielplan der Wiener Nationalbühne.

Jünger war in der Ära Josephs II. an das Wiener Nationaltheater berufen worden. Der Tod des Kaisers war für Jünger ein sehr großer Verlust, da sich die Situation am Theater deutlich zu seinen Ungunsten veränderte. Der Hof verlor das Interesse am Theater, die finanzielle Lage verschlechterte sich rasch, das Schauspielertheater beherrschte wieder die Bühne und die Literatur trat zugunsten der Darstellung zurück. 1794 wurde das Nationaltheater verpachtet, die Leitung ging an Baron von Braun über und Jünger wurde als Hausdichter entlassen. Hatte Jünger als Junggeselle mit seinem Jahresverdienst von 600 Gulden zumindest seine Basisbedürfnisse, wie Johann Pezzl sie beschreibt, decken können, fiel nun, da für ihn keine Pension vorgesehen war, ein fixes Einkommen weg. Bis zu seinem Tod am 25. Februar 1797 lebte er recht kümmerlich von den Erträgen einiger Prosaarbeiten und Romane. Erst im Dezember 1797 wurde das erste aus seinem Nachlass gekaufte Stück aufgeführt; nach den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts verschwanden Jüngers Komödien vollkommen aus dem Repertoire des Burgtheaters.⁴⁰⁹ Später im 19. Jahrhundert (ab 1826) wurden einige Jünger-Komödien unter anderen Titeln neu bearbeitet bzw. neu inszeniert.

5.1 Der Dramatiker Johann Friedrich Jünger

Während seiner Leipziger Zeit hatte Jünger engen Kontakt mit Friedrich von Schiller, der sich ihm auf Grund ihrer ähnlichen Lebensschicksale und Erfahrungen verbunden fühlte. „Aber Schiller fühlte den Beruf zur Dichtkunst in sich, welche das Glück seines Lebens ausmachte – Jünger hingegen war ein Mann, der neben seiner Kunst noch etwas anderes kannte und dieses andere viel höher als die Kunst stellte: das Leben selbst.“⁴¹⁰ In hitzigen Debatten über Kunst verlangte Schiller von den Freunden des Jünger-Kreises eindringlich, sich – jeder in seinem

⁴⁰⁸ Vgl. Lünemann, S. 75.

⁴⁰⁹ Vgl. Dorninger, S. 40.

⁴¹⁰ Lünemann, S. 49.

Fach – ganz und gar der Kunst zu widmen, „um Menschen zu werden, die die Welt einmal umgarn verlieren möchte.“⁴¹¹

Schiller setzte sich auch mit dem Lustspiel auseinander:

„Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlicher Rührung geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.“⁴¹²

Möglicherweise führte nicht zuletzt Schillers Einfluss dazu, dass sich Jünger über die verschiedenen Gattungen der Dramatik ernsthaft Gedanken machte und zu der Erkenntnis kam, dass sein Fach das ‚feinere‘ Lustspiel ist. Hatten schon die von ihm übersetzten und bearbeiteten fremdsprachigen, vornehmlich englischen und französischen Komödien, durch entsprechende Anpassung seine ganz eigene Handschrift getragen, setzte sich die Tendenz zum ‚feineren‘ Lustspiel in seinen eigenen Produkten, die bereits die Dialoglastigkeit dieses Genres zeigen, deutlich fort.

Die Prämissen, die dem Dramatiker auferlegt werden, um ein gelungenes ‚feineres‘ Lustspiel zu kreieren, hat Johann Friedrich Schink in seinen *Dramaturgische Monate* wie folgt zusammengefasst:

„Das bleibt ausgemacht und unumstößlich: der Dichter, der nicht durch simplen Plan, durch eine Handlung ohne Geräusch und Aufwand von Dekorazionen, durch Prunklose Entwicklung der Charaktere, und durch Feinheit des Dialogs zu interessiren weiß; [...] der Ehrenmann nenne sich ja nicht dramatischer Darsteller, er ist noch weit, weit vom Ziel.“⁴¹³

An anderer Stelle schreibt er:

„[...] so darf im Drama doch nichts gesagt werden, was nicht geradezu zur Aufklärung und näheren Bestimmung der vorgestellten Handlung dient; [...] so muß in ihm [dem Dialog] ganz unverkennbar die vorgeführte Person und nicht der Dichter seyn.“⁴¹⁴

Dazu muss festgehalten werden, dass das Nationaltheater in dieser Zeit unter einem akuten Mangel sowohl an guten Bearbeitungen ausländischer Komödien als auch an

⁴¹¹ Lünemann. S. 52.

⁴¹² Hans-Günther Thalheim u.a. (Hg.), *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Band 10: Vermischte Schriften*. Berlin 2005. S. 269f.

⁴¹³ Schink. *Dramaturgische Monate*. Dritter Band. Drittes Stück. Schwerin 1790. S. 753.

⁴¹⁴ Schink. *Dramaturgische Monate*. Dritter Band. Drittes Stück. Schwerin 1790. S. 790f.

deutschsprachigen Originalen litt. Jünger schuf Komödien, die auf jedes Extempore verzichteten und deshalb mit der Zensur nicht in Konflikt gerieten, stand der Aufklärung im Sinne Sonnenfels' nahe und war einer der ersten Autoren, der den Forderungen, die an das ‚feinere‘ Lustspiel gestellt wurden, nahekam. Franz Karl Brockmann, der erste Direktor nach der Auflösung des Schauspieler-Ausschusses 1789, war bemüht, das Niveau des Repertoires des ersten deutschsprachigen Hauses, vor allem auf dem Gebiet des Lustspiels, zu heben und fand in Jünger einen idealen Kandidaten, dieses Ziel zu erreichen.⁴¹⁵ Dies auch deshalb, weil Jünger mit dem lebendigen Theaterbetrieb vertraut war, bei der Entwicklung seiner Stücke an die Schauspieler, die er bereits gut kannte, dachte, und „die Bühne, die Oberfläche der Menschen besser kannte als ihr Inneres“.⁴¹⁶

Als Komödienautor orientierte sich Jünger sowohl an der englischen Situationskomik von Cibber, als auch und vor allem an den französischen Lustspielen von Marivaux, Molière, und Destouches, wobei er jedoch den Dialog in den Vordergrund stellte. Die zahlreichen Bearbeitungen und Nachdichtungen von fremdsprachigen Originalen waren für diese Zeit charakteristisch und wurden, wenn nötig, dem Publikumsinteresse angepasst. Sie waren für die Theater eine wichtige Hilfe, um den großen Bedarf an Stücken zu decken. Bei der Bearbeitung von Marivaux „streicht er [Jünger] die komischen Situationen heraus, bearbeitet er Cibber, so betont er [...] den Dialog und drückt Situationen weg, und seine Originalstücke stehen in der Mitte zwischen Intrigue und Konversation“.⁴¹⁷ Jüngers Bearbeitungen und Übersetzungen zeigen deutliche Ähnlichkeit zu seinen eigenen Komödien. Er behielt im Prinzip Inhalt und Aufbau des Originals bei,

„übersetzte manche Szenen wörtlich ins Deutsche, oft fügte er aber auch kleine selbst verfasste Textstücke ein, wenn es ihm wegen der die Flüssigkeit des Dia-logs nötig erschien. Scharfe Äußerungen ersetzte er durch elegante Wendungen, überhaupt war er bemüht, alles auch nur ans Tragische Grenzende zu vermeiden“.⁴¹⁸

Die Kritik an seinen Komödien besteht unter anderem in dem Verzicht auf Wahrscheinlichkeit zugunsten komischer Situationen, in Knoten, die geknüpft und gleich wieder gelöst werden, und dem Wissensvorsprung des Publikums über den Ausgang des Stückes. Dem gegenüber liegen die Vorteile seiner ‚feineren‘ Lustspiele in einem heiteren, flüssigen Stil, dem ausgefeilten Dialog, der Satire, der Sprache und nicht zuletzt seiner

⁴¹⁵ Vgl. Dorninger. S. 30.

⁴¹⁶ Lünemann. S. 20.

⁴¹⁷ Lünemann. S. 14f.

⁴¹⁸ Dorninger. S. 33.

Bühnenerfahrung. Die Konflikte sind traditionell für die Lustspiele dieser Zeit: Heiratszwang, Verwechslungen, Entführungen, Geldgier, Betrug etc.⁴¹⁹ Wichtig ist für ihn, dass „die Kunstrichter, die Modegecken, die Ehebrecher und die empfindsamen Phantasten [...] gereinigt von ihren Leidenschaften das Theater verlassen [sollen], besonders das ‚Tragerieren‘, im schlimmen Sinn des Wortes gemeint, ist verboten.“⁴²⁰ Das Verhältnis zwischen Mann und Frau, die Verirrungen der Geschlechter und die Gründe dafür, besonders aber die Darstellung der schlechten Einflüsse der Umwelt – das werden die bevorzugten Themen von Jünger.⁴²¹ „Er kontrastiert das häusliche Glück edler Charaktere mit der gemeinen Liebe, die er vorzüglich als ein Produkt des Modewesens hinstellt.“⁴²²

Bei den Komödien Jüngers findet man – im Gegensatz zu seinen Nachfolgern – noch Relikte aus der Posse, vor allem in Form von Bedienten, die auf die Intrige einen deutlichen Einfluss haben und in erster Linie auf ihre eigenen, meist finanziellen Vorteile bedacht sind. Ausnahmslos werden diese Intrigen im Sinne der Aufklärung aufgedeckt und bestraft, was aber dem Publikum, das in Jüngers Zeiten vor allem aus dem Adel und dem höheren Bürgertum besteht, schon zu Beginn des Stückes klar ist.

Dass Jünger den Voraussetzungen für eine moderne Komödie zu einem großen Teil nachkommt, erkennt Schink, der dem Dramatiker gegenüber sehr wohlwollend eingestellt ist, zwar an, jedoch scheut er nicht davor zurück, ihm auch die Schwächen seiner Dramatik vor Augen zu führen. Die Kritik, die Schink nach einer Aufführung von *Die Entführung* in den *Dramaturgischen Monaten* schreibt, kann im Prinzip für das Werk Jüngers generell gelten:

„Was alle bisher erschienenen Jüngerschen Werke auszeichnet, ein reichliches Maaß von Wiz, treffende Satyre, glückliche Auffindung des Lächerlichen, und eine leichte, ungekünstelte Sprache, das alles zeichnet auch dieses jüngste Kind seiner dramatischen Muse, die Entführung, aus. Der Wiz, wenn ich so sagen darf, feyert hier sein hohes Fest, denn fast jeder Einfall ist ein Bonmot; und mit einer ausserordentlichen Rüstigkeit schwingt die Satyre ihre Geissel auf diese oder jene Thorheit der Welt und des Zeitalters, in der und dem die Handlung seines Lustspiels vorgeht. Mißverständnisse, Verwechslungen und Querstreiche gewähren eine Reihe lächerlicher Situationen, und dem Dialoge, eben so natürlich, als charakteristisch, hört es sich ungemein gut zu.“⁴²³

Er fährt an anderer Stelle fort:

⁴¹⁹ Vgl. Lünemann, S. 15ff.

⁴²⁰ Lünemann, S. 16f.

⁴²¹ Vgl. Lünemann, S. 33.

⁴²² Lünemann, S. 33.

⁴²³ Schink, *Dramaturgische Monate*, 4. Band, Schwerin 1791, S. 1052.

„Uiber Mangel an Unterhaltung kann wohl schwerlich ein Zuschauer in diesem Lustspiele klagen. [...] Die Kunstrichter behaupten, Jüngers Lustspiele sähen einander so ähnlich, seine Mädchen- und Altenrollen hätten fast immer eine Physiognomie. Angenommen, daß dem so ist, so trifft dieser Vorwurf wohl schwerlich meinen Freund allein. Unsre besten dramatischen Dichter haben ihre Lieblingscharaktere, die in allen ihren Schau-spielen, nur anders nuanziert, wiederkehren. [...] Das wär' es also eben nicht, was ich meinem Freunde zum Vorwurf machen möchte. Aber der Inhalt seiner Lustspiele hat vielleicht zu sehr einen Leisten, von seinem, sonst so schätzbaren und beneidenswürdigen Talente zum Witze macht er vielleicht einen zu schwelgerischen Gebrauch; der Dialog herrscht vielleicht zu sehr in seinen dramatischen Produkten. Daher kömmt es, daß man immer schon voraus ein lustiges Mädchen und einen betrogenen Alten in seinen Komödien wittert, daß Kammerjungfer und Bedienter hier und da zu sehr über ihre Sphäre schwazzen, mancher Einfall gegen den feinem Hauptton seines Werks zu grell und hart absticht, und der Dialog mitunter zu sehr ausgesponnen wird.“⁴²⁴

Von den Zeitgenossen Jüngers wurde seine glückliche Hand bei der Wahl seiner Themen sehr geschätzt. Die Konflikte in den Komödien Jüngers waren für die damalige Zeit konventionell: Heiratszwang oder Heiratslust, Verwechslungen, Geldprellungen, Erbschaften etc. Schauspielerische Effekte waren wichtiger als eine gut durchdachte, logische Handlung. Voraussetzung war nur, dass es durch Läuterung zu einem glücklichen Ende kommt.⁴²⁵ Dieses glückliche Ende des Stückes – „der Wunschtraum einer nicht bewältigten Realität“⁴²⁶ – entspricht dem „Verlangen der Aufklärung nach einem ordnenden Prinzip. Der gute Ausgang [...] ist gleichsam ein Garant dafür, daß, wie viele Verwirrungen auch vorausgegangen sein mögen, alles wieder ins rechte Geleise gerückt ist: Das Böse ist bestraft, das Gute erhält seinen Lohn.“⁴²⁷ Für das Publikum der Zeit war diese „harmlose Heiterkeit, bei der man ungeniert lachen konnte, gerade das Richtige.“⁴²⁸ Auch in seinen gelegentlichen satirischen Ausfällen richtet sich Jünger weder gegen Behörden noch Regierungsformen, sondern vielmehr gegen aktuelle Torheiten, merkwürdige lokale Ereignisse, die dem Publikum des Nationaltheaters durchaus bekannt gewesen sind und über die es sich amüsierte.⁴²⁹ Gerade diese Thematik machte die Lustspiele Jüngers in Bezug auf Dauerhaftigkeit verwundbar, da sie deshalb schnell an Aktualität verloren haben. Da die Dichter des ‚feineren‘ Lustspiels jedoch allesamt Vielschreiber waren und auf literarische Qualität weniger Wert gelegt wurde als auf die Darstellung, konnte das Publikum mit der nötigen Anzahl an Trivialkomödien versorgt werden. Man merkte zum Beispiel Jünger deutlich an, dass er an Marivaux geschult war. Seine Situationskomik war weniger auf

⁴²⁴ Schink. *Dramaturgische Monate*. 4. Band. Schwerin 1791. S. 1070 ff.

⁴²⁵ Vgl. Dorninger. S. 32f.

⁴²⁶ Giller. S. 149.

⁴²⁷ Giller. S. 149.

⁴²⁸ Dorninger. S. 32.

⁴²⁹ Vgl. Dorninger. S. 32.

Überraschung als auf Kontrast aufgebaut und den Verhältnissen angepasst, die er am Hofburgtheater vorfand. Jünger war nur zu gerne bereit, den Vorstellungen des Publikums des Nationaltheaters nachzukommen.

„Nun besteht aber der geistige und achtungswürdigere Teil unseres Publikums aus hohem Adel, und je mehr dieser von der Moralität der Bühne, je mehr von ihrem Einfluss auf Sitten und Begriffe überzeugt ist, ein desto stärkeres Recht hat er, uns zuzurufen: Wenn Ihr wollt, dass wir Eure Bühne besuchen, so müsst Ihr unseren Söhnen und Töchtern keine Begriffe beibringen, die unseren Verhältnissen und in unserer Verfassung schädliche Begriffe sind; Ihr müsst Ihnen keine falsche Moral predigen.“⁴³⁰

Aus dem Oeuvre von Johann Friedrich Jünger wurde das Lustspiel *Die beyden Figaro* ausgewählt, weil es einerseits eine der beliebtesten und erwähnenswertesten Komödie des Autors war,⁴³¹ und andererseits hier die ersten Schritte in Richtung ‚feineres‘ Lustspiel durch die Betonung des Dialogs deutlich werden. Die nach Honoré Antoine Martelly (Marvelli) konzipierte Komödie kann auf Grund der dramatis personae als Fortsetzung der Pierre Augustin Caron de Beaumarchaisschen Komödien *Der Barbier von Sevilla* (*Le barbier de Séville ou la Précaution inutile*) und *Die Hochzeit des Figaro* (*La folle journée ou Le mariage de Figaro*) angesehen werden.

5.2 *Die beyden Figaro – Lustspiel in fünf Aufzügen frey nach Marvelli*⁴³²

Erstaufführung am 17. September 1799. Bis 1842 gab es 76 Aufführungen des Stückes am Wiener National-Theater.⁴³³ Regieanweisungen sind kaum vorhanden, lediglich der Schauplatz wird als „ein gemeinschaftlicher Saal mit einem Cabinet und drey Thüren im Grunde“ und das Kostüm als ‚spanisch‘ beschrieben.

Die beyden Figaro stellt im Prinzip eine Fortsetzung der Komödien *Der Barbier von Sevilla* und *Die Hochzeit des Figaro* von Beaumarchais dar. Dies jedoch ohne der gesellschaftspolitischen Kritik in letztgenanntem Werk (Vorrechte des Adels, Zensur, moralische Dekadenz etc.).

Jünger bedient sich in *Die beyden Figaro* neben der Geldthematik auch anderer typischer Komödien-Elemente wie der Intrige, der Verkleidung, der Verwicklungen, des

⁴³⁰ Döring, Heinrich. *August von Kotzebues Leben*. Ergänzungsband. Weimar 1830. S. 94.

⁴³¹ Vgl. Wlassack, Eduard.(Hg.), *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters*. (Zu dessen Säcular-Feier als Hofsecretär im k.k. Obersthofmeisteramte). Wien 1876. S. 93.

⁴³² Jünger, Johann Friedrich. *Die beyden Figaro*. Lustspiel in fünf Aufzügen. Wien 1825.

⁴³³ Laut Register des Österreichischen Bundestheaterverbandes 1. und 2. Band (Burgtheater 1776–1967). Ueberreuter Wien.

Standesdünkels und der arrangierten Hochzeit versus Liebesheirat. Was die *dramatis personae* betrifft, kann angenommen werden, dass sie dem Wiener Publikum bekannt waren.

Die Figur des Figaro unterscheidet sich in *Die beyden Figaro* von seinen Vorgängern deutlich dadurch, dass hier nicht, wie in *Die Hochzeit des Figaro*, der intelligente, listige Kammerdiener des Grafen reüssiert, sondern dass Figaro letztlich von noch intelligenteren Intriganten auf seinen Platz verwiesen wird.

Dramatis personae und Inhalt des Stückes:

Graf Almaviva.

Die Gräfinn.

Dona Ines, ihre Tochter.

Don Cherubin, Obrister, Liebhaber der Donna Ines, unter dem Nahmen Figaro.

Don Alvar, ein Abenteurer.

Figaro, des Grafen Kammerdiener.

Susanne, dessen Frau, in der Gräfinn Diensten.

Ein Notarius.

Lopez, ein Autor.

Pedro, ein Autor.

Ein kleiner Bedienter.

Die Handlung setzt 12 Jahre nach der Hochzeit Figaros mit Susanne ein. Das Sujet der Komödie ist eine Intrige Figaros, die sechzehnjährige Ines mit seinem früheren Spießgesellen Torribio, der zwar arm, aber durch das Auftauchen eines Adelsbriefes plötzlich zu Rang und dem Namen Don Alvar gekommen ist, zu verheiraten und Ines' beachtliche Mitgift zu teilen.

Schon im **Ersten Aufzug**, erster Auftritt, in dem das Publikum auf den neuesten Stand im Hause des Grafen Almaviva gebracht wird, geht es um Geld. Nach zwölf Jahren Ehe ist die Liebe erkaltet und Figaro kann sich nicht mehr erklären, warum er sich seinerzeit so viel Mühe gegeben hat, Susanne zu erringen. „Liebhaber und Ehemann, was sind das für zwey himmelweit verschiedene Thiere!“⁴³⁴ Es war ihm gelungen, den Grafen vor drei Jahren „durch mancherley Kabalen“⁴³⁵ soweit zu bringen, dass er die Gräfin, dessen inzwischen sechzehnjährige Tochter Ines und Susanne auf das „alte, abgelegene Schloss“⁴³⁶ verbannte. Aus dem Anfangsmonolog gehen Figaros Meinung von Graf Almaviva sowie sein Plan klar hervor:

⁴³⁴ *Die beyden Figaro*. I/1. S. 3.

⁴³⁵ I/1. S. 3.

⁴³⁶ II/1. S. 20.

„**Figaro:** [...] Jetzt haben sich die Umstände geändert: jetzt muß die Gräfinn wieder zurückkommen, und uns ihre Tochter mitbringen, wenn ich meinen Pan [sic!] durchsetzen will, und also muß ich schon in einen sauren Apfel beißen, und meine theure Eehälfte wieder zu mir nehmen, denn sie und die Gräfinn sind unzertrennlich. Der Graf ist eine seelengute Haut von einem Manne, dem es ordentlich zur zweyten Natur geworden ist, sich von mir bey der Nase herumführen zu lassen. [...] Noch heute will ich mein Werk krönen, will meine Pfeife schneiden, weil ich im Rohr sitze, will mir auf meine alten Tage ein tüchtiges Capital machen. Don Alvar, zwar von Geburt ein Edelmann, aber von Profession ein Schwindelmacher, vormals mein Kamerad und Duzbruder [...] hat auf einmal seinen alten Adel wieder hervorgesucht. Er ist freylich arm wie eine Kirchenmaus; steht nicht eben im besten Rufe; aber er ist doch von gutem Hause. Unsre Comtesse thut also im Grunde keine Mißheirath: sie hat viel Geld, und das ist, was wir brauchen. Ich bekomme einen guten Theil ihrer Aussteuer: desto besser für mich! [...] Mein Graf muß, wie ich will.“⁴³⁷

Das bedeutet, dass es sich hier nicht um die üblichen Gulden oder Kreuzer handelt, die sich Bediente durch List ergaunern, sondern um einen Betrag, der Figaro endgültig sanieren soll. Dies trifft auch auf Don Alvar – der dem Grafen im zweiten Auftritt inzwischen vorgestellt worden war – zu. Er sagt:

„**Alvar:** Das soll aber auch die letzte Spitzbüberey sein, die wir miteinander begehen.

Figaro: Das meyne ich auch! Wenn wir nicht mehr nöthig haben Schurken zu seyn, so wollen wir ehrliche Leute werden.“⁴³⁸

Als Don Alvar Figaro aus Sicherheitsgründen bittet, ihn seinem Stand entsprechend zu titulieren, kommt bei Figaro kurz eine gewisse Sorge auf, dass der Freund ihn hintergehen könnte.

„**Figaro:** Aber Torribio: die Hand aufs Herz! Sage, bist du nicht etwa --- ich will nicht sagen ein feinerer, aber ein ärgerer Spitzbube als ich? Den Grafen übertölpeln, und ihn um seine Tochter pressen – ein wahrer Pfuscherstreich für einen Eleven von mir: aber mich überlisten – das wär ein wenig stark!

Alvar: Du thust mir Unrecht, Figaro! Ich will aufhören, Torribio zu seyn, da ich aufgehört habe, so zu heißen. Ich habe mich gegen dich ausgewiesen, daß ich wirklich Don Alvar bin, und jetzt will ich anfangen, mich dieses meines wahren Namens und meiner Familie würdig zu betragen.

Figaro: Wenn du nur nicht so gar bettelarm wärest!“⁴³⁹

Während Figaro Don Alvar zum Grafen schickt, bahnt sich in der Person der beiden Autoren Pedro und Lopez ein ‚Spiel im Spiel‘ an. Figaro erwartet „ein Paar arme Schlucker von

⁴³⁷ *Die beyden Figaro*. I/1. S. 3f.

⁴³⁸ I/2. S. 5.

⁴³⁹ I/2. S. 6.

Autoren, die bey dem Grafen Duplone⁴⁴⁰ wittern, und mich um meine Protection ansprechen wollen“.⁴⁴¹

Diese ‚armen Schlucker von Autoren‘ könnten durchaus eine sanfte Anspielung auf die Situation der Dramatiker in Jüngers Zeit sein, der aus eigener Erfahrung weiß, dass ohne Mäzen oder – wie in seinem Fall – feste Anstellung als Hofburg-Autor ein Dichter von seiner Kunst nicht leben konnte. Nachdem mit dieser Aussage jedoch keine soziale Kritik verbunden ist, wurde sie von der Zensur vermutlich nicht einmal bemerkt.

Im dritten Auftritt besinnt sich Figaro auf seine eigene Abstammung und sinniert über das Glück:

„**Figaro:** Glück, was für ein albernes, eigensinniges, launisches, grillenhaftes Ding bist du! Dieser Torribio ist nun auf einmal zu einem Mann von Stande geworden! und, was noch mehr sagen will, ist im Begriff eine reiche Heirath zu thun! und ich, sein Kamerad, sein Busenfreund, sein Meister, ich war schon dreyßig Jahre alt, ehe ich einen Vater bekam, und auch da noch war's so, so! wenn ihn nicht meine Mutter recht fest bey dem Kragen gepackt hätte ---- ich will auch nicht mehr darüber nachdenken“⁴⁴²

Als im vierten Auftritt Lopez, der Autor von Dramen, von Figaro einen Rat haben will, nimmt Jünger die Gelegenheit wahr, sich ironisch über die weinerliche Komödie, einem „Mittelding zwischen Lust- und Trauerspiel“⁴⁴³ zu äußern. Der Erfolg in diesem Genre wäre Lopez sicher.

„**Lopez:** O Sie sind zu gütig! ich möchte nur –

Figaro: Etwa ein Rezept von mir haben? Vermuthlich haben Sie von mir gehört, daß ich selbst dramatische Versuche gemacht habe, ehe ich Barbier in Seville wurde? damit kann ich Ihnen aufwarten. Sie nehmen die erste beste Stadtgeschichte, so was man im gemeinen Leben Haus- und Familienwäscherey nennt, etwa einen albernen Tropf von Vater, der sich von ungerathenen Söhnen an den Bettelstab bringen läßt, lassen im Hause alles drunter und drüber gehen, lassen Kassen erbrechen, Mädchen verführen, das Weib alles verschwenden, führen ein oder zwey alte Buben von Wuchern und Gaunern ein, [...] die alles vollends recht durch einander bringen; flechten, wenns möglich ist, einen Blutigel von Amtmann, oder eine andere unmenschliche Obrigkeitperson ein, die heillosesten Grausamkeiten begehen, und, wenn dann alles so recht untereinander ist, daß weder Schauspieler noch Zuschauer weiter ihrem Leibe Rath wissen, so lassen Sie auf einmal einen alten Universitäts-Freund des Herrn vom Hause auftreten, der brav Sentenzen speyt; aber vor allen Dingen brave Dukaten und Verhaftensbefehle in der Tasche hat, die Schurken entlarvt, die Schulden bezahlt und alles ausgleicht. Probatum est. Nur vergessen

⁴⁴⁰ Eine Duplone ist eine spanische Goldmünze mit einem Gewicht von 6,77g, geprägt von 1537-1833. Nach ihrem Vorbild richteten sich zahlreiche andere Goldmünzen in Frankreich, Preußen und der Schweiz. Vgl.

<http://www.de.m.wikipedia.org/wiki/Dublone>

⁴⁴¹ *Die beyden Figaro*. I/2. S. 7.

⁴⁴² I/3. S. 7. Hier wird auf die Beaumarchais'sche *Die Hochzeit des Figaro* verwiesen, in der Figaro seine biologischen Eltern in Dr. Bartolo und Marcelline entdeckte, die ihn nicht nur anerkennen, sondern ihre Verbindung auch legalisieren mussten. Der ihm dadurch eigentlich zustehende gesellschaftliche Aufstieg hat jedoch offensichtlich nicht stattgefunden – er ist nach wie vor der Kammerdiener des Grafen.

⁴⁴³ I/4. S. 8.

Sie zwey Hauptkunstgriffe nicht: Für's erste, bringen Sie brav Theatercoups an, und für's zweyte geben Sie bey jeder Gelegenheit der Wahrscheinlichkeit tüchtige Ohrfeigen [...]"⁴⁴⁴

In Anlehnung an *Figaros Hochzeit*⁴⁴⁵ gibt Figaro dem Dramenautor Lopez auch noch den Rat, unbedingt eine Erkennungsszene in sein Stück einzubauen.

Bei Pedro, dem Lustspielautoren, arbeitet sich Jünger im fünften Auftritt an den Problemen der Komödie ab:

„**Pedro:** Ich schreibe Lustspiele.

Figaro: O weh! eine verzweifelt undankbare Arbeit! da werden Sie verdammt wenig Glück machen!

Pedro: Sie erschrecken mich! darf ich fragen warum?

Figaro: Fürs erste füllen die Lustspiele die Kassen nicht, denn unsere Publicums schämen sich zu lachen, und wissen auch oft nicht recht, wenn sie lachen sollen. Zweytens haben unsere Schauspieler durch die große Menge von Dramen und Schauspielen das Lustspiel mehrentheils zu spielen verlernt und die mehresten haben es nie gekonnt. Freylich ist auch das Bellen, Declamiren und Grimassiren unendlich leichter, als der feine gefällige Conversationston. Aber lassen Sie doch hören, was sie schon geleistet haben?

Pedro: Die Wahrheit zu sagen, noch wenig, fast noch gar nichts. ich möchte aber gern etwas leisten, möchte gern ein Lustspiel schreiben, es fehlt mir nur an wenigen unbedeutenden Kleinigkeiten dazu

Figaro: Und diese Kleinigkeiten sind?

Pedro: Das Sujet, der Plan und der Dialog.

Figaro: (lachend). Sonst nichts? Kinderey! [...] möchten Sie ein Charakter- oder Intrigenstück schreiben?

Pedro: Das ist mir völlig einerley.“⁴⁴⁶

Dann kommt Figaro auf die Idee, Pedro als Sujet für seine Komödie zum Spaß die Geschichte des Hauses Almaviva als Sujet anzubieten:

„**Figaro:** Ein vornehmer Herr von großem Vermögen und mittelmäßigem Verstande [...] hat eine einzige Tochter von sechzehn Jahren. Sein Kammerdiener, ein Mensch von Kopf und durchtriebener Kauz, beherrscht ihn ganz, und hat den Plan entworfen, die reiche Tochter seines Herrn einem seiner ehemaligen Spießgesellen, einem Menschen, der auf einmal seinen alten Familiennahmen wieder gefunden hat, aber ein blutarmer Teufel ist, zuzuschancen, versteht sich, daß ihm dieser versprochen hat, ihm einen guten Antheil von der Mitgift zu geben. [...] Die Heirath geht also vor sich, und die Mitgift wird getheilt.“⁴⁴⁷

Dieses Sujet ist dem Autor zu glatt und er wünschte, es käme noch eine Intrige, ein Hindernis dazu, die dem Werk „einiges Leben geben könnte“.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ *Die beyden Figaro*. I/4, S. 8f.

⁴⁴⁵ In Beaumarchais' *Figaros Hochzeit* erkennt Marcelline Figaro als ihren leiblichen Sohn an einem Mal auf dessen Arm (III/6).

⁴⁴⁶ *Die beyden Figaro*. I/5, S. 10f.

⁴⁴⁷ I/5, S. 11f.

⁴⁴⁸ I/5, S. 12.

Im sechsten Auftritt sieht der Graf nach Prüfung von Don Alvars Papieren dessen Heiratspläne mit Ines durchaus positiv.

„**Alvar:** [...] Es ist wahr, daß ich von sehr altem Hause bin. Nur entspricht leider mein Vermögen dem Ruhme meiner Ahnen nicht.

Graf: Das soll Ihnen bey mir nicht im Wege stehn. Meine Tochter bekommt Vermögen genug, um dem Glanz Ihres Hauses wieder aufzuhelfen.“⁴⁴⁹

Als der Graf im siebenten Auftritt Figaros Meinung über Don Alvar wissen will, kann sich Jünger einen kleinen Seitenhieb auf den Adel nicht verkneifen:

„**Graf:** Er ist von sehr gutem Hause.

Figaro: Freylich nicht sein Verdienst, ein bloßes Spiel des Zufalls, aber desto besser für ihn.“⁴⁵⁰

Auf seine Erfahrung vertrauend, dass der Graf immer das Gegenteil von dem macht, was Figaro ihm rät, wettet er über den Schwiegersohn in spe. Er habe schon einmal bei ihm gedient und wisse, dass Don Alvar eine Menge Fehler hätte, hier (dabei zeigt sich Figaro auf die Stirn) fehle es ihm, reich sei er auch nicht, ein Altruist, der auf jeden Bittsteller hereinfällt, sei er obendrein.⁴⁵¹ Wie Figaro vorausgesehen hat, besteht der Graf nun erst recht auf der Heirat und beschließt die Diskussion mit dem Satz: „Ich will es so.“⁴⁵² Daraufhin sagt sich Figaro, als er allein ist: „Ey! ich auch! wie schön er mir in die Falle gegangen ist! Wahrhaftig, er ist so leicht zu überlisten, daß ich’s unter der Würde meines Genie’s finden würde, wenn es mir nicht gar zu viel eintrüge.“⁴⁵³

Im achten Auftritt überbringt Figaro Don Alvar die gute Nachricht und hofft, dass er nun sein Geld bald bekommt.⁴⁵⁴ Im neunten Auftritt beklagt sich Pedro bei Figaro, über das magere Sujet, das kaum einen Einakter ergebe. Deshalb hoffe er auf einen Zwischenfall, ein Hindernis, das ihm Figaro aber nicht liefern kann – noch nicht.⁴⁵⁵

Im **zweiten Aufzug**, 1. Auftritt⁴⁵⁶ beklagt sich die Gräfin über ihren Mann. Er hat ihr einen Brief geschrieben, in dem er ihr mitteilt, dass er sie nach der langen Trennung wieder auf

⁴⁴⁹ *Die beyden Figaro*. I/6. S. 13.

⁴⁵⁰ I/7. S. 14. In Beaumarchais’ *Figaros Hochzeit* sagt Figaro im 5. Akt, 3. Szene, über den Grafen: „Was thaten Sie denn, mein Herr Graf, um so viele Vorzüge zu verdienen? Sie gaben sich die Mühe auf die Welt zu kommen, das war die einzige Arbeit Ihres ganzen Lebens, dessen übrigen Teil Sie als ziemlich gewöhnlicher Mensch verpraßt und verprunkt haben.“

<http://www.zeno.org/Literatur/Beaumarchais,+Pierre+Augustin+Caron+de/Figaros+Hochzeit>

⁴⁵¹ Vgl. *Die beyden Figaro*. I/7. S. 15f.

⁴⁵² I/7. S. 18.

⁴⁵³ I/7. S. 18.

⁴⁵⁴ Vgl. I/8. S. 18.

⁴⁵⁵ Vgl. I/9. S. 19.

⁴⁵⁶ Vgl. II/1. S. 20ff.

seinem Schloss haben möchte und die Hiobsbotschaft nach ihrem Eintreffen war das Heiratsprojekt zwischen Ines und einem gewissen Don Alvar, der ihr bis dahin völlig unbekannt war. Susanne verdächtigt sofort Figaro, der hier wohl seine Finger im Spiel habe. Die resolute Zofe verspricht der unglücklichen Gräfin, dass sie ihren „theuren Eheherrn in die Lehre nehmen, und ihm den Kopf brav warm machen“⁴⁵⁷ wird. Was aber Figaro nicht weiß, ist, dass Ines in den inzwischen zum Obristen beförderten Don Cherubin verliebt ist und ihn mit der Zustimmung der Gräfin heiraten will.

„**Gräfinn:** Er [Don Cherubin] hat durch gute Aufführung meine Gunst gewonnen, und durch Verdienste zu einem Range sich empor geschwungen, der ihm schon ein Recht gibt, auf die Hand der einzigen Tochter und Erbin des Grafen Almaviva Anspruch zu machen.

Susanne: Und trotz allen dem mag ihn der Graf doch nicht.

Gräfinn: Deßwegen wagte er es ja nicht, uns ganz bis hierher zu begleiten, bis er Nachricht von uns erhalten hat.

Susanne: Die muß er jetzt schon lange haben.[...] Er läßt uns gewiß nicht im Stiche.“⁴⁵⁸

Auf die Frage der Gräfin, wie denn Figaro seine Ehefrau empfangen hätte, antwortet sie:

„**Susanne:** O auf dem besten Fuße von der Welt! Er fürchtet mich, wie ein Dieb die Polizey. [...] Weil ich ihm nicht undeutlich zu verstehen gegeben habe, daß ich fest glaube, er hat dem Grafen dieses saubere Heiratsproject unter den Fuß gegeben.“⁴⁵⁹

Das Gespräch Susannes, der Gräfin und Figaros im zweiten Auftritt ist in seiner Schlagfertigkeit und seinen satirischen Elementen ein gutes Beispiel für die Dialoglastigkeit der frühen Konversationskomödie, zeigt aber noch Anlehnungen an die Posse.

Figaro, der Susannes Verdacht mitgehört hatte, lügt nun, dass sich die Balken biegen, um die beiden Frauen davon zu überzeugen, dass er gegen die Verbindung Ines' mit Don Alvar ist.

„**Figaro:** (der die letzten Worte gehört hat). Und immer der liebe Figaro! – Verzeihen Ihre Excellenz, daß ich ihre Unterredung unterbrochen; aber ich höre, daß es ein wenig stark über mich hergeht und ich muß mich vertheidigen. Suschen! Suschen! du liebst mich gar nicht mehr!

Susanne: Mehr als jemals, und ich möchte dir gern so einen recht deutlichen Beweis meiner Liebe geben.

Figaro: Ja?

Susanne: Du glaubst nicht, was ich für ein unwiderstehliches Verlangen habe, dir einmal recht tüchtig nach den Ohren zu sehen.

Figaro: Aha! das ist nach dem Sprichwort: Wen man lieb hat, den züchtigt man! – Aber warum denn das, wenn man fragen darf?

Gräfinn: Wer ist denn daran Schuld, daß ich drey ganze Jahre habe von meinem Gemahl müssen getrennt leben?

Figaro: Das hat meine Frau Ihre Excellenz in den Kopf gesetzt.

Gräfinn: Du bist an allen Kränkungen Schuld, die ich habe erdulden müssen.

⁴⁵⁷ *Die beyden Figaro*. II/1. S. 21.

⁴⁵⁸ II/1. S. 22.

⁴⁵⁹ II/1. S. 22f.

Figaro: Das hat meine Frau Ihre Excellenz in den Kopf gesetzt.

Gräfinn: Du bist's, der meinen Mann beredet hat, meiner Tochter einen Mann aufzudringen, den sie nicht mag.

Figaro: Das hat meine Frau –

Susanne: Jetzt bin ichs überdrüssig! Immer und ewig meine Frau!

Figaro: Du hast Recht, liebes Kind! gerade so unrecht, als wenn man immer und ewig sagte: ergo will mein lieber Figaro, et caetera!

Susanne: O ja, man thut dir schrecklich Unrecht, wenn man dich einer Spitzbüberey wegen in Verdacht hat!

Figaro: Was ist denn ein bloßer Verdacht? man muß mich überweisen.

Susanne: Du unerklärbares Wesen! laß doch nur ein einziges Mal in deinem Herzen lesen.

Figaro: Du würdest dadurch um keinen Buchstaben klüger werden, als ich selbst bin!

Susanne: Aber etwas würde man doch erfahren?

Figaro: Ja, du würdest zum Beyspiel erfahren, daß dieser Don Alvar vor einiger Zeit, der Himmel weiß woher? zu uns gekommen ist; daß er durch sein einnehmendes gefälliges Wesen sich bey dem Grafen einzuschmeicheln wußte, ihm seine Liebe zu Donna Ines gestand; daß der Graf seine Bewerbungen billigte, und ihn durchaus zum Schwiegersohne haben will; daß ich alles mögliche versucht habe, ihm das auszureden, ihm hundert- und hundert Mal wiederhohlt habe, daß dieser Don Alvar kein Mann für die Comtesse ist, aber alles umsonst! Sieh, das alles würdest du in meinem Herzen lesen, und noch obendrein, daß ichs mit unsrer lieben guten Gräfinn recht herzlich gut meyne, daß ich ganz auf ihrer Seite, und bereit bin, alles anzuwenden, was ich über den Grafen vermag, diese fatale Heirath zu hintertreiben, und sollte ich auch meinen Dienst darüber verlieren! Ist dir das genug? [...]

Susanne: Wenn man dir nur trauen dürfte! Wissen Ihre Excellenz was? wir wollen ihn indessen bey dem Worte nehmen: der Erfolg soll entscheiden, ob ers ehrlich meynt, oder nicht.

Gräfinn: Nun gut also! Ich verzeihe dir alles, Figaro, wenn du es dahin bringest, daß diese Heirath rückgängig wird.⁴⁶⁰

Im dritten Auftritt versuchen die Gräfin und Susanne mit aller Macht, den Grafen von der Heirat abzubringen, und als dann sogar Figaro dazu gezwungen ist, der Gräfin zuzustimmen, ist der Graf verwirrt:

„**Graf:** [...] aber sage mir in aller Welt, Figaro, durch welches Wunderwerk bist du denn einmal mit deiner Frau einerley Meinung?

Figaro: Das weiß ich selbst nicht, Ihre Excellenz: es müßte denn nur seyn, daß eines von uns beyden nicht ganz aufrichtig sagt, was es denkt.

Graf: Ich bin ein recht geplagter Mann! aber wenn man sich auf den Kopf stellt, die Heirath soll und muß vor sich gehen! den Augenblick hohle mir den Notarius! [...]

Figaro: Um keinen Preis der Welt möchte ich das auf meinem Gewissen haben.⁴⁶¹

Dann betritt der kleine Bediente den Raum und verkündet, dass ein fremder Bedienter mit einem Brief da sei.

Im vierten Auftritt zeigt sich, dass Don Cherubin seine geliebte Ines natürlich nicht im Stich lässt. Schon um Jünger Gelegenheit zu geben, sein Lustspiel mit dem beliebten Element der Verkleidung auszustatten und dem Stück zusätzlich einen Bezug zur Aktualität zu verleihen,

⁴⁶⁰ *Die beyden Figaro*. II/2. S. 23ff.

⁴⁶¹ II/3. S. 28.

erscheint Don Cherubin, als Diener verkleidet, mit einem Empfehlungsschreiben im Schloss des Grafen, und bittet um eine Anstellung.

„**Graf** (zur Gräfinn): Der Bursche gefällt mir. – Nun gut, ich nehme dich vor der Hand in meine Dienste. Wir werden ja sehen, wie du dich aufführst? Dein Nahme?

Cherubin: Figaro.

Alle: Figaro!

Cherubin: Ja, Ihre Excellenz, Figaro! Ich trat gerade damals meine Laufbahn in der Welt an, da alles a la Figaro, da der Nahme Figaro am meisten in der Mode war. Ich legte mir also diesen Nahmen bey, denn eigentlich heiße ich Basil. Ich kann aber Ihre Excellenz versichern, daß mich der Nahme Figaro ordentlich begeistert. Ich darf ihn nur nennen hören, um mir alle Pflichten eines treuen redlichen Dieners recht deutlich vorzustellen. Ich bin weit entfernt, zu glauben, daß ich mein vortreffliches Muster jemals erreichen werde, aber wenigstens liegt das nicht an meinem guten Willen.“⁴⁶²

Don Cherubin schmeichelt sich vorerst bei Figaro ein; dieser ist hinsichtlich der Konkurrenz wenig begeistert. Der Graf – über Figaros plötzlichen Sinneswandel erbost – entzieht ihm seine Gunst und verlangt von Cherubin als ersten Dienst, den Notar zu holen.⁴⁶³ Nun erhofft sich Figaro die Protektion der Gräfin, worauf Susanne ihm auf die Wangen klopft und sagt: „Ja mein liebes Männchen! wir versichern dich unserer Gnade!“⁴⁶⁴

Im fünften Auftritt gibt es einen spritzigen Dialog zwischen Cherubin und Figaro über die Aufgabe des zu erwartenden Notars:

„**Cherubin:** Der gnädige Herr scheint böse auf dich zu seyn.

Figaro: Daran thut er sehr unrecht.

Cherubin: Er verlangt einen Notarius! ist etwa eine Heirath im Werke?

Figaro: Ich weiß nicht! Entweder ein Heirathscontract oder ein Testament. Wozu braucht man sonst einen Notarius? mir gilt beydes gleich.

Cherubin: Beydes gleich? Ich sollte doch meynen, zwischen einem Testamente und einem Heirathscontract sey ein gewaltiger Unterschied.

Figaro: Wenn du es so nimmst, so hast du wieder Recht. Das Testament unterschreibt man um die Ruhe seiner Seele zu befördern, den Heirathscontract fast immer, um auf alle Ruhe auf ewig Verzicht zu thun.“⁴⁶⁵

Cherubin versucht einerseits herauszufinden, ob Figaro ihn wiedererkennt, andererseits stellt er ihn gnadenlos bloß:

„**Cherubin:** [...] Sieh her, was sagt meine Physiognomie?

Figaro: (fixirt ihn). Ich wette, eine impertinente Lüge. [...] Sie behauptet, du seyst ein ehrlichen Mann!

⁴⁶² Die beyden Figaro. II/4. S. 29f. Dass sich der Autor hier auf die Figaro-Mode bezieht, ist natürlich eine Anspielung auf Beaumarchais.

⁴⁶³ Vgl. II/4. S. 30

⁴⁶⁴ II/4. S. 31.

⁴⁶⁵ II/5. S. 31f.

Cherubin: Sieh, wenns wahr ist, daß meine Physiognomie lügt, so muß man es der deinigen zum Ruhme nachsagen, daß sie außerordentlich aufrichtig ist. [...] Sie sagts einem klar und deutlich heraus, daß du ein durchtriebener abgefeimter Spitzbube bist. [...] Wenn ich aus dem wenigen, was ich bereits gehört habe, schließe, so ist eine Heirath im Werke, die weder nach dem Geschmacke der Gräfinn noch ihrer Tochter ist: du stellst dich, als wärest du auch dagegen, aber ich will darauf wetten, daß kein anderer als du den ganzen Handel angezettelt hat.⁴⁶⁶

Der alte Figaro wird besonders hellhörig, als ihm Cherubin versichert, dass er um jeden Preis herausfinden will, was er wirklich im Schilde führt, ob er nun tatsächlich für oder gegen die Heirat ist.

„**Figaro:** [...] aber jetzt im Ernste! weßwegen suchst du mich denn auszuforschen, was hier im Hause vorgeht, und in wiefern ich dabey die Hand im Spiele habe? [...]

Cherubin: Weil ich mir nun einmal steif und fest vorgesetzt habe, dir in allem zuwider zu handeln, sobald ich erst dahintergekommen bin, was du eigentlich im Schilde führst.

Figaro: (höhnisch lächelnd): Deßwegen bist du gekommen?

Cherubin: Bloß deßwegen! du siehst, ich gehe offen und frey zu Werke.

Figaro (fein): Das seh ich! – aber wenn ich nun meine Ursache hätte, die Heirath zu hintertreiben?

Cherubin: So holte ich den Notarius auf der Stelle.

Figaro (für sich): Er ist doch nicht so fein als ich glaubte! (laut) Wenn du nun aber recht gerathen hättest: wenn ich wirklich den Grafen dahin zu bringen wüßte, daß er den Don Alvar seine Tochter gäbe?⁴⁶⁷

Als Don Cherubin dann noch erfährt, dass Don Alvar der Bräutigam in spe ist, erklärt er sich bereit, den Notar zu holen, da er nun sicher ist, die Heirat verhindern zu können. Figaro stellt siegessicher fest: „Und das nennt der Schaafkopf mir entgegen handeln.“⁴⁶⁸ Cherubin ist dagegen überzeugt, dass Figaros Herrschaft im Hause Almariva bald ein Ende haben wird.⁴⁶⁹

Es sind diese spritzigen Dialoge, die Wortgefechte zwischen Figaro und Susanne bzw. zwischen Figaro und Cherubin, die das durchaus übliche Sujet von anderen Komödien unterscheidet und so das Genre der frühen Konversationskomödie bedient.

Im sechsten Auftritt bemerkt Figaro ein vertrauliches Gespräch zwischen Cherubin und Susanne und wird misstrauisch; im siebenten Auftritt versucht Susanne nochmals, Figaros wahre Absichten zu erforschen. Er freue sich ja so, sagt er, dass sie wieder im Schloss sei, er sei entzückt, sie wieder zu haben, er hätte sie so lieb, dass er gar nicht sagen kann, wie sehr. Susanne zweifelt nach wie vor an seiner Ehrlichkeit:

„**Susanne** (ihn beobachtend): Du bist also ernstlich gegen diese Heirath?

Figaro: Kanst du daran zweifeln, liebes Herzchen?

⁴⁶⁶ *Die beyden Figaro*. II/5. S. 32f.

⁴⁶⁷ II/5. S. 33f.

⁴⁶⁸ II/5. S. 34.

⁴⁶⁹ Vgl. II/5. S. 34f.

Susanne: Ich habe noch so selten Wahrheit von dir gehört.

Figaro: Das wär ein Beweis, daß ich immer mehr dein Liebhaber war, als dein Mann. [...]

Susanne (allein): [...] eine allerliebste Ehe führen wir mit einander! wir nehmen uns nicht einmal die Mühe, uns zu zanken! (sie geht zur Thüre, wo Don Cherubin abging). Kommen Sie, die Luft ist rein.⁴⁷⁰

Aber auch Figaro ist misstrauisch und versteckt sich, um das Gespräch zwischen Susanne und Don Cherubin zu belauschen. Im achten Auftritt versichert Don Cherubin Susanne, dass er auf jeden Fall die „Plane des schlaun Figaro“⁴⁷¹ vereiteln wird, dass der Graf scheinbar an ihm Gefallen und Ines durch seine Gegenwart Mut gefunden hat.

„**Susanne:** Seyn Sie auf Ihrer Huth! meinem Manne traue ich nicht über den Weg! [...] Ihrem [Ines‘] Gelde gilts!“⁴⁷²

Sichtbar für das Publikum, nicht aber die Agierenden, belauscht Figaro im neunten Auftritt das Gespräch zwischen Don Cherubin und Susanne, in dem er ihr nochmals verspricht, dass die Heirat nicht stattfinden wird. Nachdem Susanne zu ihrem großen Schrecken den lauschenden Figaro bemerkt, beschließen sie und Don Cherubin, in Zukunft auf heimliche Treffen zu verzichten. Figaro sieht eine Chance, die Gunst des Grafen zurückzugewinnen und bringt ihn dazu, Susanne und Don Cherubin zu belauschen.

Die beiden sind sich jedoch der Gefahr bewusst und führen im zehnten Auftritt Figaro in bester Manier vor: Susanne spricht sich gegen die Heirat aus, betont nochmals Figaros Weigerung, den Notar zu holen, während Cherubin seine eigene neutrale Haltung ins Feld führt und die Klugheit seines Herrn preist.⁴⁷³

„**Cherubin:** [...] Ueberhaupt steht es einem Bedienten nicht zu, über die Handlungen seines Herrn zu vernünfteln; denn er wird ja dafür bezahlt, daß er glauben muß, sein Herr hat nie unrecht.

Graf: (im Hervortreten zu Figaro). Nun sage mir einmal weißwegen du mich hieher geführt hast? wenn ich auch nur ein unrechtes Wort gehört hätte.

Figaro: (für sich, indem er mit den Zähnen knirscht). Der Kerl hat den Teufel im Nacken.

Graf: (zu Cherubin). Du bist ein braver Bursche! (gibt ihm Geld) Da, für deine Ehrlichkeit! jetzt geh, und hole den Notarius. Ich will dieser Geschichte noch heute ein Ende machen. [...]

Figaro: Ha, ha, ha! mein neuer Kamerad ist doch ein Esel. Er holt den Notarius, und mehr bedarf ich nicht.⁴⁷⁴

Noch glaubt Figaro, eine vorübergehende Niederlage in einen endgültigen Sieg verwandelt zu haben.

⁴⁷⁰ *Die beyden Figaro*. II/7. S. 36f.

⁴⁷¹ II/8. S. 38.

⁴⁷² II/8. S. 38.

⁴⁷³ Vgl. II/10. S. 40f.

⁴⁷⁴ II/10. S. 40f.

Zu Beginn des **3. Aufzuges** (erster Auftritt) wird Ines von Susanne gewarnt, sich ja nicht anmerken zu lassen, dass sie Don Cherubin kennt, sollte sie ihm begegnen. Kein Wort dürfe sie an ihn richten. Ihre Augen würden ohnehin ihre Gefühle verraten und diese Sprache hätte den Vorteil, dass nur der sie versteht, „an den sie gerichtet ist.“⁴⁷⁵

Im zweiten Auftritt betont Figaro nochmals seine Loyalität zur Gräfin – er habe sogar gegenüber dem Grafen gegen die Heirat gesprochen – und beklagt sich darüber, dass der junge Figaro daran schuld sei, dass nun doch der Notar geholt werde. Dass die drei Frauen über diese Nachricht offensichtlich nicht beunruhigt sind, macht Figaro nachdenklich.⁴⁷⁶ Im dritten Auftritt versucht der Graf, Ines die Heirat mit Don Alvar schmackhaft zu machen, wobei er Figaro in eine unangenehme Lage bringt.

„**Graf:** Jetzt, liebes Kind, zeige, daß du eine gehorsame Tochter bist! Glaube nicht, daß ich dich unglücklich machen will. Ich würde dir den Don Alvar nicht zum Gemahl geben wollen, wenn ich nicht von seinen vortrefflichen Eigenschaften vollkommen überzeugt wäre. Frag‘ einmal den da; der kann dir etwas von ihm erzählen.

Figaro: Was wollen Ihre Excellenz, daß ich der Comtesse von ihm sagen soll? Nach dem, was ich bereits gesagt habe, würde ihr doch in meinem Munde alles verdächtig klingen.“⁴⁷⁷

Im vierten Auftritt ist der Graf über Ines’ geringen Widerstand überrascht. Figaro, der Vertraute, solle den Grund dafür herausfinden. Der versucht, die Gunst des Grafen wiederzugewinnen:

„**Figaro:** Da erzeigen mir Ihre Excellenz zu viel Ehre. Ich bin eigentlich hier im Hause Niemand’s Vertrauter. – Aus dem Vertrauen der Uebrigen mache ich mir nichts; aber, daß ich auch Ihr Vertrauen verloren habe, gnädiger Herr, das schmerzt mich. – Und was hat mich darum gebracht? ein daher gelaufener Fremder, der vorhin hier auf dieser Stelle gegen Ihre Excellenz und diese Heirath mit meiner Frau, vor meinen Ohren, komplotirte.“⁴⁷⁸

Susanne und Don Cherubin hätten den Grafen und ihn entdeckt, sagt Figaro, und deshalb das Gespräch geändert. Die Frage des Grafen, warum in aller Welt dem jungen Figaro nicht egal sein sollte, wer Ines heiratet, kann Figaro zwar nicht beantworten, ist jedoch fest davon überzeugt, dass sich dahinter etwas verbirgt. Wieder erweist sich Figaro als Wendehals.

„**Figaro:** [...] Es muß sich aber bald ausweisen. Bis dahin will ich der Schuft Figaro, und er soll der ehrliche Figaro bleiben. Wissen Sie wohl, gnädiger Herr, daß ich jetzt beynahe in

⁴⁷⁵ *Die beyden Figaro*. III/1. S. 43.

⁴⁷⁶ Vgl. III/2. S. 43f.

⁴⁷⁷ III/3. S. 45.

⁴⁷⁸ III/4. S. 46.

Versuchung bin, auf Ihre Seite zu treten? Da alles gegen den Don Alvar ist, will ich für ihn seyn.“⁴⁷⁹

Dies sei schon deshalb zu seinem Besten, meint Figaro, weil er dadurch vom Verdacht der Parteilichkeit befreit würde. Der Graf verzeiht ihm unter der Bedingung, dass er nichts mehr gegen Don Alvar unternehme und weist ihn an, ihn von der Ankunft des Notars zu unterrichten.

„**Figaro:** [...] Zu meinem Zwecke muß ich kommen, dafür ist mir gar nicht bange. – Dieser junge Figaro ist ein Abgeordneter – aber von wem? – ein bezahlter Spion, darauf wette ich meine Nase gegen einen Heller. – Aber wer mag ihn geschickt haben? – Unsre Comtesse ist noch so jung – aber der Henker traue den Mädchen! – Ueberdem ist sie eine Schülerinn von Susannen!“⁴⁸⁰

Als Pedro im fünften Auftritt neuerlich auftaucht, und Figaro um weitere Zwischenfälle bittet, da sein Stück, das mit der Ankunft des Notars endet, einfach zu kurz sei, erzählt ihm Figaro von der Ankunft des neuen Bedienten, einem durchtriebenen Burschen, „der dem Kammerdiener viel zu schaffen macht“,“⁴⁸¹ da er sich in die ganze Familie einschmeichelt. Als Pedro den Einfall hat, dass der neue Bediente ein verkleideter Liebhaber sein könnte, bekommt die Figur des Figaro einen weiteren Riss. Dem fällt es wie Schuppen von den Augen. Nicht er, der große Manipulator ist es, der die Intrige aufdeckt, sondern ein harmloser Autor sieht den Grund, der sein Vorhaben gefährden könnte. Aber er will sich rächen.

„**Figaro:** (für sich mit Feuer). Und mir fiel das nicht ein? Mir konnte so etwas entgehen? Seine Reden, seine Keckheit, seine Beharrlichkeit, alles hätte mich auf diese Vermuthung führen sollen! Ich hätte es ja in seinen Augen lesen können, so etwas verläugnet sich ja nicht! aber ich bin noch zu rechter Zeit dahinter gekommen! Ihre Plane sollen Ihnen nicht gelingen, dafür bin ich da! [...] Jetzt soll mich nichts mehr zurückhalten! Jetzt gibts nichts mehr zu beobachten oder zu untersuchen. Von einem solchen Verdacht zur Gewißheit ist unter dergleichen Umständen nur ein kleiner Schritt! Glückliche Entdeckung! Ein verkleideter Liebhaber! – Seht doch Weiber! seht doch! Ihr macht Complotte! aber gegen mich kommt ihr nicht auf. [...] Und Sie, meine lebenswürdige naive Comtesse! Sie sollen verheirathet werden, aber nach meinem Kopfe. Sie sollen den Mann bekommen, den ich für Sie bestimmt habe!“⁴⁸²

Im sechsten Auftritt konfrontiert Figaro Susanne mit seinem Wissen und wird durch ihre Reaktion in seinem Verdacht bestätigt. Figaro verlangt von Susanne nun, dem Grafen diese Intrige aufzudecken und ist sich seines Sieges sicher.⁴⁸³ Ein schönes Wortspiel baut Jünger

⁴⁷⁹ *Die beyden Figaro*. III/4. S. 46f.

⁴⁸⁰ III/4. S. 47.

⁴⁸¹ III/5. S.49.

⁴⁸² III/5. S. 50f.

⁴⁸³ Vgl. III/6. S. 51f.

hier ein: Susanne soll dem Grafen gestehen, dass sie bei Figaros Entdeckung rot geworden sei, worauf sie mit einem empörten „Eine schwärzere Lüge“⁴⁸⁴ antwortet.

Im siebenten Auftritt erzählt der kleine Bedienstete Figaro, dass er genau gesehen habe, wie Cherubin Susanne zärtlich die Hand küsste, was Figaro völlig kalt lässt. Er will nur ganz schnell zum Grafen eilen, um ihn über die Intrige zu informieren.⁴⁸⁵

Jünger bedient sich nun im achten Auftritt eines weiteren Komödien-Elements, indem er durch einen raffinierten Coup neuerlich die Überlegenheit Cherubins demonstriert. Figaro ist ganz erpicht darauf, dem Grafen sofort von seiner Entdeckung zu berichten, muss aber mit Zähneknirschen zur Kenntnis nehmen, dass Cherubin ihm mit einer List zuvorgekommen ist. Der hat nämlich dem Grafen seine Liebe zu Susanne gestanden. Der folgende Dialog muss das Publikum sehr amüsiert haben, da Figaro dabei zusehen muss, wie er neuerlich ausgetrickst wird.

„Figaro: Er ist ein Verführer, das sage ich ihm auf den Kopf zu.

Graf: Ruhig, sag ich, du mußt ihm verzeihen!

Figaro: (voll Verwundrung). Ich? ihm verzeihen?

Graf: Und warum denn nicht? Es ist nichts, als eine jugendliche Unbesonnenheit, um die man kein großes Aufheben machen muß! Ich gebe dir mein Wort, daß nichts vorgefallen ist, weswegen du in Furcht seyn könntest.

Figaro: Aber Ihro Excellenz, die Sache geht ja nicht mich –

Graf: Wenn ich dir aber sage; daß er mir alles gestanden hat? Ich kam just dazu, als Susanne auf ihn zugelaufen kam und ihm zurief: ‚Es ist alles verloren, wir sind entdeckt! mein Mann ist hinter unser Geheimniß gekommen!‘ Er wollte antworten, wurde mich gewahr, fiel mir zu Füßen, und gestand mir, daß er zum Sterben in deine Frau verliebt sey. Zu gleicher Zeit versprach er mir aber auch, mein Schloß auf der Stelle zu verlassen, um allen Verdacht zu entfernen, und keine Uneinigkeit unter euch zu stiften. Das gefiel mir von dem jungen Menschen. Ich hob ihn auf, versprach ihm seinen Frieden mit dir zu machen, und ihn bey mir zu behalten.

Figaro: Wie, gnädiger Herr! und das können Sie glauben?

Graf: Sieh nur, wie betroffen er da steht, der arme Mensch.

Figaro: Wie ein ertappter Dieb, und deswegen nehmen Sie ihn in Schutz?

Graf: Du bist ein Narr mit deiner Eifersucht! ich sage dir, es ist nichts als eine Kinderey. [...] Ueberdem ist's nicht etwa eine Bestellung. Er hat mir's selbst versichert, daß deine Frau kein Wort davon gewußt hat, daß er kommen würde.

Figaro: (bitter und böse). O mein Kopf, mein armer Kopf!⁴⁸⁶

Hier zeigt sich ein weiteres typisches Merkmal der Konversationskomödie – die rasche Abfolge des Dialogs. Figaro will den Grafen über den wahren Sachverhalt aufklären, aber sobald er mit seinem Einwand ansetzt, schneidet ihm der Graf das Wort ab und lenkt so das Gespräch

⁴⁸⁴ *Die beyden Figaro*. III/6. S. 54.

⁴⁸⁵ Vgl. III/7. S. 54f.

⁴⁸⁶ III/8, S. 56f.

immer tiefer in die falsche Richtung. Nicht nur, dass er die wortreiche und doch so falsche Entschuldigung Cherubins und dessen Handschlag samt Freundschaftsangebot annehmen muss, ist er zusätzlich dazu gezwungen, den Tadel des Grafen, wegen seiner Eifersucht nach einer fünfzehnjährigen Ehe über sich ergehen zu lassen. Das macht Figaro rasend:

„**Figaro:** (allein, er fängt aus vollem Halse zu singen an). Ich muß mir die Galle versingen, sonst platze ich. Das ist wahr, dieser gute ehrliche Mann ist doch gleich bey der Hand, so bald Jemand Lust hat, ihn bey der Nase herum zu führen. Was das für eine verdammte Finte war! – aber halt Figaro! wie, wenn’s keine Finte wäre? wenn er wirklich ein Auge auf deine Frau hätte? Freylich hätte dann Don Alvar keinen Nebenbuhler mehr, und dein Antheil an der Aussteuer der Comtesse wär dir um desto sicherer, aber [...] nur einen Antheil an meiner Frau zu haben, das wär mir doch auch fatal!“⁴⁸⁷

Im **4. Aufzug**, (zweiter Auftritt) weist der Graf Figaro nochmals an, Susanne nicht dafür verantwortlich zu machen, dass sich Cherubin in sie verliebt hat. Susanne und Cherubin lassen es sich nicht nehmen, Figaro zu foppen: Susanne fragt Figaro scheinheilig, ob er denn immer noch eifersüchtig sei und Cherubin weist darauf hin, dass Figaro ihm verziehen habe. Figaro meint daraufhin unwillig, dass die beiden sich lieben sollten, so viel sie wollen, was der Graf aber nicht duldet. Susanne solle nun die Gräfin, Cherubin des Grafen Stock und Hut holen. Äußerst witzig und mit deutlicher Anlehnung an die Posse endet die Szene damit, dass Cherubin meint, er dürfe mit Susanne nicht gemeinsam zur Türe hinausgehen, da dies zur Eifersucht Figaros Anlass geben könne. Hier sind auch die einzigen Regieanweisungen von Jünger zu finden.

„**Susanne:** (hängt sich an Figaro’s Arm). Weißt du was, Figaro! geh du lieber mit mir! Seine Excellenz könnte sonst denken –

Figaro: (macht sich von ihr los). Ey laß mich ungehudelt.

Graf: Ich will dem Dinge ein Ende machen: Meine Zimmer sind rechts, die Zimmer der Gräfinn links: laßt die Mittelthüre offen, so können wirs ja sehen, wenn ihr draußen von einander geht. (Susanne und Cherubin gehen mit einander ab. Sie hat den Kopf affectirt links, er rechts gedreht. Der Graf sieht ihnen nach und lacht aus vollem Halse.)

Figaro: (für sich). Sie foppen ihn, und er lacht noch recht herzlich darüber.“⁴⁸⁸

Im dritten Auftritt kommt Figaro endlich dazu, den Grafen von seinem Verdacht, dass Susanne und Cherubin eine Charade spielen, zu überzeugen. Er wird den Grafen zur gegebenen Zeit verstecken, damit der sich selbst davon überzeugen kann.⁴⁸⁹

Im fünften Auftritt will Cherubin herausfinden, ob Figaro ihn erkannt hat. Er verrät ihm nicht nur, dass die Liebesgeschichte mit Susanne nur eine Finte war, sondern auch seinen Plan.

⁴⁸⁷ *Die beyden Figaro*. III./8. S. 58f.

⁴⁸⁸ IV/2. S. 63.

⁴⁸⁹ Vgl. IV/2. S. 64. Diese Szene erinnert zwar an *Tartuffe*, ist aber ein beliebtes Versatzstück in Komödien.

„**Figaro:** Und was hast du eigentlich für Absichten?

Cherubin: Wie ich schon gesagt habe: keine andere als die Heirath des Don Alvar und der Comtesse zu vereiteln.

Figaro: (schlau). Höre! solltest du nicht etwa selbst Absichten auf die Comtesse haben? Sollte dieser Rock eine Maske seyn?

Cherubin: Könnte auch seyn!

Figaro: (für sich). Schade, daß das der Graf nicht hört! Jetzt muß ich ihm näher aufs Leder gehen! (laut, indem er den Hut abnimmt) Jetzt ändert sich also unser Verhältniß. Jetzt sind wir nicht mehr Kameraden. Aber warum haben Sie nicht anfänglich mehr Vertrauen zu mir gehabt? wir hätten dann beyde gemeinschaftlich gearbeitet, und wären jetzt vielleicht am Ziele. Zum Glück ist aber nichts versäumt. Ich kann Ihnen, versteht sich, gegen eine angemessene Belohnung, denn umsonst ist der Tod, vielleicht noch behelflich sein.“⁴⁹⁰

Cherubin setzt zwar Figaro ins Vertrauen, gleichzeitig erpresst er ihn aber mit seinem Wissen über ihn.

„**Cherubin:** [...] ich habe zu viele Vortheile über dich! Du weißt nicht, wer ich bin, und ich kenne dich!

Figaro: Seit heute erst.

Cherubin: O nein! schon seit langer Zeit, du hast deine Existenz einem Manne zu verdanken, den du zur Vergeltung für die Wohlthaten, mit denen er dich überhäuft, auf alle mögliche Art hintergehst. Du warst in deine Frau sterblich verliebt, und wurdest ihrer gleich in den ersten vier Wochen überdrüssig. Du, und nur du allein bist schuld, daß der Graf seine Gemahlinn vor drey Jahren auf ein entferntes Landgut schickte, und nur auf dein Anrathen hat er sie jetzt zurückkommen lassen, weil du ihre Gegenwart zur Erreichung deiner Absichten jetzt nothwendig findest – Willst du noch mehr wissen?“⁴⁹¹

Figaro erleidet hier zwar eine weitere Niederlage, ist aber weit davon entfernt aufzugeben, da er jetzt seinerseits Munition gegen Cherubin hat, die er gegen ihn beim Grafen einsetzen will. Auf Figaros Rat, sich so rasch wie möglich um einen anderen Dienst und einen anderen Namen umzusehen, macht ihm Cherubin klar, was er von ihm hält:

„**Cherubin:** Du hältst dich für einen klugen Kopf, für ein Genie, was weiß ich für was alles? aber ich sage dir, daß du nichts als ein armseliger Stümper von einem Intriguenmacher bist, der nur dann Verstand und Witz hat, wenn's einen Bartholo, einen Basil oder einen Almaviva zu hintergehen gibt:⁴⁹² gegen Leute von wahren Verstande kömmt du nicht auf. [...] Ich habe dir ja den Krieg offen und frey angekündigt! du willst die Comtesse diesem Don Alvar zuschanzen, wahrscheinlich aus Gewinnsucht. Ich wiederhole dir's hiermit noch einmal: Es wird nichts aus dieser Heirath! So lange ich existire, nicht! Ich kann dir das keck ins Gesicht sagen, denn ich gehe wie ein ehrlicher Mann zu Werke, und du – wie ein Schurke.“⁴⁹³

Trotz dieses Rückschlages will Figaro nicht aufgeben und überredet nun im sechsten Auftritt den Grafen, sich in einem Cabinet zu verstecken,⁴⁹⁴ um den Betrug mit eigenen Ohren zu

⁴⁹⁰ *Die beyden Figaro*. IV/5. S. 66.

⁴⁹¹ IV/5. S. 67.

⁴⁹² Das ist eine klare Parodie auf die Figuren in Beaumarchais' *Figaros Hochzeit*.

⁴⁹³ IV/5. S. 68f.

⁴⁹⁴ Vgl. IV/6. S. 70.

hören. Dieser Plan gelingt auch (Auftritte sieben bis zehn) und als Cherubin aus dem Haus gewiesen und der Notar geholt wird, wähnt sich Figaro gerettet. Sein Jubel erinnert noch sehr stark an die Posse:

„**Figaro:** [...] O du glücklicher Tag! dich will ich in meinem Kalender roth anstreichen! Fortuna ist ein Weib: man muß sie ein wenig brüskiren, wenn sie einem günstig seyn soll. Audaces fortuna juvat.“⁴⁹⁵

Im ersten Auftritt des **5. Aufzuges** trifft gleichzeitig mit dem Notar auch Pedro mit seinem Manuskript ein. Die darauf folgende Verwicklung ist besonders köstlich, da das Publikum einen Wissensvorsprung hat. Pedro und der Notar reden gekonnt aneinander vorbei, der eine über den Heiratskontrakt, der andere über sein Stück.

„**Pedro:** Lassen Sie doch hören, ob unser Gegenstand derselbe ist? wie alt ist Ihre Braut?

Notarius: Die Comtesse? Zwischen fünfzehn und sechzehn.

Pedro: Das trifft zu; und ist der Bräutigam verliebt?

Notarius: Hm! das ist eigentlich meine Sache nicht!

Pedro: Nicht! – (für sich) Der muß eine sonderbare Art zu arbeiten haben.

Notarius: Sie wissen ja wohl, man nimmt das Geld –

Pedro: Richtig, das Geld ist die Hauptsache. – Er hat ja die Braut kaum einmal gesehen! – Der Vater hat ihn eigentlich gewählt.

Notarius: So hat mir Herr Figaro auch gesagt.

Pedro: Ich brauche weiter nichts zu wissen! – aber das verdrüßt mich vom Herrn Figaro! ich habe ihn so sehr gebeten, mich dem Herrn Grafen zu empfehlen!

Notarius: Und mich hat er ausdrücklich aufgesucht! Sagen Sie mir, es scheint Ihnen viel daran zu liegen, daß –

Pedro: Es scheint nicht, es liegt mir wirklich daran! Denken Sie, eine Frau und drey unerzogene Kinder, die um Brot schreyen.

Notarius: Ah, wenn's so ist, so trete ich recht gern zurück! Ich bin, dem Himmel sey Dank! in Umständen, daß ich nicht nöthig habe, nach einem Paar armseligen Ducaten zu geitzen! ich cedire Ihnen recht gern den Platz. (ab.)

Pedro: (allein) Daran thut er recht sehr wohl! aber ich habe die Dublonen verdammt nöthig! Ich wäre ihm ohnehin nicht gewichen! aber hübsch ists doch nicht vom Herrn Figaro, das nähmliche Sujet zwey Autoren zu geben. Einer von uns beyden hätte leicht in den Verdacht eines Plagiats kommen können!“⁴⁹⁶

Dieses Missverständnis wiederholt sich im zweiten Auftritt, als nun der Graf und Don Alvar Pedro für den Notar halten, der den erstaunten Grafen um Protektion bittet und ihm etwas von seiner Arbeit vorlesen möchte. Der Graf fragt ihn, ob er schon etwas aufgesetzt habe.

„**Pedro:** Nach den strengsten Regeln, Ihre Excellenz, dafür steh' ich! und ich hoffe, mit den Charakteren werden Sie auch zufrieden seyn. Die Braut ist ein junges fünfzehnjähriges Mädchen, naiv und unerfahren. Sie mag eigentlich den Bräutigam ganz und gar nicht, und willigt bloß ein, weil ihr ihn ihr Vater aufdringt. Die Mutter ist eine gute liebe Dame, die ihrer Tochter gerne von dieser verhaßten Heirath loshelfen möchte, aber nicht kann. Der Vater der

⁴⁹⁵ *Die beyden Figaro*. IV/5. S. 73.

⁴⁹⁶ V/1. S. 75f. Auch das könnte man auf einen Hinweis auf Beaumarchais deuten.

Braut ist ein herzensguter Herr, dem es aber hier (auf die Stirne zeigend) recht sehr fehlt, der aber, wie alle dergleichen Leute gewaltig auf seiner Meinung versessen ist, und sich von einem spitzbübischen Bedienten bey der Nase herumführen läßt. [...] Wie ich Ihro Excellenz sage! ein vornehmer Herr, aber erschrecklich blödsichtig. Alles in seinem Hause spielt mit ihm, wie die Katze mit der Maus.“⁴⁹⁷

Zusätzlich entdeckt er dem Grafen und dem immer ängstlicher und verlegener werdenden Don Alvar auch, dass der Bräutigam ein Abenteurer sei, der das Mädchen nur wegen ihres Geldes heiraten wolle. Alle diese Einzelheiten habe er von Figaro, der sich mit Don Alvar die Aussteuer teilen werde. Als Almaviva und der erzürnte Don Alvar im dritten Auftritt Figaro zur Rede stellen, kann dieser die Situation im vierten Auftritt wieder zu seinen Gunsten wenden. Pedro sei lediglich ein Autor, der ihn zu seinem Mäzen gemacht habe, um ihm die Protektion des Grafen zu verschaffen. Der Notar wird zurückgeholt und der Heiratskontrakt zwischen dem erleichterten Don Alvar und der unglücklichen Ines soll unterzeichnet werden.⁴⁹⁸

Nachdem der Notar zurückgerufen wurde, folgt im siebenten Auftritt die Peripetie der Komödie. In letzter Minute kommt die Rettung durch Don Cherubin in Obristen-Uniform, um mit den Schuldigen abzurechnen. Er enttarnt Don Alvar als Torribio, der seinerzeit Diener bei ihm war.

„**Cherubin:** Ich habe dir alle die Bübereyen, die du in meinem Dienste begangen hast, verziehen: Glaubst du, daß ich niedrig genug denke, mich an dir zu vergreifen? – nein! nur entlarven wolle ich dich! Geh! deine Beschämung sey deine Strafe! Ich weiß, daß du auf den Nahmen, den du führst, Anspruch hast, [...] aber führe dich in Zukunft, wo möglich, so auf, daß du deiner Familie keine Schande machst. (er wirft ihm einen Beutel zu) Hier hast du, wovon du indessen leben kannst, bis du ein ehrliches Brot gefunden hast. Jetzt geh!“⁴⁹⁹

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wenn Don Alvar bei seinem Abgang zu Figaro sagt: „Das habe ich dir zu verdanken, Kamerad! Nimm dir ein Beyspiel an mir. Ehrlich währt am längsten!“⁵⁰⁰

Die Moral des Happy-ends ist einigermaßen fragwürdig. Cherubin, der an der Charade ja ebenso beteiligt war, rühmt sich, den Grafen aus den „Klauen zweyer Schurken“ gerettet zu haben, „die im Begriff waren, Ihr hohes Haus mit Schande zu überhäufen“⁵⁰¹, der gerührte Graf gibt ihm dafür die Hand seiner Tochter, Don Alvar bekommt als Belohnung für seine

⁴⁹⁷ *Die beyden Figaro*. V/2. S. 77.

⁴⁹⁸ Vgl. V/4. S. 77ff.

⁴⁹⁹ V/7. S. 84

⁵⁰⁰ V/7. S. 84.

⁵⁰¹ V/7. S. 84.

Betrügereien Geld und Figaro wird vom Grafen angewiesen, auf der Stelle seine Sachen zu packen und sich aus dem Schloss zu entfernen. Den zaghaften Versuch Susannes, den Grafen umzustimmen, beantwortet er mit „Nichts! nichts! er muß fort! In meinem Schlosse leide ich ihn nicht! Seinen Gehalt behält er, das ist alles, was ich für ihn thun kann.“⁵⁰²

Letztlich nimmt es Figaro gelassen (achter Auftritt):

„**Figaro:** (allein). Das war ein verdammter Strich durch die Rechnung!⁵⁰³ ein Glück, daß ich mir in meinem Dienst ein ganz artiges Sümchen gemacht habe! das hält mich noch schadlos. [...] Die projectirte Heirath und der gehoffte Antheil an der Aussteuer sind in die Pilze gegangen. Der verkleidete Liebhaber behält das Feld. Die beyden Schwindelmacher sind entlarvt und fortgejagt. Der eine ist schon fort und der andere geht eben: (ab.)“⁵⁰⁴

Zum Unterschied zu dem Beaumarchaisschem Figaro behält Jüngers Figaro nicht das letzte Wort – das hat Pedro mit einer Binsenweisheit:

„**Pedro:** (allein). Die natürlichste Entwicklung von der Welt! der Ausgang muß alle zufrieden stellen. – Der rechte Liebhaber bekömmt das Mädchen, Eigennutz und Schurkerey ziehen den kürzern, Liebe und Ehre siegen! – Wenn nur das alles schon zu Papier wäre; und wenn ich nur schon applaudiren hörte!“⁵⁰⁵

In Jüngers *Die beyden Figaro* ist die Hierarchie noch intakt. Hier der reiche, etwas naive Graf, dort der spitzbübische, intrigante und manipulative Diener, der sich mit Hilfe eines Verbündeten durch die Mitgift der Tochter des Grafen sanieren will. Dass diese Komödie so großen Erfolg hatte, ist vermutlich nicht zuletzt auf den Namen der Dienerfigur Figaro zurückzuführen. Figaro, noch in Beaumarchais' *Der Barbier von Sevilla* ein Friseur, mutiert in *Die Hochzeit des Figaro* zum einflussreichen Diener des Grafen Almaviva und wird damit zur Ikone des Dieners schlechthin. Man kann mit Sicherheit annehmen, dass schon auf Grund der Bekanntheit dieser Type das Publikum auf eine Fortsetzung von *Die Hochzeit des Figaro* gespannt war und die vereinzelt Spitzen gegen den Beaumarchaischen Figaro genoss.

Die Geldthematik ist in *Die beyden Figaro* sehr offensichtlich und dominant. Gesellschaftspolitische Aspekte kommen bestenfalls am Rande vor, zum Beispiel in den Figuren der beiden ‚armen Schlucker von Dichtern‘ oder bei Pedro, der drei hungrige Kinder ernähren muss. Dass der Gauner Torribio durch den plötzlich aufgetauchten Adelsbrief zum gesellschaftsfähigen Don Alvar wird, mag – allerdings bei sehr weiter Auslegung – ein

⁵⁰² *Die beyden Figaro*. V/7. S. 85.

⁵⁰³ *Der Strich durch die Rechnung* ist ein beliebtes Lustspiel Jüngers, das vom 28. August 1784 bis Jänner 1810 am Wiener Hofburgtheater häufig aufgeführt wurde und einem großen Teil des Publikums sicher bekannt war.

⁵⁰⁴ *Die beyden Figaro*. V/7 S. 85f.

⁵⁰⁵ V/7. S. 86.

verkappter Hinweis auf den immer mächtiger werdenden Kaufadel sein. Jüngers Bearbeitungen französischer Komödien sowie seine eigenen Lustspiele bilden den Beginn des ‚feineren‘ Lustspiels, es mangelt ihnen jedoch noch an psychologischer Tiefe und individueller Charakterzeichnung.

6. August Ernst von Steigentesch

Die Biographie August Ernst von Steigenteschs besteht eigentlich aus zwei Teilen: Einerseits aus seiner militärischen und diplomatischen Karriere und andererseits aus seiner schriftstellerischen. Hier soll in erster Linie auf den Dramatiker Steigentesch eingegangen werden. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass in verschiedenen Internet-Publikationen, wie zum Beispiel dem *Österreichischen Musiklexikon online*, dem *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Österreich*, der *Wien Geschichte Wiki*, etc. August Ernst von Steigentesch als Enkel des Hofburgschauspielers Konrad Steigentesch bezeichnet wird. Dies ist schon genealogisch unmöglich, da Konrad Steigentesch im Jahr 1743, und Andreas Steigentesch, der Vater von August Ernst, im Jahr 1741 geboren wurde. August Ernst von Steigentesch kam am 12. Jänner 1774 in Hildesheim als Sohn des Hofrates Andreas Steigentesch und dessen Frau Johanna, geb. Rettberg, zur Welt. Der Vater hatte damals die Stelle eines Assessors im geistlichen Hof- und Officialgericht in Hildesheim inne. Nachdem die Ehe der Eltern nicht lange nach der Geburt von August zerbrach, wurde dieser im Haus des Vaters erzogen. 1783 nahm Andreas Steigentesch die Stelle eines katholischen Assessors bei dem kaiserlichen und Reichskammergericht in Wetzlar an. Dort erhielt sein Sohn August im väterlichen Haus Unterricht durch Privatlehrer, wie das für die Kinder vornehmer Familien üblich war.

„Die schnelle Auffassungsgabe des Knaben, sein Eifer besonders für Sprachen – es ist hier in erster Linie an das Französische zu denken – und für Geschichte bewirkten, dass er bereits im vierzehnten Jahre, trotzdem er weder Schulen noch Akademien besucht hatte, eine mehr als oberflächliche Bildung sein eigen nennen konnte.“⁵⁰⁶

1788 wurde der Vater, inzwischen Kabinettsminister beim Reichstag in Regensburg, in den erblichen Adelsstand erhoben, starb jedoch kurze Zeit später. Er hinterließ seinem Sohn zwar kein nennenswertes Vermögen, verschaffte ihm jedoch noch kurz vor seinem Tod eine

⁵⁰⁶ Eilers. S. 10.

Offiziersstelle.⁵⁰⁷ Der junge August trat 1789 in den österreichischen Heeresdienst als Kadett ein.

„Steigentesch war vermutlich seit 1799 (genauere Angaben sind nicht mehr zu eruieren) mit Christine von Zwierlein, die er in Wetzlar kennengelernt hatte, verheiratet. Mit dieser wohl nicht sehr reizvollen und etwas älteren Dame konnte der gutaussehende und geistvolle, aber etwas leichtlebige Baron keine glückliche Ehe im heutigen Sinne führen, aber auch keine unglückliche im Sinne der Zeit.“⁵⁰⁸

Das Paar lebte getrennt, seine Ehefrau war ihm aber in finanzieller Hinsicht durchaus von Nutzen.⁵⁰⁹

Steigenteschs militärische und diplomatische Karriere ging – offensichtlich nicht zuletzt wegen seines angenehmen Äußeren und seines Charmes – steil nach oben. Unter anderem fand Fürst Metternich an ihm Gefallen und protegierte ihn. Den Höhepunkt seiner Karriere erreichte er 1813 als Generaladjutant von Feldmarschall Fürst Schwarzenberg, seine diplomatischen Missionen führten ihn nach Berlin, Königsberg, Kopenhagen, Christiana und Petersburg.⁵¹⁰

Im Jahr 1799 war Steigentesch zum ersten Mal in Wien und hoffte, in der kaiserlichen Residenzstadt für seine Intentionen, das Schönegeistige mit seinen militärischen Aufgaben zu verbinden, den richtigen Ort gefunden zu haben. Nach einem weiteren Einsatz im Feld und einer neuerlichen Beförderung ließ er sich 1805 endgültig in Wien nieder. Schon in jungen Jahren zeigte Steigentesch großes Interesse an der Literatur und versuchte sich sowohl in Lyrik als auch in Prosa. Schließlich wandte er sich dem ‚feineren‘ Lustspiel zu, das er als Nachfolger der Jünger-Generation weiterentwickelte und mit großem Erfolg am Wiener Hofburgtheater auf die Bühne brachte.⁵¹¹

Am 9. März 1825 erfolgte seine formelle Abberufung von seinem Posten als Gesandter in Kopenhagen. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich zusehends und am 30. Dezember 1826 starb Steigentesch in Wien.

Das offizielle Gehalt eines Generalmajors betrug zu Beginn des 19. Jahrhunderts lt. Kriegsarchiv Wien 400 Gulden,⁵¹² was dem Grundgehalt Steigenteschs ohne Zulagen für

⁵⁰⁷ Vgl. Eilers. S. 10f.

⁵⁰⁸ Pfau, Gudrun. *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder ein Poet als General*. Dipl.Ar. Uni Wien. 1992. S. 63.

⁵⁰⁹ Vgl. Pfau. S. 64.

⁵¹⁰ Vgl. Eilers. S. 112ff.

⁵¹¹ Vgl. Eilers. S. 80ff.

⁵¹² Vgl. Pfau. S. 89.

seine diplomatische Tätigkeit im Ausland entspräche. 1826 genehmigte der Kaiser Steigentesch 2.000 Gulden jährlich; beim Überwechseln in die Pension eine Zulage von weiteren 1.000 Gulden jährlich.⁵¹³ Dass Steigentesch finanziell gut abgesichert war, zeigt seine Hinterlassenschaft. Obwohl er über 50.000 Gulden als Leibrente angelegt hatte, hinterließ er noch ein Barvermögen von weiteren 100.000 Gulden.⁵¹⁴ Seine „diplomatischen Manuskripte wurden dem k.u.k Haus-, Hof- und Staatsarchiv einverleibt. Ein litterarischer Nachlass, von dessen Vorhandensein einige Nekrologschreiber überzeugt waren, hat sich nicht gefunden.“⁵¹⁵

6.1 Der Dramatiker August Ernst von Steigentesch

Kaum Zwanzigjährig musste Steigentesch im ersten Koalitionskrieg die Niederlage gegen die Franzosen erleben, bei der die österreichischen Niederlande für die Habsburger Monarchie verloren gingen. Trotz der großen Strapazen des Feldzuges zeigte Steigentesch schon sehr früh ein steigendes Interesse an der zeitgenössischen Literatur, das sich immer mehr von der rezeptiven zur produktiven Tätigkeit hin entwickelte.⁵¹⁶ Sein erster literarischer Versuch aus dem Jahr 1795 ist ein Lustspiel mit dem Titel *Die Versöhnung*, das jedoch niemals aufgeführt wurde und auch nicht mehr auffindbar ist.⁵¹⁷

Wie die meisten Literaten versuchte sich auch Steigentesch in der Lyrik und sandte das Ergebnis an Schiller, um ihn bescheiden um ein Urteil bzw. eine etwaige Aufnahme in den Musenalmanach zu bitten. Schiller war offensichtlich von dem jungen Dichter angetan und brachte in verschiedenen Jahrgängen des Musenalmanachs einige Gedichte Steigenteschs heraus.⁵¹⁸

Noch unter der Regierung Josephs II. ist die politische Gesinnung des jungen Steigenteschs in dessen Lyrik so deutlich, dass sie von der Zensur als staatsgefährdend eingeordnet worden wäre. In seinen späteren Schriften und Lustspielen gibt er der Zensur jedoch keinerlei Grund

⁵¹³ Vgl. Pfau. S. 129.

⁵¹⁴ Vgl. Eilers. S. 120.

⁵¹⁵ Eilers. S. 121.

⁵¹⁶ Vgl. Eilers. S. 11f.

⁵¹⁷ Vgl. Eilers S. 13.

⁵¹⁸ Vgl. Eilers S. 14

mehr zum Einschreiten.⁵¹⁹ Zu seiner literarischen Entwicklung gehörten auch kleine scherzhafte Prosadichtungen, die deutlich den Einfluss Wielands zeigten.

Dann wandte sich Steigentesch jedoch wieder der Gattung des Lustspiels zu, dem er sich am meisten verbunden fühlte.⁵²⁰ Seine ersten Lustspiele *Konvenienz und Liebe*, *Die Freyer*, *Der Schiffbruch oder die Erben* und *Die Entführung*, bei denen er sich noch sehr an August von Kotzebue und dem Rührstück orientiert, bezeichnet er selbst als ‚dramatische Versuche‘ und hat sie später kritisch gesichtet und umgearbeitet. Vor allem für seine Entwicklung als Bühnenautor waren sie aber wichtig.⁵²¹ So stellt Eilers fest, dass der Lustspielcharakter in den *Freyern*, verloren geht, und dieses Stück „in die grosse Gattung jener bürgerlichen Dramen [gehört], die den Wert des Bürgertums gegenüber dem Adel betonen.“⁵²² Dass diese Tendenz vor allem im Jugendwerke Steigenteschs vorherrscht, ist vermutlich auf die Ideen der Aufklärung der josephinischen Zeit zurückzuführen. Erst mit dem Zweiakter *Die Entdeckung*, einer Entführungskomödie, wird Steigentesch sein erstes Werk schaffen, das sich dem Vorbild und Einfluss anderer Lustspieldichter entzieht.⁵²³

Zu der Zeit, als Steigenteschs Lustspiel-Karriere begann, hatten sich auf der Wiener Bühne – ausgehend von französischem und britischem Einfluss – das rührende Lustspiel und das moralisierende Familiengemälde auf Kosten des von Johann Friedrich Jünger bereits initiierten ‚feineren‘ Lustspiels breitgemacht.⁵²⁴ Die Grenze zwischen Lustspiel und Schauspiel war praktisch aufgehoben. „Die Thränen der Rührseligkeit haben sie hinweggeschwemmt.“⁵²⁵

Steigentesch verkehrte in Wien in den intellektuellen Salons der Familien Arnstein und Eskeles und „[d]er Beifall, den seine Gedichte und Erzählungen [dort] erhalten hatten, waren für ihn das Zeichen, dass er jetzt mit grösserem Können und mehr Erfahrung ausgerüstet, sich seiner Lieblingsidee, der Neugestaltung des Lustspiels, wieder zuwenden dürfe.“⁵²⁶ Für den Verfasser des ‚feineren‘ Lustspiels war der gesellschaftliche Umgang mit den Besitzern und Besuchern dieser Salons unbezahlbar.

⁵¹⁹ Vgl. Eilers. S. 47.

⁵²⁰ Vgl. Eilers. S. 14.

⁵²¹ Vgl. Eilers. S. 14f.

⁵²² Eilers. S. 28.

⁵²³ Vgl. Eilers S. 29.

⁵²⁴ Vgl. Eilers, S. 5

⁵²⁵ Eilers, S. 15.

⁵²⁶ Eilers. S. 45f.

„Hier nur fand er in Wien den feinen Ton der höheren Kreise, [...] der ihm in Deutschland so wenig vorhanden zu sein schien. Hier fand er die Zwanglosigkeit und Eleganz der Sitten, die heitere Lebensauffassung der Menschen, welche die banale Sorge ums Dasein nicht berührte. Hier fand er endlich die Vorbilder zu seinen Lustspielen und auch zugleich den Stamm seines Publikums [...] Dies alles trug sehr dazu bei, dass sich Steigenteschs aristokratische Natur auf dem Gebiete des Lustspiels besonders hervorkehrte“⁵²⁷

Trotz der deutlichen Entwicklung, die Steigentesch in seiner Komödiendichtung erfahren wird, ist er sich von Anfang an im Klaren, dass seine ‚feineren‘ Lustspiele in erster Linie Komödien für den Tagesbedarf sind. War schon mit Jüngers Werken eine gewisse Grenze zwischen Lustspiel und Schauspiel gezogen worden, wird diese nun mit Steigentesch in Richtung eines neuen Lustspiel-Genres, der Salonkomödie, klarer umrissen.

Als freischaffender Hausdichter des Hofburgtheaters baut Steigentesch die von Jünger begonnene Form der dialoglastigen Komödie weiter aus und verfeinert sie. In seinen Stücken gibt es nichts Possenhaftes mehr, sie sind im Aufbau theatralisch effektvoller und origineller als die Jüngers. Auch die Charaktere der Protagonisten zeichnet Steigentesch subtiler und versatiler als Jünger. Seine Dialoge sind flüssiger und raffinierter als die seines Vorgängers.

Für diese Art von Komödien kam „bei der eigenartigen kulturellen und gesellschaftlichen Rückständigkeit Wiens“⁵²⁸ nur das Hofburgtheater in Betracht, da sowohl die Intimität des Hauses als auch die gesellschaftliche Stellung des Publikums den idealen Nährboden für das ‚feinere‘ Lustspiel bildeten. Für Steigentesch war es demnach nicht nur wichtig, die Zuschauer gepflegt und gut zu unterhalten, sondern auch das Ensemble sowohl in einer neuen Körpersprache, als auch im leichten, beschwingten Stil der Konversationslustspiele zu schulen. Steigenteschs Dialogtechnik weist schon auf Bauernfeld hin, der die Salonkomödie zu ihrem Höhepunkt führen wird.

Steigenteschs Komödien hatten einen etwas kuriosen Hintergrund. Sie entstanden zum Teil aus sogenannten ‚Ruinenstücken‘. So plündert er z.B. für *Die Entfernung sein Landleben*, wobei man nicht von Selbstplagiat sprechen kann, „denn wir wissen, dass Steigentesch dieses Stück als ‚Ruine‘ betrachtet, deren brauchbarste Stücke er unbedenklich verwertet.“⁵²⁹

Was an Steigenteschs ‚feineren‘ Lustspielen so anziehend und neu war, mögen die nachstehenden Rezensionen zeigen: Heinrich Joseph von Collin, der mit Steigentesch befreundet war, und sich vor allem aus kunsttheoretischen Überlegungen heraus für dessen

⁵²⁷ Eilers. S. 74f.

⁵²⁸ Eilers S. 80.

⁵²⁹ Eilers, S. 83.

Lustspiele interessierte, rezensierte Steigenteschs *Verstand und Herz* 1807 positiv. Vor allem sieht er in diesem neuen Lustspiel einen Fortschritt zu den früheren Werken des Autors und eine Komödie, die durchaus „dramatisch in Verwicklung und Ablauf“⁵³⁰ sei. Er meint:

„Steigentesch schließt mit seinen Stücken, in denen er mit viel Geschick und Geschmack die Konversation und die Lebenszüge der damaligen Gesellschaft darstellte, an die ‚sächsische Komödie‘ in Wien, die von Gebler eingeführt wurde, an.[...] Er hebt ferner das Kolorit, zu dem die Sprache viel beiträgt, hervor und weist auf die Neuheit und Natürlichkeit, die nur ein Dichter hervorbringen könne, bei dem der poetische Kopf und das poetische Herz in Einklang seien.“⁵³¹

Auch der als kritisch bekannte Journalist Ludwig Börne rezensierte Steigenteschs *Die Entdeckung* durchaus positiv und beschreibt damit gleichzeitig die wesentlichen Merkmale des ‚feineren‘ Lustspiels:

„Den Lustspielen des Herrn von Steigentesch stehen keine zur Seite, wenig nahe. Die Grazie der Lust, die nur lächelt, nicht lacht; die nur lispelt, nicht aufschreit; die verführt, nicht Gewalt gebraucht – dieses Aufbrausen der Empfindung, das Perlen eines Champagner-Glases, nicht das Schäumen eines Bierkessels – diesen zarten Spott, der nur neckt, nicht verletzt, nur droht, nicht trifft - diesen schimmernden, dahin flatternden Witz, der wie ein Schmetterling den Honig der Blumen nur saugt nicht zu klebendem Wachse festknetet, [...] wo findet man dies alles noch bei den deutschen Lustspiel-Dichtern.“⁵³²

Nachdem schon die Aufklärer den heimischen Dichtern immer wieder die Inferiorität des deutschsprachigen Lustspiels im Vergleich zum französischen zum Vorwurf machten, sah Steigentesch in der Verfeinerung des Dialogs seine wichtigste Aufgabe. „In dieser Erkenntnis leistete er Verzicht auf ein weites Gebiet des Lustspiels; aber dadurch gerade wurde er in Bahnen gelenkt, auf denen er zu litterarhistorischer Bedeutung gelangen sollte, denn durch seine ‚Bluetten‘ wurde er der Vorläufer des Konversationslustspiels.“⁵³³

Wie sehr die Geldproblematik auch in das ‚feinere Lustspiel‘ mit seiner Satire und seinen geschliffenen Dialogen eindringt, wie sehr auch die ‚höhere‘ Gesellschaft von den finanziellen Turbulenzen der Zeit betroffen ist, soll an Hand der Komödie *Die Zeichen der Ehe* von August Ernst von Steigentesch dargestellt werden. Diese Komödie entstand aus einer Erzählung des Dichters, wurde zuerst zu einem einaktigen, später zum dreiaktigen Lustspiel verarbeitet.⁵³⁴ Wilhelm Eilers stellt fest, dass dieses Lustspiel „als Schilderung eines einzigen

⁵³⁰ Jungmayer. S. 259.

⁵³¹ Jungmayer. S. 258f.

⁵³² Börne, Ludwig. *Gesammelte Schriften*. 1. Theil, 2. Aufl. Hamburg 1835. S. 96.

⁵³³ Eilers, S. 67.

⁵³⁴ Vgl. Eilers. S. 51.

Verhältnisses, das sich in den verschiedensten komischen Situationen ausspricht, die beste der dramatischen Arbeiten Steigenteschs ist, in denen das Zuständliche überwiegt.“⁵³⁵

Mit der Weiterentwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels und der nuancierteren Darstellung, verbunden mit dem in den Salons üblichen Konversationston, schaffte Steigentesch seinen eigenen Stereotyp: Bei ihm sind es die Vertreter des reichen Bürgertums oder des Adels, die keine Mühe scheuen, um ihre moralisch oft fragwürdigen und egoistischen Ziele, die meist mit Geld und Habgier zu tun haben, zu erreichen. Das kommt in seinem Lustspiel *Die Zeichen der Ehe* sehr deutlich zum Ausdruck.

6.2 *Die Zeichen der Ehe*⁵³⁶ – Lustspiel in drei Akten

Erstaufführung am 27. Dezember 1810 am Wiener Hofburgtheater. Neun Aufführungen bis zum 29. Jänner 1828.⁵³⁷ Regieanweisungen sind, wenn überhaupt, nur sehr sparsam vorhanden.

Dramatis personae und Inhalt des Stückes:

Oberkammerherr Graf Milden. [ein Vetter des verstorbenen Ehemannes Luises]
Amalie, seine Frau.

Caroline, seine Nichte. [das Mündel vom Oberkammerherrn]

Luise, Gräfin von Milden, Wittwe. [nach dem alten Vetter des Oberkammerherrn]

Ludwig von Smolniz, ihr Vetter. [der Geliebte von Caroline]

Baron Dolft. [der heimliche Ehemann von Luise]

Im Ersten Aufzug wird die Bühnenausstattung beschrieben: „*Ein gemeinschaftliches Zimmer mit zwei Seitenthüren; zwei Tische, auf dem einen steht ein Schachbrett mit aufgestellten Figuren, auf dem andern ein Schreibzeug: Zeitungen und Bücher liegen auf beiden.*“⁵³⁸

Der Oberkammerherr Graf Milden und seine Frau Amalie sind gezwungen, vor ihren Gläubigern von der Stadt auf das ländliche Schloss der jungen verwitweten Gräfin Luise von Milden zu flüchten, obwohl sie das Landleben ungeheuer langweilig finden. Um ihrer äußerst prekären Situation zu entfliehen, müssen sie nach Beweisen suchen, dass Luise bereits mit Baron von Dolft heimlich verheiratet ist, da das Testament des verstorbenen Gatten Luises eine Klausel enthält, wonach das gesamte Erbe an den Oberkammerherrn fällt, sollte sich die

⁵³⁵ Eilers. S. 89.

⁵³⁶ ‚*Die Zeichen der Ehe*‘. In: *Lustspiele von Freiherrn August von Steigentesch*. Erster Theil. Leipzig 1861. S. 1-84.

⁵³⁷ Laut Register des Österreichischen Bundestheaterverbandes 1. u. 2. Band (Burgtheater 1776–1976). Ueberreuter Wien.

⁵³⁸ Steigentesch. *Die Zeichen der Ehe*. I/S. 3.

Witwe wieder verheiraten. Der Zweck des Besuches von Graf Milden und Amalie ist daher herauszufinden, ob sie sich auf Grund der Klausel im Testament finanziell sanieren können, sollte Luise tatsächlich eine Ehe eingegangen sein. Da es aber keine offiziellen Dokumente über eine Heirat gibt, sehen sie die einzige Möglichkeit an das Erbe zu kommen, darin, genau zu beobachten, ob sich Luise und Baron Dolft wie ein Ehepaar oder ein Liebespaar verhalten.

Im Ersten Auftritt des **ersten Aufzuges** sitzt der Oberkammerherr erschöpft auf einem Sofa, Amalie steht vor ihm: Noch ist er von einer Eheschließung nicht überzeugt.

„**Oberkammerherr:** Glauben Sie mir, man hat uns zum Besten gehabt.

Amalie: Welche Beweise fordern sie denn noch?

Oberkammerherr: Haben wir denn Beweise?

Amalie: Die ganze Welt sagt es und ich dünke doch, es wäre der Mühe werth, das, was die Welt sagt, zu untersuchen. Dieß Schloß und diese Güter hat der alte Vetter seiner Wittwe hinterlassen, und nur, wenn sie wieder heirathet, fällt das Vermögen an uns zurück. [...] Man kann es Ihnen nicht oft genug wiederholen, um Ihre Aufmerksamkeit zu schärfen. Wir haben Schulden, dringende Schulden.

Oberkammerherr: Das ist richtig, davon gibt es zahlreiche Beweise.

Amalie: Unsre Gläubiger haben uns hieher auf das Land verbannt und unser stärkster Gläubiger ist hier; Ihre Nichte [Caroline] ist uns gefolgt.“⁵³⁹

Dies lässt vermuten, dass sich der Oberkammerherr offensichtlich schon an dem Vermögen von Caroline, seinem Mündel, bedient hat. Dieses Problem sieht Graf Milden jedoch als zweitrangig an, da Caroline derzeit mit ihrem Herzen beschäftigt sei. Auch Amalies Bedenken, dass sich Caroline doch einmal mit ihrem Vermögen beschäftigen werde, beunruhigt den Oberkammerherrn nicht. Seine Begründung bedient zwei typische Merkmale des ‚feineren‘ Lustspiels: die Ablehnung jeglicher Sentimentalität und den leichten Konversationston – hier hervorragend kombiniert mit einem ironischen Wortspiel:

„**Oberkammerherr:** Aber Sie wissen doch, wen sie [Caroline] liebt: dabei muß ich um Rath gefragt werden. Ich antworte mit Schwierigkeit, sie weint mit Leichtigkeit; ich mache Hindernisse, sie macht Bedingnisse, und die Schuld wird mit ein paar Hindernissen getilgt. Wenn die Heirath hier [Luises] nur auch so richtig wäre, wir könnten gleich Besitz nehmen.“⁵⁴⁰

Um herauszufinden, ob Luise und Baron Dolft verheiratet sind, will das Ehepaar Milden das Verhalten der beiden zueinander so genau beobachten, dass es zum Beweis für eine Ehe und damit zu dem heißersehten Erbe führt. Jede Geste, jedes Wort wird vom Oberkammerherrn und seiner Frau genau unter die Lupe genommen und auf das Verhalten eines Ehepaares vs. eines Liebespaares überprüft. Es entwickelt sich ein köstlicher Dialog zwischen dem

⁵³⁹ *Die Zeichen der Ehe*. I/1. S. 3f.

⁵⁴⁰ I/1. S. 4.

Oberkammerherrn und Amalie, in dem es genau um diese Zeichen geht, die ein Ehepaar verraten. Amüsant ist, dass sie hier ihre eigene Ehe als ‚Barometer‘ einsetzen.

„**Amalie:** Haben Sie denn aus dem Betragen dieser Menschen ihr Geheimniß noch nicht errathen? Gestern, zum Beispiel, als wir Besuche machten, da war alles deutlich; sie sah rechts aus dem Wagen, er, auf seinen Arm gestützt, sah aus dem linken Fenster.

Oberkammerherr: Freilich, das ist wie bei uns.

Amalie: Thut das ein Liebhaber?

Oberkammerherr: Das thut er nicht.

Amalie: Er sprang zuerst heraus; die Bedienten halfen der Gräfin aus dem Wagen; er stand ruhig dabei und wischte sich den Staub von den Aufschlägen.

Oberkammerherr: Das ist wie bei uns.

Amalie: Thut das ein Liebhaber?

Oberkammerherr: Das thut er nicht.“⁵⁴¹

Der restliche erste Aufzug beschäftigt sich sehr ironisch mit dem Vergleich, was ein Liebhaber tut, ein Ehemann aber nicht. Da geht es um eine Entschuldigung Luises, die von Dolft unwillig aufgenommen wird, ein heruntergefallenes Schnupftuch, das Dolft nicht aufhob, Luises Gähnen während Dolft sprach etc. Und immer enden diese Entdeckungen mit der Erkenntnis, dass die beiden verheiratet sind, denn auf Amalies Frage, ob dies das Verhalten eines Liebhabers sei, antwortet ihr Mann mit schöner Regelmäßigkeit, dass ein Liebhaber dies nicht tun würde und dass die Situation genauso wäre wie bei ihm und seiner Frau. In diese ‚Zeichen der Ehe‘ mischen sich aber auch Ereignisse, die die These des Liebespaares unterstützen und Zweifel an einer legalen Verbindung aufkommen lassen:

„**Oberkammerherr:** [...] aber ich war gestern bei ihr und da ist mein Glaube an die Heirath untergegangen.

Amalie: Was hat Sie denn so unglaublich gemacht?

Oberkammerherr: Ihre Augen, die sich suchten; die Theilnahme, mit der sie von einander sprachen –

Amalie: Das ist wie bei uns.

Oberkammerherr: Ach nein, das ist nicht wie bei uns. Ja mein Kind! wir sehen uns auch an und wir sprechen auch mit einander, aber das war nicht wie bei uns.“⁵⁴²

Im zweiten Auftritt stellt sich in einem Gespräch zwischen dem Oberkammerherrn, Amalie und Luise heraus, wie wenig der Oberkammerherr der Natur bzw. dem Landleben abgewinnen kann.

„**Luise:** Sie sind ja früher auf, als die Sonne.

Oberkammerherr: (richtet sich mit Mühe in die Höhe). Ja, meine Frau ist seit drei Tagen in die Natur verliebt. Das ist eine gräßliche Leidenschaft; bei den andern hat sie mich wenigstens in Ruhe gelassen; aber jetzt muß ich jeden Morgen ein Zeuge ihrer Empfindungen seyn.“⁵⁴³

⁵⁴¹ *Die Zeichen der Ehe*. I/1. S. 4f.

⁵⁴² I/1. S. 5f.

Im dritten und vierten Auftritt wird als Kontrast die Naturverbundenheit Luises, Carolines und Ludwig von Smolnitz', Verehrer und Rosenkavalier Carolines, betont.⁵⁴⁴

Im fünften Auftritt versucht der Oberkammerherr – auf die Beziehung von Ludwig und Caroline bezogen – Luise herauszufordern, indem er mit ihr über häusliches Glück und Liebe spricht.

„**Oberkammerherr:** Denen fliegt das Leben noch glänzend wie ein Johanniswürmchen aus der Hand.

Luise: Das Gefühl behält immer seine heitern Tage.

Oberkammerherr: Ach, da kommen dann und wann Tage des häuslichen Glücks, die nicht glänzen wollen, ausgenommen, man findet zuweilen ein Johanniswürmchen von zwanzig Jahren außer dem Hause; das ist dann wieder ein heller Augenblick.

Luise: (empfindlich). Sie kennen die Liebe nicht, Herr Graf!

Oberkammerherr: Doch, ich bin zuweilen mit ihr bekannt geworden. Aber Sie?

Luise: (verlegen). Ich – ich denke mir die Liebe unter einem reizenden Bilde.

Amalie: Sie sind zudringlich. Kommen Sie.

Oberkammerherr: (verbeugt sich lächelnd gegen Luise). Ich will Sie mit dem reizenden Bilde allein lassen; Wir haben hier nur eine Pause gemacht, um zu Athem zu kommen. Das Herumziehen in der Natur ist erstaunlich begeisternd, aber man wird müde wie ein Postpferd dabei. (Er macht die Thüre auf.)

Amalie: Ich komme nach, die Natur hat mich erschöpft. (Da sie zu langsam geht, eilt er hinaus; sie folgt.)⁵⁴⁵

Im sechsten Auftritt ist Luise über das Verhalten des Oberkammerherrn beunruhigt: „Was soll dieß Bild des häuslichen Glücks? Diese lauernden Blicke beobachten und dieß Glück ist so leicht erkannt.“⁵⁴⁶

Im siebenten Auftritt stellt sich in einem Gespräch zwischen Luise und Dolft endlich heraus, dass die beiden tatsächlich heimlich verheiratet sind.

„**Luise:** (sieht sich ängstlich um, leise). Wenn unsere Verbindung bekannt würde!

Dolft: Wer soll sie bekannt machen?

Luise: Der alte Priester, der uns verband.

Dolft: Der plaudert nicht mehr. Um seiner Verschwiegenheit recht sicher zu seyn, hat er sich vor einem Vierteljahre begraben lassen.

Luise: Jeder Blick ist eine Sprache, die uns verrathen kann.

Dolft: (streckt sich gähnend auf dem Sopha). Beruhigen Sie sich. Meine Verräther schließen sich!⁵⁴⁷

Hier tritt die Satire Steigenteschs deutlich zutage, denn Dolft benimmt sich jetzt tatsächlich wie ein Ehemann, indem er in Luises Gegenwart zu schlafen gedenkt, was sie zu der

⁵⁴³ *Die Zeichen der Ehe*. I/2. S. 7.

⁵⁴⁴ Vgl. I/3,4. S. 8f.

⁵⁴⁵ I/5. S. 10.

⁵⁴⁶ I/6. S. 11

⁵⁴⁷ I/7. S. 11f.

Bemerkung veranlasst, dass sein Verhalten ein Jahr zuvor wohl etwas anders gewesen sei. Er spricht über starke Eichen und den Wald, sie von Gefühlen. Und als sie eine Nachtigall lockt, sagt er:

„**Dolft:** Da soll man nun nicht errathen, daß wir verheirathet sind!

Luise: (erschrocken). Wie so, lieber Freund?

Dolft: Freilich, eine Nachtigall singt besser, als ein Ehemann; aber locken Sie die Nachtigallen nur so vor dem Oberkammerherrn, [...] so hat er Ihnen auch Ihr Geheimnis herausgelockt.“⁵⁴⁸

Luise erlebt nun offensichtlich zum ersten Mal selbst die Zeichen der Ehe, was bei ihr allerdings noch zu Tränen Anlass gibt.

Als der Oberkammerherr und seine Frau dieser Situation im achten Auftritt gewahr werden, sind sie – nachdem dies genauso ist, wie bei ihnen – von der Ehe Dolfts mit Luise mehr denn je überzeugt.⁵⁴⁹

Im neunten Auftritt stellen Dolft und Luise fest, dass die Gegenwart des Oberkammerherrn und Amalies sie nicht nur beunruhigt, sondern auch den herzlichen Ton verdrängt hat, der sie bisher so glücklich gemacht hat. Als sich die beiden dann in Erinnerung an ihre ersten Liebesgeständnisse in die Arme fallen, werden sie vom Oberkammerherrn überrascht, worauf Luise schreiend aus dem Zimmer läuft. Im zehnten Auftritt ist Graf Milden resigniert:

„**Oberkammerherr:** (setzt sich erschöpft). Jetzt ist es vorbei. Das wirft alle Muthmaßungen um: denn das ist ein Beweis. Ich bin nur begierig, ob meine Frau noch darauf besteht, daß sie verheirathet sind, wenn ich ihr das rührende Schauspiel erzähle!“⁵⁵⁰

Überzeugt, dass seine Sache verloren ist, erzählt der Oberkammerherr im elften Auftritt seiner Frau von seiner Beobachtung. Hier hat der Satiriker Steigentesch das Wort, indem klar zum Ausdruck kommt, wie er eheliche Beziehungen einstuft.

„**Amalie:** Was hat Sie denn wieder erschreckt?

Oberkammerherr: Die Zärtlichkeit. Sie wissen, in meiner Tasche liegt das Papier, das sie unterschreiben soll; ich trete hier ein und da liegt sie in seinen Armen.

Amalie: Das ist wie bei uns.

Oberkammerherr: Das ist nicht wie bei uns. Blick an Blick, Mund an Mund, wie die Verliebten in der Gallerie des Herzogs abgemalt sind, so sind sie sich in den Armen gelegen. Thut das ein Ehemann?

Amalie: Das thut er nicht; aber die Zärtlichkeit ist oft eine Maske.

Oberkammerherr: Vor den Leuten; da haben Sie recht und das betrügt keinen Menschen. So sind wir beide auch zuweilen zärtlich, und die Leute wissen doch, was sie davon denken sollen.

⁵⁴⁸ *Die Zeichen der Ehe*. I/7. S. 13.

⁵⁴⁹ Vgl. I/8. S. 14f.

⁵⁵⁰ I/10. S. 17.

Aber allein – wo man kein Aufsehen mit der Zärtlichkeit machen kann, da ist es gar nicht zu denken, daß sich ein paar Eheleute so viele Mühe geben sollten.“⁵⁵¹

Amalie beruhigt ihren Ehemann, dass er den Mut zu früh verloren habe, worauf er antwortet: „Nein, aber in meiner Tasche liegt unsere letzte Hoffnung, wenn wir die verlieren, so bleiben wir der Natur in den Armen liegen. [...] Ich zittere vor der Natur.“⁵⁵²

Im zwölften Auftritt gibt Dolft dem Ehepaar Milden neuerlich einen Anlass, in ihm einen Ehemann zu vermuten, da er lieber mit Ludwig Schach spielen will, als sich um Luise zu kümmern. Dolfts etwas lahme Ausreden bestätigen diese Überzeugung. Hier entwickelt sich ein Dialog, der mit seiner unterschwelligen Bedeutung ein typisches Merkmal des Konversationslustspiels darstellt.

„**Dolft:** Sie liebt ihre Bücher, und ich das Schach; jeder folgt seiner Neigung.

Oberkammerherr: (sieht seine Frau lächelnd an). Das ist wie bei uns; ich besuche die Gräfin bei ihren Büchern.

Amalie: Und ich den Garten.

Oberkammerherr: Wir finden uns dort.

Amalie: (zu Dolft lächelnd). Ich hoffe, es findet sich alles.

Dolft: Das ist sehr glücklich für jeden, der verliert.

Oberkammerherr: Ach Baron, das schrecklichste ist, wenn man nichts verloren hat und sich doch findet.

Amalie: Das ist wie bei uns.

Oberkammerherr: Das werden Sie auch noch erleben. (Zu Amalien.) Wir finden uns.“⁵⁵³

Dolft, auf Grund dieses Gesprächs nun vorsichtig geworden, beschließt im dreizehnten Auftritt, sich in Zukunft so zu verhalten, dass niemand in ihm einen Ehemann vermuten kann. Es ist einer der typischen Züge in Steigenteschs Komödien, dass sich die Komponenten umkehren: der Ehemann muss sich nun fest vornehmen, sich wie ein Liebhaber zu benehmen.

Vom vierzehnten bis siebzehnten Auftritt stellt sich im Rahmen eines Schachspiels folgendes heraus: Ludwig beklagt sich über den Eigensinn Carolines und gesteht Dolft seine Befürchtungen, dass sie ihn nicht liebt. Der Oberkammerherr kommt dazu, und die unvorsichtigen Bemerkungen Dolfts – einmal ist ihm das Schachspiel wichtiger als Luisens Kopfschmerzen und zum anderen versteht er nicht, dass Ludwig wegen eines Weinkrampfs Carolines die Königin opfert – geben dem Oberkammerherrn Gewissheit, dass Dolft mit Luise verheiratet ist.⁵⁵⁴

⁵⁵¹ *Die Zeichen der Ehe*. I/11. S. 18.

⁵⁵² I/11. S. 19

⁵⁵³ I/12. S. 20.

⁵⁵⁴ Vgl. *Die Zeichen der Ehe*. I/14-17. S. 21ff.

„**Amalie:** Zweifeln Sie noch?

Oberkammerherr: Nein, jetzt ist es deutlich.

Amalie: Ein Liebhaber vergißt über einem Worte der Geliebten alle Königinnen von Europa; der Ehemann zieht selbst die Königin im Schach seiner Frau vor.

Oberkammerherr: Das ist wie bei uns. Die beiden sind –

Beide (zugleich im Abgehen). Mann und Frau.“⁵⁵⁵

Der **Zweite Aufzug** ist Caroline und Ludwig, sowie den Intentionen des Oberkammerherrn, gewidmet.

„Für eine zusätzlich komische Kontrastierung sorgt nun die glühende Zärtlichkeit des jungen Liebespaares Caroline und Ludwig, die den Nachlässigkeiten der Eheleute entgegen gehalten wird. Auch ihr Verhalten wird ironisch gezeichnet und intendiert keineswegs eine emotionale Anteilnahme des Publikums. So schlägt es Steigenteschs Figuren immer wieder die Sprache, der vor allem die junge Caroline nicht gewachsen ist, wenn es darum geht, ihre Gefühle in Worte zu fassen. Ihr kommunikatives Scheitern hat allerdings ganz konträr zu den Rührstücken eine dramaturgische Funktion, da es sich für weitere Verwicklungen und ein Fortschreiten der Handlung verantwortlich zeigt. Der emotionalen und tränenreichen Sprachlosigkeit in den Tableaus der bürgerlichen Rührstücke wird hier eine kolloquiale Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit der *dramatis personae* entgegengehalten, denen in der sprachlichen Formulierung immer wieder ihre Emotionalität in der Form körperlich sichtbarer Zeichen in die Quere kommt.“⁵⁵⁶

Im ersten Auftritt bespricht Caroline in einem vertraulichen Gespräch mit Luise ihre Angst, dem Oheim [Oberkammerherrn] ihre Gefühle für Ludwig zu gestehen.

„**Luise:** Ihr Mund muß wiederholen, was seine Augen sehen. Wer durch Handlungen spricht, muß auch Worte finden. [...] Sie müssen es versuchen.

Caroline: Das hab‘ ich schon oft. Der Vetter liegt mir am Herzen; er liegt mir auf der Zunge; er liegt mir in den Augen; er liegt mir auf den Backen. Aber heraus kommt er nicht. Der unglückliche Vetter vergeht auf der Zunge, als ob ich Zucker im Munde hätte.

Luise: Gott gebe, dass er ihnen noch recht lange wie Zucker schmeckt!

Caroline: Es ist Ihnen gewiß auch so gegangen.

Luise: O ja! Jeder Mensch hat seine Zuckerperiode. Aber – der Vetter muss heraus! [...] Sie müssen Ihren Zustand schildern.

Caroline: In welchem Zustande bin ich denn?“⁵⁵⁷

Auf Grund ihrer eigenen Erfahrungen ermuntert Luise Caroline, dem Oheim mitzuteilen, dass sie einen eigensinnigen Mann kenne, dem sie gut sei. Caroline bestreitet Ludwigs Eigensinn, worauf Luise antwortet, dass auch Ludwig das sicher noch werde, auch wenn er es jetzt nicht sei. Es gebe keinen Mann ohne Launen, das Schicksal habe die Frauen zum Dulden bestimmt und sie, Caroline, sei nun bereit, ihrer Bestimmung zu folgen.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ I/18. S. 26f.

⁵⁵⁶ Minsky. ‚Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel.‘ S. 12.

⁵⁵⁷ *Die Zeichen der Ehe*. II/1. S. 28f.

⁵⁵⁸ Vgl. *Die Zeichen der Ehe*. II/1. S. 30.

„**Luise:** Sprechen Sie! Wer noch gar nichts gelernt hat, der spricht hier am besten. Aber, wenn Ihnen mein Vortrag nicht gefällt, so müssen Sie auf einen andern denken.

Caroline: Das ist eben die Schwierigkeit. Ich bin so ungeschickt, daß ich mich über mich selbst ärgere. Nicht ein Wort kann ich heraus bringen; und dann fange ich an roth zu werden, und dann fange ich an zu stottern, und dann fange ich an mich zu schämen, und dann weiß ich selbst nicht mehr, was ich anfangen.“⁵⁵⁹

Nachdem Caroline weiter von den Tugenden ihres Ludwigs geschwärmt hat, ist sie nun entschlossen, den Oberkammerherrn mit ihren Gefühlen zu konfrontieren. Sie habe sich die Sache viel schwerer vorgestellt, gesteht sie, worauf Luise ihre Erkenntnis an Caroline weitergibt:

„**Luise:** Aber liebes Kind! Schreiben Sie doch meine Anrede auf, um sie in einem Jahre wieder zu lesen. Es gibt Bilder, die unserer Jugend nicht gleichen und die immer ähnlicher werden, je älter man wird. So geht es mit den Anreden! Ich fürchte, Sie werden noch über die Aehnlichkeit erschrecken.“⁵⁶⁰

Mit Caroline hat der Oberkammerherr im dritten Auftritt deutlich leichteres Spiel. Als sie ungeschickt – von ihm durch Trivialitäten immer wieder unterbrochen – versucht, ihm ihre Gefühle für Ludwig zu beichten, verunsichert er sie. Er teilt ihr mit, dass es für Ludwig, einen honetten jungen Mann, Zeit wäre, in die Stadt zu gehen und dort möglicherweise die reiche Tochter des Hofmarschalls zu heiraten. Auf ihre Bitte, Ludwig zurückzuhalten, meint der Oberkammerherr: „Ich will sein Glück nicht hindern. Der Alte schleppt sich nur mit Mühe an den Hof: er ist ein Liebling des Fürsten und so kann er ihm vielleicht seine Stelle und seine Tochter geben.“⁵⁶¹ Caroline läuft weinend aus dem Raum.

Im vierten Auftritt macht sich der Oberkammerherr im Zusammenhang mit Caroline erneut Gedanken über die Beziehungen Luises zu Dolff:

„**Oberkammerherr:** Der [Ludwig] ist noch nicht ihr Mann! Wenn nur alles so gewiß wäre! Aber die Heirath hier im Hause weiß jedermann und wenn ich herum frage, so weiß jedermann nichts. Ein alter Priester soll sie verbunden haben und kein Mensch hat ihn gekannt. Es soll ein Kontrakt da sein und kein Mensch hat ihn gelesen. Es soll ein kleiner Zeuge ihrer Verbindung auf der Welt seyn und kein Mensch hat ihn gesehen. Der kleine Christ soll geschrien haben wie ein Mörder und kein Mensch hat ihn gehört. In einem Gartenhause sind sie verbunden worden und kein Mensch weiß, wann? Eine Amme ist geholt worden und kein Mensch weiß, woher? Ein guter Freund war Zeuge der Verbindung und kein Mensch weiß, welcher? Der soll es einem Andern gesagt haben und kein Mensch weiß, wo? Die Freunde sind alle fortgereist, kein

⁵⁵⁹ *Die Zeichen der Ehe*. II/1. S. 30f.

⁵⁶⁰ II/1. S. 31.

⁵⁶¹ II/3. S. 34.

Mensch weiß, wohin? und die ganze Welt glaubt an die Heirath und kein Mensch weiß, warum?
– Man kann keine verdammteren Nachrichten haben, als auf dem Lande.“⁵⁶²

Im Zusammenhang mit einem großen Brand im Dorf und einem verletzten Jagdhund kann der Oberkammerherr im fünften Auftritt Dolft so provozieren, dass dieser sich unbeabsichtigt erneut durch sein Verhalten als Ehemann outet. Als Dolft davoneilt, um den Hund zu versorgen, sieht ihm Graf Milden nach und sagt langsam: „Das ist wie bei uns.“⁵⁶³

Diesen besonders enthüllenden Beweis für die Ehe Luises mit Dolft, hat Steigentesch im sechsten Auftritt humorvoll-sarkastisch verpackt:

„**Oberkammerherr:** Ich habe Beweise gesammelt.

Amalie: Immer noch Beweise. Machen Sie Ihre Sammlung nur einmal bekannt. Was wissen Sie denn?

Oberkammerherr: Meine Geschichte heißt: der Hund und die Ehefrau.

Amalie: Ihre Geschichten sind immer so lang.

Oberkammerherr: Das haben Sie auch vor unserer Hochzeit nicht gefunden. Aber hier geht ein Beweis mit vier Füßen herum, von denen einer lahm ist; dort im Zimmer ist die Gräfin und er glaubt sie außer sich über ein paar Bauern, die nicht verbrannt sind. Mit der Nachricht eilt er zu ihr – im Hofe liegt ein lahmer Hund – ich sage ihm Mittel für lahme Pfoten – da steht er zwischen dem Hunde und der Gräfin, die er beruhigen soll. Der Kampf dauert zwei Minuten – endlich stürzt er fort – das Herz im Zimmer ist noch voll Bekümmerniß und der Baron wird jetzt die Pfote verbinden.

Amalie: Lieber Freund! das ist ein herrlicher Beweis.

Oberkammerherr: Ja! wir können den Hund vor Gericht stellen und das Schloß gehört uns.“⁵⁶⁴

Auch Amalie hat inzwischen neue Beweise gesammelt, die sie und ihr Mann nun abwechselnd aufzählen und schließlich unisono feststellen, dass die beiden Mann und Frau sind.⁵⁶⁵ Amalie stellt im siebenten Auftritt fest: „Ein Mann verläugnet sich nie. Seiner Frau hat er nicht geglaubt, aber einem Hunde glaubt er. Die Natur läßt sich nicht unterdrücken.“⁵⁶⁶

Die bereits erwähnten Kommunikationsprobleme zwischen den Figuren treten im achten und neunten Auftritt in der Beziehung von Ludwig und Caroline neuerlich deutlich zutage. Verzweifelt und verunsichert wendet sich Ludwig an Amalie, da Caroline ihm immer ausweicht, indem sie das Wort ‚Hofmarschall‘ ruft. Der Zuschauer hat hier einen Informationsvorsprung und kann sich amüsieren, wenn sich herausstellt, dass Carolines Verhalten Ludwig vermuten lässt, dass man sie dem Ehrgeiz opfern und an den Hof bringen will. „Was aus mir wird,“ meint Ludwig zu Amalie, „das ist einerlei: [...] Der Ehrgeiz bleibt

⁵⁶² *Die Zeichen der Ehe.* II/4. S. 35f.

⁵⁶³ II/5. S. 38.

⁵⁶⁴ II/6. S. 39f.

⁵⁶⁵ Vgl. II/6. S. 40ff.

⁵⁶⁶ II/7. S. 42.

kalt wie ein Leichenstein, wenn eine Hoffnung unter ihm begraben wird.“⁵⁶⁷ Amalie versichert ihm, dass er bald glücklich sein werde.

Im zehnten Auftritt reden Ludwig und Caroline in einem typischen Liebesgeplänkel grandios aneinander vorbei. Steigentesch baut diesen witzigen Dialog unter anderem auf die Wiederholung von Wörtern, wie z.B. ‚hören‘ oder ‚begreifen‘ auf, die immer wieder für Fehlinterpretationen sorgen oder ins Leere laufen:

„Ludwig: Mich erwartet eine trübe Zukunft.

Caroline: Das glauben Sie wohl selbst nicht. Am Hofe glänzt ja alles.

Ludwig: Ich werde mich auf meine Berge flüchten. Dort werde ich weit über der Stadt und den Menschen stehen, die ein Herz brechen, um an einem Gallatage zu glänzen. Warum kann man die Erinnerung nicht einmauern lassen wie eine Stadt? Leben Sie wohl!

Caroline: (in heftiger Bewegung). Hören Sie!

Ludwig: Was soll ich noch hören?

Caroline: Mein Herr –

Ludwig: Das will ich nicht hören [...].

Caroline: [...] Aber sagen Sie mir nur, glauben Sie denn recht – recht glücklich zu werden? glücklicher als hier?

Ludwig: Nein!

Caroline: Da kann ich Sie nicht begreifen. Ist sie denn so entsetzlich hübsch?

Ludwig: Jetzt begreife ich Sie nicht.

Caroline: Ach! Sie haben mich nie begriffen – nie – sonst – wie wäre es möglich? – Doch, es ist besser, Sie begreifen mich nicht. Also mein – Herr – mein – Ludwig – mein Hofmarschall – Leben Sie wohl!“⁵⁶⁸

Schließlich klären sich die Missverständnisse auf und die beiden beschließen auf dem Lande zusammenzubleiben, vorausgesetzt der Oheim stimmt der Heirat zu.⁵⁶⁹ Diese Zustimmung zu erhalten, sagt Caroline erleichtert zu Luise, sei nun Ludwigs Aufgabe.⁵⁷⁰

Angesichts Ludwigs Leidenschaft konfrontiert Luise Dolft mit dessen verändertem Wesen:

„Dolft: Sie sprechen von Ihrem Manne wie von einer Schlange, die ihre Haut abgeworfen hat.

Luise: Betrachten Sie den Vetter genau: er ist zärtlich, er ist zuvorkommend, er ist einschmeichelnd, er ist liebenswürdig, er ist dankbar. So waren Sie gerade vor zwölf Monaten auch. Die Aehnlichkeit kann ich nur erkennen; ein Anderer wird sie freilich nicht finden.

Dolft: (springt auf). Sollte sich die Aehnlichkeit ganz verloren haben?

Luise: Wo die Farben einmal verwischt sind, da erkennt man das Gemälde nicht mehr.

Dolft: Ich will das ganze Bild wieder herstellen.

Luise: Ich fürchte, es ist zu spät; das Bild war zu schön. Dauernde Liebe ist ein Gemälde aus einer sehr alten Schule; die neuern Meister malen zu flüchtig, um ihr Vorbild erreichen zu können.“⁵⁷¹

⁵⁶⁷ *Die Zeichen der Ehe.* II/8. S. 44.

⁵⁶⁸ II/10 S. 48ff.

⁵⁶⁹ Vgl. II/10. S. 51.

⁵⁷⁰ Vgl. II/11. S. 52.

⁵⁷¹ II/13. S. 54f.

Im vierzehnten und fünfzehnten Auftritt gibt es immer wieder Zeichen, dass nun auch Luise sich – genervt durch die Gegenwart des Ehepaares Milden und enttäuscht über Dolfts nachlässiges Benehmen nach nur einjähriger Ehe – mehr und mehr wie eine Ehefrau benimmt und dem Oberkammerherrn damit die nötige Munition für seinen bevorstehenden Angriff liefert.⁵⁷²

Im **3. Aufzug** (erster Auftritt) hat Ludwig dem Oberkammerherrn seine Liebe zu Caroline bereits gestanden und ihn um deren Hand gebeten. Bei dem Gespräch mit Caroline knüpft Graf Milden seine Zustimmung unmissverständlich an seinen pekuniären Gewinn:

„**Caroline:** [...] Hat Ihnen der Vetter nicht alles gesagt?

Oberkammerherr: Ja, mein Kind! er hat mir alles gesagt.

Caroline: (verlegen). Wann glauben Sie denn, daß ich wieder sprechen darf?

Oberkammerherr: Das hängt von dir ab.

Caroline: (schnell). Ich spreche gleich –

Oberkammerherr: Noch nicht! Es hängt von einer Kleinigkeit ab. Du weißt, dein Vermögen ist mit dem unsrigen vermischt. Das gibt Weitläufigkeiten, es jetzt auseinander zu setzen, zu denen ich keine Zeit habe. Eines deiner Kapitale liegt auf unsern Gütern; Wenn es da liegen bleiben kann, so - kannst du sprechen.

Caroline: Lassen Sie es liegen.

Oberkammerherr: Ich habe hier eine kleine Schrift aufsetzen lassen, die unsere Bedingnisse enthält. Du darfst nur deinen Namen unterschreiben.

Caroline: Und der Vetter?

Oberkammerherr: Wird dein Mann.

Caroline: (eilt an den Tisch). Sagen Sie nur wohin mein Name kommen soll?

Oberkammerherr: (hält sie). Kind! Du kennst den Werth einer Unterschrift nicht und man soll mir nie den Vorwurf machen, deine Unerfahrenheit benutzt zu haben. Du mußt wissen, was du unterschreibst. Das Kapital ist bedeutend.

Caroline: Und der Vetter? –

Oberkammerherr: Wird dein Mann.

Caroline: (nimmt schnell die Feder). Lassen sie mich schreiben.

Oberkammerherr: (hält sie). Es muß zwanzig Jahre liegen bleiben.

Caroline: Und der Vetter?

Oberkammerherr: Wird dein Mann.

Caroline: (macht sich los). So lassen Sie mich doch schreiben.

Oberkammerherr: Du weißt nun alles – jetzt überlege.

Caroline: Und der Vetter?

Oberkammerherr: Wird in acht Tagen dein Mann.

Caroline: (eilt zum Schreiben). Es ist schon alles überlegt.

Oberkammerherr: (hält ihren Arm): Du hast noch deinen freien Willen.

Caroline: Und der Vetter?

Oberkammerherr: Wird dein Mann.

Caroline: (außer sich). Sagen Sie nur, ob der Name oben oder unten hinkommt!

Oberkammerherr: (zeigt auf die Stelle). Hieher! (Sie schreibt.) Nun fehlt noch der Name des Veters.⁵⁷³

⁵⁷² Vgl. *Die Zeichen der Ehe*. II/14,15,16. S. 56 – 62.

⁵⁷³ III/1. S. 63ff.

Dann bringt der Oberkammerherr im zweiten Auftritt auch Ludwig dazu, die Verzichtserklärung zu unterschreiben. Der sieht wohl, dass es sich hier um ein dubioses Geschäft handelt, resigniert jedoch, da Caroline seine Einwände ignoriert und ihn zur Unterschrift drängt.

„**Oberkammerherr:** Sie hat unterschrieben, wie Sie sehen.

Ludwig: (sieht Carolinen an). Und auch gelesen?

Caroline nickt mehrmals heftig mit dem Kopfe und macht ihm Zeichen, daß er endigen soll.

Ludwig: Dann habe ich nichts mehr zu sagen. Ich mache nur Ansprüche an Ihr Herz; Ihr Vermögen bleibt Ihr Eigenthum. (Unterschreibt).“⁵⁷⁴

Diesen Teil des Geschäftes fasst der Oberkammerherr in einem Selbstgespräch zusammen:

„**Oberkammerherr:** Also, d e r Handel wäre berichtet! Der Mensch handelt doch in allen Lagen: der große Herr mit Worten, und der Kaufmann mit Waaren. Sie hat mir ein Kapital überlassen und ich habe ihr dafür einen Mann gegeben. Nun soll mir einer noch einmal sagen, daß der Sklavenhandel schädlich ist.“⁵⁷⁵

Auch wenn der Mangel an Sentimentalität oder an schlechtem Gewissen dem ‚feineren‘ Lustspiel inhärent sind und derartige Aussagen im 19. Jahrhundert noch nicht als ‚politisch unkorrekt‘ galten, übertritt hier Steigentesch dennoch die Grenze vom Sarkasmus zum Zynismus.

Im vierten Auftritt fragt Amalie, ob das Werk gelungen sei, worauf ihr Mann antwortet: Zur Hälfte. Mit der Liebe sei es leicht zu unterhandeln, die Ehe dagegen würde etwas hartnäckiger sein.⁵⁷⁶

Obwohl ein schriftlicher Beweis für eine Eheschließung von Luise mit Dolft nicht gefunden werden konnte, glauben der Oberkammerherr und seine Frau Amalie inzwischen so viele ‚Zeichen der Ehe‘ gefunden zu haben, dass ein Vorstoß auf das Vermögen von Luise riskiert werden kann. Auf dringendes Anraten seiner Frau ist Graf Milden bereit, zur Tat zu schreiten:

„**Oberkammerherr:** [...] ich werde unsere Rechte nur für eine bedeutende Summe hingeben; das Uebrige haben ihre Aufopferungen verdient.

Amalie: Das ärmste Mädchen in der Stadt – was kann die geopfert haben?

Oberkammerherr: Zwei Jahre – mit einem alten Manne auf dem Lande – ein Schäferleben ohne Schäferstunden – rechnen Sie das für nichts?

Amalie: Sie haben mit jedem Geschöpfe Mitleid, wenn es nur Ihre Frau nicht ist.

Oberkammerherr: Was wollen Sie? Ein Mitleid, das unsere Schulden bezahlt, oder einen Proceß, der zwanzig Jahre dauert? Und dann tritt der Mensch mit dem Engel im Munde vor den Richter und er wird auf der Stelle losgesprochen. [...]

⁵⁷⁴ *Die Zeichen der Ehe.* III/2 S. 66.

⁵⁷⁵ III/3 S. 68.

⁵⁷⁶ Vgl. III/4. S. 68

Amalie: Vergessen Sie nichts. Denken Sie an Ihre Schulden, an Ihre Kinder, an unsere Zeichen⁵⁷⁷

Was hier offenbart wird, ist, dass Luise scheinbar mittellos war, als sie den alten Graf Milden geheiratet hat und sich nun mit Baron Dolft einen jüngeren Ehemann auserkor.

Der Oberkammerherr konfrontiert Luise im fünften Auftritt mit seinen und Amalies Beobachtungen und tastet sich langsam an sein Ziel heran, indem er Dolfts Benehmen mit dem des verstorbenen Ehemanns der jungen Witwe vergleicht. Auf Luises Frage, was das soll, legt Graf Milden die Karten auf den Tisch:

„Oberkammerherr: [...] Sie wissen, der Herzog liebt den Aufwand –

Luise: Was geht das mich an?

Oberkammerherr: Die Eigenschaften großer Seelen stecken an; sein Beispiel richtet uns zu Grunde.

Luise: Daran thut er unrecht.

Oberkammerherr: Was Gott thut, das ist wohlgethan, und der Herzog ist bis an die Gränze Gottes Ebenbild.

Luise: Auf was führt diese Vorrede?

Oberkammerherr: (zieht ein Papier aus der Tasche). Dadurch sind meine Güter verschuldet. Der alte Vetter hat Ihnen ein großes Vermögen und mir große Ansprüche hinterlassen. [...] In einem gewissen Falle. Sie kennen den Fall, den ich nicht nenne.

Luise: Aber dieser Fall muß erst eintreten.

Oberkammerherr: (reicht ihr schnell eine Feder). So unterschreiben Sie für die Zukunft und ich entsage allen Ansprüchen.

Luise: (übersieht's und gibt's ihm zurück). Sie schlagen den Werth eines Mannes sehr hoch an.

Oberkammerherr: Finden Sie das?

Luise: Zu hoch!

Oberkammerherr: Sie sprechen, wie eine vernünftige Frau, die den Werth einer Sache kennt. Aber der Liebe ist kein Preis zu hoch; erst in der Ehe werden die Preise herabgesetzt.

Luise: Glauben Sie?

Oberkammerherr: Ach! ich weiß es gewiß. Fragen Sie meine Frau, was ich werth bin. Die Summe, die sie angibt, wird zum Erbarmen seyn.

Luise: Ich bin nicht in diesem Falle.

Oberkammerherr: (lächelnd). Das weiß ich. Aber geben Sie acht, daß Sie nie einen Fall haben, der ein Rechtsfall werden könnte; das müssen wir vermeiden. (Langsam und mit Nachdruck.) Sie könnten die Unbequemlichkeit haben, schwören zu müssen –

Luise: (erschrocken). Ich?

Oberkammerherr: (sieht sie scharf an). Sie schwören, das ist alles und Sie bleiben im Besitz Ihrer Güter.

Luise: (nimmt schnell die Feder und unterschreibt). Ich habe mehr, als ich bedarf und mein Mann war Ihnen verwandt. (Reicht ihm das Papier.) Dieß Opfer gehört seinem Andenken.

Oberkammerherr: Liebe, theure Freundin! ich will auch gleich einpacken lassen. Nicht einen Tag will ich der Natur mehr zur Last fallen. (Geht ab).

Luise: (allein). Was habe ich gethan? Er hat recht, der Liebe ist kein Preis zu hoch; aber die Liebe ist ein Kind und das Glück des Lebens entflieht gewöhnlich, wenn das Kind ein Mann geworden ist.⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ *Die Zeichen der Ehe.* III/4 S. 69f.

⁵⁷⁸ III/5 S. 72ff.

Im sechsten Auftritt wird die noch sehr verstimmte Luise mit dem Glück des jungen Paares konfrontiert und erfährt, dass auch Caroline ein Papier unterschrieben hat, damit Ludwig ihr Mann werden kann.⁵⁷⁹ Im siebenten Auftritt vergleicht Luise in Gedanken die Verliebtheit von Ludwig und Caroline mit der Situation, in der sie und Dolft sich befinden, und kommt zu dem Schluss, dass in der Ehe die Liebe ihre Rechte zugunsten der Freundschaft abgetreten hat.⁵⁸⁰

Im achten Auftritt erfährt Dolft von dem Handel Luisens mit dem Oberkammerherrn.

„Dolft: (schnell herein, einige Kräuter in der Hand). Die Kräuter haben gewirkt: er hinkt nicht mehr.

Luise: (faßt seine Hand). Fühlen Sie meine Angst.

Dolft: Sey'n Sie ruhig: morgen jagt er wieder.

Luise: (läßt seine Hand los). Ach! man muß ein Hund sein, um Ihr Mitleid aufzubellen.

Dolft: Liebes Kind! Sie hinken nicht; wenn Sie auch nicht sprechen, so läßt sich Ihr Unglück nicht errathen.

Luise: Unser Geheimniß ist bekannt –

Dolft: (erschrocken). Wem?

Luise: Der Oberkammerherr sprach davon.

Dolft: (unruhig). Und da haben Sie mitgesprochen?

Luise: Ich war bestürzt.

Dolft: (außer sich). Können Sie den nie einen Menschen allein reden lassen?

Luise: Ach Gott! da soll man nun nicht merken, daß wir verheiratet sind. [...] Sie sehen meine Angst und alles, womit Sie mich beruhigen, ist eine Unartigkeit.

Dolft: Halten wir uns jetzt nicht bei Kleinigkeiten auf! Was haben Sie ihm denn gesagt?

Luise: Gesagt nichts; aber er hat Sie gemalt. Jedes Wort war eine Farbe aus Ihrem Leben und ein Blinder hätte einen Ehemann erkannt.

Dolft: Da soll man nun nicht errathen, daß wir verheirathet sind!

Luise: An mir?

Dolft: In jedem häßlichen Bilde, das man Ihnen zeigt, erkennen Sie eine Aehnlichkeit mit Ihrem Manne.

Luise: Er hat recht deutlich unter das Bild Ihren Namen gesetzt. (Aengstlich und leise.) Ich habe sein Stillschweigen mit einer Verschreibung erkaufte.“⁵⁸¹

Dolft fühlt sich in seiner Ehre gekränkt und verspricht Luise, die Verschreibung zurückzuholen. „Durch mich sollst Du nichts verlieren. [...] Diesen Raubbienen muß die Lust vergehen, hier Beute zu holen, sonst fliegen sie alle Jahre hieher. Das müssen wir hindern“⁵⁸² sagt er entschlossen und macht sich auf den Weg zum Oberkammerherrn.

Im neunten Auftritt verlangt Dolft von Graf Mildens einen Beweis für dessen Vermutung. Dieser – bereits mit seiner Abreise beschäftigt – weicht ihm geschickt aus, indem er als Ausrede sein unartiges Kind, das hier zum ersten Mal erwähnt wird, benützt und damit

⁵⁷⁹ Vgl. *Die Zeichen der Ehe*. III/6. S. 75f.

⁵⁸⁰ Vgl. III/6. S. 75f.

⁵⁸¹ III/8. S. 77ff.

⁵⁸² III/8. S. 79.

jeglicher Diskussion mit Dolft geschickt ausweicht. Der muss erkennen, dass er auf verlorenem Posten steht.

„**Amalie:** [zum Oberkammerherrn]: Ich gehe nicht von der Stelle, bis Sie mich begleiten. Ich habe dem Kinde versprochen, Sie mitzunehmen.

Oberkammerherr:[zu Dolft] Ja, da muß ich freilich mit. Lieber Baron! ich bin gleich wieder bei Ihnen. Es ist in unsern Zeiten eine wahre Freude Kinder zu haben. Sie saugen einem das Geld aus der Tasche und das Blut aus den Waden. Ich muß mich nur bei dem Jungen bedanken, daß er es noch bei den Waden bewenden läßt.

Amalie: Daran erkenne ich Ihr Herz.

Oberkammerherr: Baron! daran erkennt man uns.“⁵⁸³

Im elften Auftritt geben Luise und Dolft ihrer Hoffnung Ausdruck, dass sie nach der Abreise der Mildens nun bald wieder allein, ungestört und glücklich sein werden. Luise mit ihren Büchern und Dolft mit der Jagd. Luise meint lächelnd: „Ich werde mit den Thieren um Ihre Zeit unterhandeln; vielleicht ist ein Hase gefälliger als ein Mann.“⁵⁸⁴

Vor seiner Abreise gibt der Oberkammerherr im dreizehnten Auftritt Dolft ein Papier, in dem er allen seinen Ansprüchen entsagt – die Verschreibung über das Vermögen behält er allerdings. Er trägt Dolft auf, Luise folgendes zu sagen:

„**Oberkammerherr:** [...] Wenn sie irgendwo einem Manne mit einer Dame begegnet und er geht voraus und merkt es nicht; der Weg ist steil und er hilft ihr nicht; ihr Schnupftuch fällt und er bückt sich nicht; sie trägt ein neues Kleid und er lobt es nicht; er spricht gelehrt und sie hört es nicht, und er spricht mir ihr und sie gähnt; so darf sie mir glauben, die beiden sind Mann und Frau: das ist wie bei uns. Leben Sie wohl.“⁵⁸⁵

Das Stück endet im vierzehnten Auftritt mit Dolfts Frage an Luise, ob er nun der Welt sagen dürfe, dass sie sein sei, worauf diese antwortet, dass die Welt das zuweilen bemerken werde. Dolft drückt Luise an sich und sagt: „Wissen soll sie es, aber merken soll sie es nie.“⁵⁸⁶

Steigentesch, die nächste Generation nach Jünger – sowohl altersmäßig als auch hinsichtlich der Entwicklung des Genres – bedient in seinem Lustspiel *Die Zeichen der Ehe* den Geldaspekt unübersehbar. In dieser Konversationskomödie ist das grundlegende Element ein finanzielles, das dann mit den für den Handlungsverlauf notwendigen ‚Versatzteilen‘, wie Liebesgeschichten, Heiratsplänen und Verwicklungen ausgestattet wird. Geld taucht hier in Form von Verträgen und Verschreibungen auf, deren monetären Wert man nur erahnen kann. Mit Ironie, geschliffenen Dialogen und Satire wird hier das typische Nationaltheater-

⁵⁸³ *Die Zeichen der Ehe*. III/10. S. 81.

⁵⁸⁴ III/11. S. 82.

⁵⁸⁵ III/13 S. 83f.

⁵⁸⁶ III/14 S. 84.

Publikum – Adel und Bildungsbürgertum – angesprochen. Dem ästhetischen Anspruch, den Steigentesch an das ‚feinere‘ Lustspiel stellt, wird diese Komödie durchaus gerecht. Die von ihm vehement bekämpfte Sentimentalität im rührenden Lustspiel gibt es in *Die Zeichen der Ehe* überhaupt nicht mehr. Die prekären wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit – die Premiere fand einige Monate vor dem Staatsbankrott statt – finden durchaus ihren Ausdruck. Der Oberkammerherr Graf Milden konnte den Lebensstandard, den seine Stellung erfordert, nur mehr durch Verschuldung aufrechterhalten. Dies mag dem einen oder anderen Zuschauer nicht unbekannt gewesen sein. Der Zynismus, der in *Die Zeichen der Ehe* in der Selbstverständlichkeit liegt, mit der Graf Milden die Unsicherheit von Luise und Caroline ausnützt, um an ihr Geld zu kommen und sich damit finanziell zu sanieren, appelliert an die emotionale Distanz der Zuschauer und wird mit Witz und Ironie verbrämt. Ein moralischer Anspruch ist in *Die Zeichen der Ehe* weder greifbar noch wünschenswert. Das Happy-end ist, wie in allen Komödien, unvermeidbar, in diesem Fall aber brüchig. So ausgefeilt Steigenteschs Dialoge auch sind, fehlt seinen Komödien doch das typische Wiener Kolorit.

7. Eduard von Bauernfeld

Geboren wurde Eduard von Bauernfeld am 13. Jänner 1802 in Wien als uneheliches Kind von Elisabeth von Bauernfeld und Lorenz Novag. Bekannt ist, dass Bauernfelds Großvater mütterlicherseits 1763 von Maria Theresia auf Grund seiner Verdienste in den erblichen Adelsstand erhoben worden war. Sowohl über seine Abstammung als auch seine ärmliche Kindheit beim Vater breitete Bauernfeld Zeit seines Lebens den Mantel des Schweigens, „denn ihm ist das Schlimmste widerfahren, was einem Sohne begegnen kann: er mußte sich vor der Welt seiner Eltern schämen“.⁵⁸⁷ Nach dem Besuch des Schottengymnasiums studierte Bauernfeld von 1819 bis 1821 Philosophie und bis 1825 Rechtswissenschaften. Die familiäre Geborgenheit, die Bauernfeld in seiner Jugend vermisst, wird er – gesellig und kontaktfreudig, wie er war – in der engen Verbundenheit und Freundschaft mit Künstlern aller Couleurs, wie Friedrich Schlegel, Moriz von Schwind, Johann Schenk, Leopold Kupelwieser, Franz Schubert und Franz Grillparzer sowie in der Förderung durch den kunstsinnigen Josef von Spaun finden. Auch in den bekannten Wiener Salons der Familien Pichler, Eskeles und Hammer-Purgstall war Bauernfeld ein gern gesehener Gast. Wie viele seiner Dramatiker-

⁵⁸⁷ Horner. S. 2.

Kollegen wurde auch Bauernfeld Beamter. Ein Karrierist im Staatsdienst war Bauernfeld mit Sicherheit nicht, wie auch Waltraud Heindl in ‚Gehorsame Rebellen‘ schon feststellte.

„Er war in der That nicht aus dem Holze geschnitzt, aus dem der erzeugt sein muß, der es im politischen Verwaltungsdienste zu den höchsten Stellen bringen will. [...] Auf der kurzen Strecke vom Conceptspraktikanten bei der niederösterreichischen Regierung [...] bis zum Concipisten bei der Lottodirektion spielte sich seine ganze Carrière ab.“⁵⁸⁸

Im Mai 1848 verließ Bauernfeld seine Beamten-Stellung und war trotz aller Überredungsversuche seiner Vorgesetzten nicht mehr dazu zu bewegen, auch nur einen „Fuß mehr über die Schwelle des ihm widerwärtigen Bureaus der Lottodirection“⁵⁸⁹ zu setzen. Von diesem Zeitpunkt an widmete er sich nur mehr dem Theater. Über die Vermögensverhältnisse Bauernfelds ist nicht allzu viel bekannt. In der Lottodirektion lag sein Gehalt seit 1842 bei 800 Gulden plus 120 Gulden Quartiergeld und einer Pension von 400 Gulden. 1843/44 verdiente er allerdings mit Dickens-Übersetzungen 3.000 Gulden und für seine Lustspiele bezahlte ihm das Hofburgtheater vor der Einführung der Tantieme zwischen 200 und 300 Gulden.⁵⁹⁰ Bedenkt man die Geldentwertung seit Ende des 18. Jahrhunderts und die ständige Teuerung, kann man sich vorstellen, dass er von seinem Gehalt allein nur sehr schwer hätte leben können.

Bauernfeld wurde sehr alt und musste den Verlust der meisten seiner Freunde und Weggenossen miterleben. Sein siebzigster Geburtstag bescherte ihm den Franz-Josephs-Orden und das Ehrenbürgerrecht der Stadt Wien, sowie eine Erhöhung seiner Beamtenpension. Der achtzigste Geburtstag wurde nur mehr in aller Stille begangen und am 9. August 1890 starb Bauernfeld in seinem Haus in Döbling.⁵⁹¹

7.1 Der Dramatiker Eduard von Bauernfeld

Bauernfeld, der seine lyrischen Gehversuche schon während seines Studiums begonnen hatte, widmete sich danach fast ausschließlich der Dramatik. Neben den Salonkomödien, mit denen er seine größten Erfolge erleben wird, schrieb er auch Possen, Schauspiele und Libretti für Opern.

⁵⁸⁸ Horner. S. 16f.

⁵⁸⁹ Horner. S. 125.

⁵⁹⁰ Vgl. Horner S. 125.

⁵⁹¹ Vgl. Horner, S. 145f.

Am 5. 9. 1828 wurde mit dem in Alexandrinern verfassten Lustspiel *Der Brautwerber*, Bauernfelds erstes Werk, am Hofburgtheater aufgeführt, das wohl von Grillparzer gelobt wurde, aber keinen sehr großen Anklang fand. Bauernfeld selbst war mit der Komödie nicht zufrieden und schrieb in sein Tagebuch „Gestern die erste Aufführung. Sogenannter success d’estime. Ich war wie vernichtet, sah gleich bei den ersten Versen den Unsinn ein, ein grosses Stück in Alexandrinern zu schreiben.“⁵⁹² Erst *Leichtsinn aus Liebe* (verfasst 1826, aufgeführt 1831)⁵⁹³ leitete den großen Erfolg ein, der mit seinen weiteren Konversationskomödien fortgesetzt wurde und ihn schließlich zum freischaffenden Hausdichter des Nationaltheaters machte.

Um 1830 ist das ‚feinere‘ Lustspiel als Genre durch die Werke von Jünger und Steigentesch zwar schon etabliert, allerdings in einer eher weniger raffinierten Form, die langsam an Aktualität verliert. Bauernfeld wird das ändern. Seine Hauptschaffenszeit fällt in die Zeit des Vormärzes, in der die Zensur wieder besonders streng war. Wie Emil Horner ausführt, neigt sich „die Zeit der großartigen Harmlosigkeit eigentlich bereits ihrem Ende zu“.⁵⁹⁴ Während die französische Juli-Revolution von 1830 auch in anderen europäischen Staaten politische Veränderungen nach sich zog, hinterließ sie bei der Aristokratie und dem Bürgertum in der Habsburger Monarchie keine Spuren. In Wien waren Walzerseligkeit und Unterhaltung im Bewusstsein der Bevölkerung noch fest verankert, „[n]ur unter den Parias, die sich weder früher noch jetzt an den gefüllten Schüsseln gütlich thun durften, brodelte es hie und da, jedoch stets gelang es der ungeheuren Popularität des Kaisers Franz mit Leichtigkeit, die aufgeregten Wogen zu glätten.“⁵⁹⁵ Bauernfelds politisches Bewusstsein sei durch die Juli-Revolution zwar geweckt worden, wäre laut Horner aber niemals über eine gewisse Unreife hinausgekommen. Vielmehr habe er erkannt, dass dies der ideale Boden für seine Salonkomödien sein könnte. Gerade in dieser Zeit brauchte das Nationaltheater Komödien von heimischen Dramatikern dringender als je zuvor. Da Lustspiele weitaus häufiger aufgeführt wurden als Tragödien, bestand ein enormer Bedarf an Gebrauchsdramatik.⁵⁹⁶

„So griff man unter Anderem durch die Neueinstudirung von Steigentschs feiner Komödie ‚Die Zeichen der Ehe‘ auf den bislang einzigen deutschen Bühnendichter zurück, der den Ton der vornehmen Gesellschaft getroffen hatte. Bauernfeld’s Auftreten beendete die Misère mit einem Schlage. An die Stelle des Mangels setzte er den Ueberfluß und fast über Nacht verwandelte

⁵⁹² Glossy. *Aus Bauernfeld’s Tagebücher 1819-1848*. Bd. 1. Wien. Eintrag vom 6.9. 1828.

⁵⁹³ Vgl. Horner S. 151 (Chronologisches Verzeichnis von Bauernfeld’s Werken).

⁵⁹⁴ Horner. S. 47.

⁵⁹⁵ Horner. S. 47.

⁵⁹⁶ Vgl. Horner. S. 47f.

sich das Brachfeld des deutschen Lustspiels in eine gesegnete Flur. Das Ensemble der Schauspieler war wie elektrisiert“⁵⁹⁷

Was Bauernfelds Salonkomödien gegenüber jenen seiner Vorgänger auszeichnete, und dieses Genre zum Höhepunkt führte, war die Annäherung seiner Komödien an die Leichtigkeit der französischen Konversationsstücke, jedoch unter Berücksichtigung der Wiener Typen und des Wiener Lokalkolorits. In seinen Lustspielen erreicht der Konversationsstil einen Höhepunkt. Tagesfragen und aktuelle Themen wurden von ihm in theatralisch effektvoller Weise umgesetzt. Schon mit seinem ersten Lustspiel, *Leichtsinn aus Liebe*, spielten sich Bauernfeld und ‚seine Schauspieler‘ in die Herzen der Wiener Gesellschaft, wie eine Kritik in der Theater Zeitung Nr. 202 vom 9.10.1832 zeigt:

„Es tut wohl, bei den vielen verkehrten Bestrebungen, welche uns in der neuesten Zeit gerade im komischen Fache begegnet sind, endlich wieder auf ein Lustspiel im wahren Sinn des Wortes [...] zu treffen. Ein solches ist aber das gegenwärtige, in dem sich alle Elemente unseres geselligen Lebens, unserer sozialen Verhältnisse und in weiterer und tieferer Beziehung auch unseres nationalen Charakters vorfinden. [...] Die Charaktere sind lebendig und natürlich, [...] Die Täuschungen, in welchen sie befangen erscheinen, tun nicht weh, denn sie greifen nicht in das Heiligtum des Gefühls ein, das unverletzbar bleiben soll, und lösen sich freundlich und befriedigend auf. [...] wenn den Dichter die Hindernisse, die sich selbst dem Besten, wie die Sachen jetzt stehen, nicht abschrecken, wenn er sich das gefallen lässt, was nun einmal nicht abzuändern steht, wenn er so fortfährt, wie er mit dieser Dichtung begonnen hat [...] dann dürfte sich die Wiener Bühne das erwarten, was ihr schon seit langem gefehlt hat und was sie mit offenen Armen empfangen sollte: einen wahren Lustspieldichter. Vielleicht werden wir dann endlich von der traurigen Sündflut des Seinewassers errettet, das uns für jetzt noch immer bis an den Hals steht.“⁵⁹⁸

Es gelingt ihm auch, in seinen Salonkomödien die im Vormärz besonders strenge Zensur durch mehr oder weniger versteckte Anspielungen auf gegenwärtige Missstände durch Ironie und Satire geschickt zu umgehen, wobei seine Satire manchmal in offene Polemik ausartet.⁵⁹⁹ Bauernfelds Salonkomödien bleiben zwar von der Zensur unbehelligt, was aber nicht bedeutet, dass er deren enge Grenzen nicht überschritt. Widerspruchslos ließ er sich nicht den Mund verbieten.

„Wo er die offizielle Kritik hinter’s Licht führen konnte, that er es ohnehin mit Wonne, und es glückte seiner Findigkeit öfter als anderen Dichtern; dafür genoß er einen besonders hohen Ruf bei den dankbaren Wienern, die jedes Näschen, das einer gestrengen Obrigkeit gedreht wird, wie einen persönlichen Gefallen lohnen möchten.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ Horner. S. 51.

⁵⁹⁸ Dorninger. S. 146.

⁵⁹⁹ Vgl. Dorninger. S. 149.

⁶⁰⁰ Horner. S. 68.

Die Wiener machten sich ein besonderes Vergnügen daraus, bei jeder neuen Bauernfeld-Komödie besonders darauf zu achten, wie und womit er der Zensur ein Schnippchen geschlagen hat. Mit seiner Satire *Der literarische Salon* ging er aber zu weit. Es war eine in der Sache möglicherweise noch verständliche, aber in der Ausführung unverzeihliche Abrechnung mit Saphir – einem ausgewiesenen Gegner von Bauernfeld und Grillparzer – und der von Saphir und Bäuerle betriebenen Kritik in der *Theaterzeitung*. Bauernfeld hatte sich damit ein Eigentor geschossen. Das Publikum lehnte die Komödie ab, ein Theaterskandal wurde gerade noch verhindert und *Der literarische Salon* verschwand nach einer einzigen Aufführung am 24.3.1836 aus dem Repertoire des Hofburgtheaters.⁶⁰¹

Bauernfeld machte sich das ausgezeichnet geschulte Hofburgtheater-Ensemble zunutze und beteiligte sich intensiv an den Probenarbeiten. Der Vorwurf, dass er seinen Schauspielern die perfekten Rollen auf den Leib geschrieben hat, ist nicht ganz unberechtigt.

Emil Horner fasst das Talent Bauernfelds so zusammen:

„So darf man sagen, daß Bauernfeld und die Stützen des Lustspiels im Burgtheater aus einer fast homogenen Materie erzeugt, daß sie Fleisch von seinem Fleische und Blut von seinem Blute waren, und umgekehrt. [...] das andere war die Wiener Gesellschaft, die im Burgtheater und in der er zu Hause war, aus der er sich seine Stoffe, Motive und Figuren holte. Es besaß einen prickelnden Reiz vom Parket und den Logen aus in vergrößertem Rahmen das wechselnde Leben und Treiben auf dem getäfelten Boden der nämlichen Salons sich abspielen zu sehen, aus denen man eben zum Theater aufgebrochen war; und ein gescheiter, witziger Dialecticer hechelte es durch, glossirte es, raisonnirte darüber und plauderte köstlich aus der Schule, recht wie ein enfant terrible, derart daß man dem lieben Spötter nicht gram sein konnte.“⁶⁰²

Bauernfelds Karriere verlief nicht linear. Seine ersten Stücke, die noch in die Zeit des Polizeispitzelsystems Metternichs und die extrem strenge Zensur des Vormärzes fielen, vermieden „alles, was nur den leisesten Verdacht einer politischen Anspielung erregte“,⁶⁰³ während ab den 1840er-Jahren die Forderungen und satirischen Elemente in seinen Komödien immer deutlicher wurden. In diesen Lustspielen karikiert er Vorurteile der Gesellschaft, Adelssucht, Snobismus des Bürgertums und wagt sich sogar an das Thema der Mesalliance – allerdings unter Verweigerung der letzten Konsequenz – heran.⁶⁰⁴ Auch den negativen Aspekten des wirtschaftliche Aufschwungs, die mit Korruption und Aktienschwindel einhergehen, widmet sich Bauernfeld 1842 in seinem Lustspiel *Industrie und Herz*.

⁶⁰¹ Vgl. Horner. S. 68.

⁶⁰² Horner. S. 54.

⁶⁰³ Maletschek S. 73.

⁶⁰⁴ Vgl. Dorninger S. 59.

Bauernfeld erwies sich als Vielschreiber, und vor allem in den 1830er-Jahren wurde der Bedarf nach Trivialliteratur am Hofburgtheater durch seine Salonkomödien insofern gedeckt, als jährlich mindestens ein Stück von ihm aufgeführt und wohlwollend vom Publikum aufgenommen wurde.⁶⁰⁵ Dies führte aber letztlich dazu, dass die Entwicklung der Charaktere litt, wodurch er seinem Erzfeind Saphir Gelegenheit zu einer nicht ganz unberechtigten Kritik bot.

„So wie Bauernfeld schreibt und die Hofschauspieler darstellen, hat dieser Autor gar nicht nötig, ein Stück zu schreiben. Er braucht nur einen Titel zu erfinden und das Personale anzugeben“⁶⁰⁶

„Man hatte prophezeit, dass Bauernfeld, wenn die Zensurschranken einmal aufgehoben sein sollten, ein Wiener Aristophanes werden würde.“⁶⁰⁷ Nun waren diese Schranken gefallen, aber das Publikum hatte sich geändert. *Ein neuer Mensch*,⁶⁰⁸ Bauernfelds erstes Stück nach der Revolution, kam beim Publikum zwar gut an, dessen Reaktion beim Autor jedoch nicht. Die langjährige Liaison zwischen Publikum und Dramatiker war gestört. Der Beifall lief an den Intentionen des Schöpfers vorbei – gelacht wurde, wo nicht gelacht werden sollte, demonstrativer Beifall kam an der falschen Stelle. Als Reaktion darauf verfasste Bauernfeld im Rahmen einer Artikelserie eine Studie mit dem Titel *Das Theater, das Publikum und ich*,⁶⁰⁹ die „auf eine Absage an die verstiegene politische Geschmacksrichtung hinausläuft.“⁶¹⁰ In dieser Studie schwadroniert er zuerst über die verschiedenen Phasen seines Schaffens als Lustspiieldichter und den anfangs wechselnden, schließlich aber großen Publikumserfolgen seiner Salonkomödien, und kommt nicht umhin, sich das eine oder andere Mal an Saphir abzarbeiten. Dann stellt auch er fest, dass sich der Publikumsgeschmack nach der Revolution 1848 radikal geändert hatte. Nach November 1848 wurde die Zensur wieder deutlich verstärkt und *Der neue Mensch* verschwindet bald wieder aus dem Repertoire, so wie „alle Stücke vermieden werden, welche Äußerungen religiöser und politischer Meinungsverschiedenheiten veranlassen könnten.“⁶¹¹ Mit einer gewissen Larmoyanz meint Bauernfeld: „Von meinen

⁶⁰⁵ Vor allem in den 1830er bis zur Revolution gab es nur zwei Jahre ohne Bauernfeld-Stücke (1843, 1845). Laut Register des Österreichischen Bundestheaterverbandes 1. u. 2. Band (Burgtheater 1776–1976). Ueberreuter Wien.

⁶⁰⁶ Costenobles Tagebuch 31.8.1834. (Dorninger S.156.) Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) war Journalist und Kritiker bei Bäuerles *Theater Zeitung* und von 1837 bis 1855 Herausgeber seiner eigenen Zeitung *Der Humorist*. Er war ein scharfer Kritiker von Bauernfeld und Grillparzer.

⁶⁰⁷ Dorninger, S. 167.

⁶⁰⁸ Bauernfelds *Ein neuer Mensch* wurde am 10.4.1849 uraufgeführt und bis 23.6.1849 siebenmal gespielt.

⁶⁰⁹ Bauernfeld. *Das Theater, das Publikum und ich*. In: *Gesammelte Aufsätze*. S. 125-136

⁶¹⁰ Horner. S. 132.

⁶¹¹ Bauernfeld. *Das Theater, das Publikum und ich*. S. 132.

ersten Jünglingsjahren an beherrscht mich nur ein Trieb, ein Streben: ein ordentliches Lustspiel zu machen. Bisher ist's mir nicht recht gelungen, ich weiß wohl!“⁶¹² Im Hinblick auf die Zensur kommt er zu dem Schluss: „In der demagogischen Zeit hieß es: ‚Deine Stücke sind reaktionär – fort mit ihnen!‘ In der konstitutionellen heißt es: ‚Deine Stücke können Äußerungen von Meinungsverschiedenheiten veranlassen – wir streichen sie einstweilen vom Repertoire.““⁶¹³

In den 1850er-Jahren versuchte sich Bauernfeld erneut an jenen gesellschaftlichen Themen und Motiven, die seine vorrevolutionären Stücke so erfolgreich gemacht hatten. Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus – nicht zuletzt deshalb, weil er sich von der früheren Figurenkonstellation nicht lösen konnte, was zuweilen bis zum Selbstplagiat führte. In den folgenden fünfzehn Jahren konnte Bauernfeld keinen einzigen großen Erfolg auf der Hoftheaterbühne verzeichnen. Erst mit *Aus der Gesellschaft* errang der Dramatiker 1867 einen durchschlagenden Erfolg. „Dem alten Knaben von fünfundsechzig Jahren that der überschwängliche Beifall unendlich wohl, den[sic!] Publicum und Kritik seinem ausnahmsweise auch technisch gelungenen Meisterstück mit seltener Einmüthigkeit zollten.“⁶¹⁴ In *Moderne Jugend* darf der vierzigjährige Weltmann, Bauernfelds Lieblingsfigur, die junge Frau zum Altar führen, während dem Jüngling nur negative Attribute zugestanden werden, in *Landfrieden* rechnet er mit dem traditionellen Feudaladel satirisch ab.⁶¹⁵

„Der *Landfrieden* bezeichnet den vorletzten Markstein auf dem Lebenswege des Dichters. Fürder wollte sich kein nachhaltiger Erfolg mehr einstellen, so oft er auch mit neuen Werken vor der Öffentlichkeit erschien. Sie waren alle reine Conception aus den Reminiscenzen an die eigene Produktion.“⁶¹⁶

Bauernfelds größtes Talent lag zweifellos in seinem Gespür für die deutsche Sprache und der Schaffung exzellenter Dialoge – beide ganz wichtige Voraussetzungen, um das Wiener Kolorit in das Genre der Salonkomödie zu integrieren. Er selbst äußerte einmal:

„Ich bin und bleibe Wiener mit Haut und Haar. Das ist mein grösster Stolz. Man hat mir zum Vorwurf gemacht, dass ich in meinen Stücken zu sehr Wiener Lokalfarbe angewendet hätte, – ich leugne das nicht. Denn ich betrachte es nicht als Vorwurf, sondern als Lob.“⁶¹⁷

⁶¹² Bauernfeld. Das Theater, das Publikum und ich. S. 135.

⁶¹³ Ebda. S. 135.

⁶¹⁴ Horner. S. 138.

⁶¹⁵ Vgl. Horner. S. 138f.

⁶¹⁶ Horner. S. 140.

⁶¹⁷ Dorninger. S. 143.

Es waren ja die Wiener Salons, die dem Vielschreiber Bauernfeld den fast unerschöpflichen Stoff für seine Konversationskomödien lieferten. „außer den offensichtlichen hielt er noch häufiger die intimen Regungen [...] der höheren Stände im Bilde fest. [...] sein aufhorchendes Ohr hörte aus dem nur scheinbar tauben Gestein, an dem andere achtlos vorbeihasteten, immer neue Ober- und Untertöne heraus.“⁶¹⁸ Gerade dadurch, dass er eine spezielle Form des Wiener Dialogs schuf, sicherte er sich einen deutlichen Vorsprung vor seinen dichtenden Zeitgenossen. Dies in einer Zeit „wo nicht durch die gänzlich geknebelte Presse, sondern durch das Theater die Signatur des Tages gegeben wurde.“⁶¹⁹ Dieser literarische Repräsentant des wohlhabenden Bürgertums zog mit seinen geschliffenen Bonmots „gegen alles unfreie und spießbürgerliche [...] mit einer wahrhaft aristophanischen Lust zu Felde.“⁶²⁰ Horner sieht darin das größte Verdienst Bauernfelds.⁶²¹

Die Bekenntnisse gehört zu einer der erfolgreichsten Komödien Bauernfelds und wurde von der Kritik hoch gelobt. So in der Theater Zeitung Nr. 29 vom 10.2.1834:

„Wir stehen nicht an, diesem Stück unter den bisherigen Schöpfungen des Dichters die vorzüglichste Stellung einzuräumen, und Herr Bauernfeld wusste alle Elemente, welche in der Fabel liegen, mit echter Humoristik und dem treffenden Blicke auf das Wirksame zu gestalten.“⁶²²

Bauernfeld macht sich in *Die Bekenntnisse* weitere typische Lustspielcharakteristika zunutze. Hier sei als Beispiel das Wortspiel mit Namen („mein süßer Bitter“ sagt Anna von Linden) erwähnt oder die – immer wieder gut ankommende – Verkleidung junger Frauen in Militäruniformen.

Dass diese Salonkomödie ein großer Erfolg wurde, ist nicht zuletzt der Mitwirkung von Franz Grillparzer zu verdanken, was der Verfasser in einer Anmerkung ausdrücklich würdigt:

„So verdanke ich dem Dichter der ‚Sappho‘ manche glückliche Wendung, manche feinen psychologischen Zug, wie in der Szene zwischen Julie und Bitter (3.Akt, 9.Scene) [...] Ich selbst hatte das Stück zuerst in drei Akten entworfen, es aber während der raschen Arbeit, die nicht über acht Tage währte, Längen befürchtend, in zwei Akte zusammengezogen. Grillparzer, der an dem jungen Autor seit Jahren freundlichsten Anteil genommen, und welchem ich (besonders seit Schreyvogels Scheiden) alle meine Sachen vorzulegen gewohnt war, erkannte an dem Lustspiel sogleich den mangelhaften Organismus, und so wurde auf seinen Rat und mit Benützung seiner Vorschläge und Abänderungen, der dritte Akt beiläufig wieder hergestellt.

⁶¹⁸ Horner. S. 57.

⁶¹⁹ Horner, S. 57.

⁶²⁰ Horner, S. 67.

⁶²¹ Vgl. Horner, S. 57.

⁶²² Dorninger. S. 155.

[...] Ich bewahre Brouillons von seiner Hand auch gelegentlich anderer meiner Stücke, wie ‚Helene‘, ‚Selbstquäler‘ usw.“⁶²³

7.2 **Die Bekenntnisse – Lustspiel in drei Akten.**⁶²⁴

Erstaufführung am Wiener Hofburgtheater am 8. Februar 1834. 54 Aufführungen bis 17. April 1877, in einer Neuinszenierung weitere 19 Aufführungen in der Zeit vom 10. Juni 1882 bis 30. April 1892.⁶²⁵

Dramatis personae und Inhalt des Stückes

Commerzienrath Herrmann.

Julie. [seine Tochter]

Baron von Zinnburg. [adoptierter Adolph Wallberg]

Adolph, Baron von Zinnburg. [Adoptivvater von Adolph]

Anna von Linden. [eine wohlhabende Witwe]

Assessor Bitter. [ehemaliger Verehrer Julies und nun Verehrer Annas]

Waldmann. [Reisebegleiter des jungen Barons]

Bedienter des jungen Baron Zinnburg.

Bedienter des Commerzienraths.

Kammermädchen der Frau von Linden.

„Der erste Act spielt in einer Provinzialstadt, die beiden andern an einem Badeort.“ Die erste Szene des **ersten Aktes** spielt auf der Straße. („Adolph, Baron von Zinnburg tritt auf, lorgniert zurück, bleibt stehen. Julie Herrmann tritt auf, halb verschleiert, Adolf grüßt höflich. Julie scheint verwundert, dankt ihm lächelnd und geht vorüber.“)

Die erste Szene im **ersten Akt** besteht darin, das Adolph Julie Herrmann sieht, ihr nachblickt und ‚mit einer Pantomime des Entzückens‘ ausruft: „Die wird geheirathet!“⁶²⁶

Dazu bemerkt Horner:

„Ihm [Bauernfeld] ist erlaubt, worüber dem pedantischen Traumichnicht, seiner Folie, die Haare förmlich zu Berge streben. Er darf die Schöne, die ihm zu Gesicht steht, auf der Straße beim Brunnen ungeniert ansprechen, sie bis ins Haus verfolgen und schnurstracks um ihre Hand bitten – mein Gott, man muß ihm gut sein.“⁶²⁷

⁶²³ Horner, Emil. *Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden*. Zweiter Band. Anmerkung des Verfassers zu ‚Die Bekenntnisse‘. Lustspiel in drei Akten. Leipzig. o.J. [ca.1905]. S. 172.

⁶²⁴ Bauernfeld, Eduard von. *Die Bekenntnisse*. Lustspiel in drei Acten. In: *Gesammelte Schriften von Bauernfeld*. 2. Band. Wien 1871. (Der Bühne gegenüber als Manuscript). Seiten 191-259.

⁶²⁵ Laut Register des Österreichischen Bundestheaterverbandes 1. u. 2. Band (Burgtheater 1776–1976).

Ueberreuter Wien.

⁶²⁶ *Die Bekenntnisse*. I/1. S. 193.

⁶²⁷ Horner. S. 74.

In der zweiten Szene wird der Zuschauer von Waldmann darüber informiert, dass er der Gefährte Adolphi war, der sich auf seinen Reisen durch Frankreich und Italien tüchtig ausgetobt hat und nun dem Wunsch des alten Baron Zinnburg zu heiraten, nachkommen will.⁶²⁸ Adolph ist hier eine der Lieblingsfiguren Bauernfelds, der des nicht mehr ganz jungen Weltmannes, der eine junge Frau zum Altar führen möchte, die er sich jedoch selbst aussucht. Das wird in der dritten Szene⁶²⁹ klar. Adolph informiert Waldmann darüber, dass er seine zukünftige Frau gefunden habe. Dieser entgegnet, dass ihm ja vielleicht sein Onkel schon eine Ehefrau ausgesucht habe, worauf Adolph antwortet:

„**Adolph:** Ich will sie mir selbst aussuchen. Glauben Sie mir: ich habe die höchste Zeit. Ich bin schon in den Jahren, wo's in den Hagestolzen übergeht. Das ist eine gefährliche Stelle. Nur eine Heirath kann mich retten.“⁶³⁰

Aus dem Gespräch Adolphi mit Waldmann geht außerdem hervor, dass nun andere Regeln als auf der Reise gelten. „Jetzt sind wir zu Hause, in Deutschland; ich bin schon nüchterner“⁶³¹ erklärt Adolph und schon in dieser Szene wird das Publikum über seine gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage informiert:

„**Adolph:** [...] Der Onkel adoptirt mich nach dem Tode meines Vaters; er ist unermeßlich reich, sehr zweckmäßig. Er schenkt mir ein Rittergut und eine Handvoll Obligationen. Sehr vernünftig. Er schickt mich auf Reisen – detto vernünftig. Er wünscht, ich soll heirathen – nicht ganz vernünftig, aber ich wünsch' es auch. Bis jetzt hab' ich den Willen des Onkels genau befolgt: ich ließ mich adoptiren, beschenken, auf Reisen schicken. Eins bleibt noch zu thun: ich soll heirathen. Ich hasse die langen Verhältnisse; man kommt dabei um die schönsten Jahre – ich hab's erlebt. Eine gute Ehe ist bekanntlich ein Treffer in der Lotterie; es gehört nichts dazu, als eine glückliche Hand. Sie sahen das Mädchen, das hier vorbei gieng? Das war vielleicht ein Treffer; der Treffer wird meine Frau.“⁶³²

Waldmanns Einwand wischt er mit der Zusammenfassung der Tugenden seiner Zukünftigen vom Tisch: Sie sei die Tochter eines Commerzienraths, sei schön, unschuldig, verfüge über Frohsinn, Verstand, Herz und ein Haus – mehr wolle er nicht. Er werde durch seinen Diener beim Commerzienrath seine Aufwartung ankündigen. Als Waldmann andeutet, dass der Vater des Mädchens Einwände gegen eine Heirat haben könnte, nimmt Adolph sehr ironisch auf die bürgerliche Heiratsmoral Bezug.

„**Adolph:** Da kennen Sie die Väter schlecht! – Sehen Sie, da stehen die schönsten Häuser, ohne Zweifel mit Vätern und Töchtern angefüllt. Wo soll ich anklopfen? Ich trete in das erste, beste.

⁶²⁸ *Die Bekenntnisse*. I/2. S. 193ff.

⁶²⁹ Vgl. I/3. S. 194ff.

⁶³⁰ I/3 S. 194.

⁶³¹ I/3 S. 195.

⁶³² I/3 S. 195.

– Mein Herr, ich heiße Baron Zinnburg, besitze ein Rittergut, so und so viel tausend Thaler Einkünfte, und wünsche Eine Ihrer Fräulein Töchter zu heirathen. – „Annchen, Klärchen, Kätchen, Rosalie, Mathilde, Elisabeth! – Da sind meine Töchter. Bedienen Sie sich! Suchen Sie sich aus!“ – So sind die Väter. Und die Töchter? – Annchen schlägt die Augen nieder, Klärchen erröthet, Kätchen seufzt, Rosalie lächelt, Mathilde schmachtet und Elisabeth kokettirt; alle sechs werfen in Einem Augenblick ihre Netze aus, und wenn ich eine von den Sechsen wähle, so bekomme ich fünf Schwägerinnen, die mich alle vergiften möchten, weil ich sie nicht gewählt habe.“⁶³³

Wenn man bedenkt, wie wichtig es für junge bürgerliche Frauen in diesen unsicheren Zeiten war, durch eine gute Heirat finanziell abgesichert zu werden, könnte Bauernfelds Hinweis eine sozialkritische Note unterstellt werden.

In der vierten Szene im Haus des Commerzienraths stellt sich heraus, dass Julie zwar an die Begegnung mit Adolph flüchtig denkt, dass ihr Herz aber für einen Mann namens Eduard schlägt, den sie jedoch auf Gebot ihres Vaters vergessen soll.⁶³⁴ Von dem Zwischenfall mit Adolph erzählt sie ihrem Vater in der fünften Szene,⁶³⁵ wobei sich herausstellt, dass der Commerzienrath offensichtlich in die Gesellschaft nicht voll integriert ist. Sie müsse vorsichtig sein, denn die Spießbürger würden schwatzen, sagt er zu seiner Tochter. Sie könnten ihm nicht vergeben, dass er „ihre Gevatterschaften“⁶³⁶ verschmäht und sie beide auf ihre eigene Art lebten.

Auch Bauernfeld weicht – vermutlich mit Rücksicht auf die Zensur – auf Berufsbezeichnungen aus, die für die Habsburger Monarchie untypisch sind.

In der siebenten Szene⁶³⁷ treffen der Commerzienrath und Adolph zum ersten Mal zusammen.

„**Commerzienrath:** Ich habe nicht die Ehre –

Adolph: Wir wollen bald mit einander bekannt werden. Nach Ihrem Bedienten zu schließen, sind sie ein Humorist, Herr Commerzienrath.

Commerzienrath: Ein humoristischer Commerzienrath! Wo denken Sie hin? Das wäre gegen meine Amtspflicht.

Adolph: Richtig! Ein Humorist. Der Satyriker schlägt vor. Thut nichts. – Darf ich fragen, ob Sie vor Tisch Wein trinken, Herr Commerzienrath?

Commerzienrath: Gewöhnlich nicht.

Adolph: Aber ausnahmsweise?

Commerzienrath: Wenn ich Durst habe.

Adolph: Haben Sie heute Durst?

Commerzienrath: Allerdings. Ich komme aus der Sitzung, da ist man etwas trocken.

Adolph: Da haben wir den Satyriker! – Könnten Sie sich entschließen, eine Flasche mit mir zu trinken?“⁶³⁸

⁶³³ *Die Bekenntnisse*. I/3. S. 196f.

⁶³⁴ Vgl. I/4. S. 197.

⁶³⁵ Vgl. I/5. S. 198.

⁶³⁶ I/5 S. 198.

⁶³⁷ I/7 S. 199ff.

Gegen seine Gewohnheiten und trotz der vom Bediensteten geäußerten Bedenken trinken der Commerzienrath und Adolph eine Flasche Wein. Dann preist Adolph seinem noch ahnungslosen Schwiegervater in spe seinen Charakter an. Er habe die Gabe, mit jedermann bald bekannt zu sein, je nach Geschlecht, Alter, Stand, Nation. Mit Italienern und Franzosen ginge es viel rascher als mit Deutschen und Engländern, mit jungen Männern sei er schneller bekannt als mit alten, mit vornehmen und ernsthaften Personen langsamer als mit munteren und geringen.

„**Adolph:** [...] Z.B. für einen Grafen, der zugleich Misanthrop ist, brauch‘ ich vier Wochen. – Mit Frauenzimmern werd‘ ich eher vertraut; Stand und Charakter fallen da ganz weg, da entscheidet nur das Alter. [...] zur Vertraulichkeit mit einer alten Jungfer gehören höchstens acht Tage, für eine alte Frau rechnet man drei Tage, für ein Mädchen einen Tag, für eine junge Frau einen halben Tag, für eine Wittve eine halbe Stunde. Das gilt für alle Nationen. Das ist untrüglich“⁶³⁹

Diese Charakterbeschreibung ist sowohl amüsant als auch – vor allem was die Beschreibung der Eroberung von Frauen betrifft – ein wenig frivol.

Als Adolph in der achten Szene⁶⁴⁰ hinsichtlich seiner Heiratspläne mit Julie – deren Namen er erst durch den Vater erfährt – auf Widerstand durch den Commerzienrath stößt, nimmt Bauernfeld kurz auf das rührende Lustspiel Bezug:

„**Commerzienrath:** [...] Ueber mein Mädchen versteh‘ ich keinen Scherz.

Adolph: Sehen Sie, wie Sie aus der Rolle fallen? Sie sind ein geborner Humorist, eine Jean Paul’sche Figur, und nun spielen Sie den sentimental Vater, den polternden Alten. Pfui, Herr Commerzienrath, schämen Sie sich!“⁶⁴¹

Um seinem Werben Nachdruck zu verleihen, zeigt Adolph Julies Vater die Papiere, die sein Vermögen beweisen. Obwohl Adolph dem Commerzienrath gefällt, empfindet dieser es als seine Pflicht, Adolph zu rügen, dass er Julie auf der Straße angesprochen hat, denn das sei beleidigend. Dennoch kann er sich Adolphs Charme nicht verschließen, ist von seinen Überredungskünsten vollkommen verwirrt und stimmt schließlich einer gemeinsamen Mahlzeit mit Julie zu.

„**Adolph:** Nun ist alles in Ordnung. Wir haben ein angenehmes Diner. Ich erzähle von meinen Reisen. Sie sind vermuthlich ein Liebhaber von Zeichnungen, ich führe ganz Italien in meinem Portefeuille. Die Skizzen werden beigebracht, besehen, kritisirt, wir unterhalten uns den übrigen Tag damit – wohin so rasch, Herr Commerzienrath?

Commerzienrath: Ich lasse auftragen, da es einmal unabänderlich ist, daß Sie bei mir speisen.

⁶³⁸ *Die Bekenntnisse.* I/7. S. 199f.

⁶³⁹ I/7. S. 200f.

⁶⁴⁰ Vgl. I/8. S. 201ff.

⁶⁴¹ I/8. S. 202.

Adolph: (umarmt ihn). Charmanter, einziger Mann! Perle des Commerzcollegiums! Krone aller Väter! Wahrhaftig, Sie verdienten ein Italiener zu sein.“⁶⁴²

Als sich dann – wie in der Komödie nicht selten – herausstellt, dass Adolphs toter Vater Wallberg und Herrmann seinerzeit gut befreundet waren, steht Adolph das Haus des Vaters offen. Bevor der Commerzienrath Julie und Adolph offiziell miteinander bekanntmacht, informiert Herrmann den Bräutigam in spe, dass Julie wohl noch eine harmlose Liebschaft, „so aus der Jugend-Zeit, aus der Romanen-Zeit“⁶⁴³ im Kopf stecke, die er ihr aber ausgedet habe und die deshalb schon längst vorbei sei. Herrmann wäre Adolph als Schwiegersohn zwar sehr Recht, aber aus seiner Bemerkung „es sollte mir leid thun, wenn sie [Julie] Dich ausschläge“⁶⁴⁴ geht hervor, dass seine Tochter schon ein gewisses Mitspracherecht bei der Wahl ihres zukünftigen Ehemannes hat.

Während Herrmann seine Tochter holt, hat Adolph Gelegenheit, sich in Julies Zimmer genauer umzusehen. Nun, da die Sache ernst zu werden scheint, wird ihm ein bisschen bange. Aber, wie bei Bauernfelds Bonvivants üblich, schiebt Adolph diese Jugend-Schwärmerei seiner Zukünftigen rasch beiseite. Neben Stickrahmen und anderen Handarbeiten, wie bei tugendhaften bürgerlichen Mädchen üblich, findet er in Julies Bibliothek auch ein Exemplar von Goethes *Wahlverwandtschaften*, in dem der Name Eduard und gewisse Sätze unterstrichen sind.⁶⁴⁵

Ein gutes Beispiel für Bauernfelds Dialogkunst ist das erste Gespräch zwischen Adolph und Julie in der zehnten Szene. Es ist ein amüsanter, schneller Schlagabtausch von Platituden, die das effektive Anliegen des Gesprächs hinauszögern.

„**Adolph:** [...] Mein Fräulein, ich bin in der That verlegen –

Julie: Weshalb, Herr Baron?

Adolph: Mein Betragen von heute Früh –

Julie: Es war etwas sonderbar –

Adolph: Sie haben mir also nicht verziehen?

Julie: Ein so alter Bekannter unsers Hauses durfte sich die kleine Freiheit erlauben.

Adolph: Ihre Nachsicht ist so groß wie meine Kühnheit. Uebrigens nahm auch Ihr Herr Vater den Scherz nicht übel.

Julie: Der Vater ist ein Freund des Wunderlichen.

Adolph: Er hat Recht. Man muß die alltägliche Lebensspeise durch ein bißchen Tollheit schmackhaft machen.

Julie: Tollheit ist ein etwas starkes Gewürz.

Adolph: Wie der Pfeffer, es stärkt den Magen.

⁶⁴² *Die Bekenntnisse*. I/8. S. 204.

⁶⁴³ I/8. S. 206.

⁶⁴⁴ I/8. S. 206.

⁶⁴⁵ Vgl. I/8. S. 207.

Julie: Wir Frauen pfeffern niemals. Auf's Höchste nehmen wir ein wenig Orangenblüthe.
Adolph: Orangen! Das ist der Witz.
Julie: Der leichte Scherz.
Adolph: Der Scherz ist eine liebliche Blume –
Julie: Ein munterer Vogel –
Adolph: Eine leuchtende Rakete.⁶⁴⁶

So geht es noch eine Zeitlang hin und her, bis Adolph auf den Punkt kommt:

Adolph: [...] Sie lesen Shakespeare's Lustspiele.
Julie: Ei, Herr Baron, haben Sie meine Handbibliothek censirt!
Adolph: Ohne Sorge, ich streiche nichts; nicht einmal die Wahlverwandschaften.
Julie: Die lassen sich auch nicht streichen.
Adolph: Glauben Sie daran?
Julie: So sicher wie an den Magnetismus.
Adolph: Seit heute muß ich selbst daran glauben. [...] Denn was war es anders als Wahlverwandschaft, Magnetismus, geheimnißvolle Ahnung, was mich heute Morgen in die Nähe der mir bestimmten Braut zog?⁶⁴⁷

Als Adolph dann Julie eröffnet, dass er bei ihrem Vater um ihre Hand angehalten hat und sie fragt, ob sie seinen Antrag annehmen möchte, lehnt sie ihn entschieden ab. Sie kenne ihn ja schließlich nicht, worauf er ihr entgegenhält, dass er gerne bereit sei, ein ‚Portrait‘ von ihr zu entwerfen. Darin schildert er ihre charakterlichen Vorzüge, ihre Bescheidenheit und ihre Kraft, tief und innig lieben zu können, wenn es der Richtige sei.⁶⁴⁸ Dann bittet er Julie, nun ihrerseits ein ‚Portrait‘ von ihm zu entwerfen. Sie bescheinigt ihm Gutmütigkeit, Aufrichtigkeit, Lebensfreude, möglicherweise mehr Gefühl als er zeige, aber auch Leichtsinn und Eigensinn. „Sie sehen“ sagt sie „ich zeichne schlecht, aber dafür schmeichle ich nicht, nicht einmal aus Erkenntlichkeit.“⁶⁴⁹ Adolphs Fazit ist, dass ihr Portrait von ihm ganz gut gelungen sei, sieht man von einem bisschen weiblicher Bosheit ab. Für ihn gebe es keinen Zweifel, dass er und Julie sehr gut zusammenpassten. „Einer ergänzt den andern, jeder besitzt, was dem andern fehlt, und keinem mangelt, was beiden ein Bedürfniß ist. Wahrhaftig, eine bessere Ehe ist noch gar nicht zu Stande gekommen.“⁶⁵⁰ Julie ist einigermaßen aus der Fassung gebracht, Adolph sieht sie bereits wanken, bis sie mit dem weiteren Hindernis für eine Ehe mit ihm herausrückt. Sie will ihm nun gestehen, was er bereits vermutet hat. Auf ihr „Erfahren Sie denn –“⁶⁵¹ hält er sie entschieden von ihrem Geständnis ab:

⁶⁴⁶ *Die Bekenntnisse.* I/10, S. 207f.

⁶⁴⁷ I/10, S. 208f.

⁶⁴⁸ Vgl. I/10, S. 209.

⁶⁴⁹ I/10, S. 210.

⁶⁵⁰ I/10, S. 210.

⁶⁵¹ I/10, S. 212.

„**Adolph:** Ich danke. Ist durchaus unnöthig. Bekenntnisse machen befangen. Heirathen wir uns nicht, so will ich gar nichts erfahren; heirathen wir uns, so ist für die Confessionen Zeit genug in der Ehe. Da hat man bisweilen gleichgültige Stunden, da ist man froh, wenn man sich etwas zu vertrauen hat. [...] Sie wollen mich zum Vertrauten ihres Herzens machen – ein Vertrauter ist ein halber Liebhaber. [...] Auch wär‘ ich mit dem halben Liebhaber nicht zufrieden; meine Devise ist: Ganz oder gar nicht. Ich will ganz Ihr Mann, Sie sollen ganz meine Frau werden.

Julie: Wie? Wenn ich Sie aber nur mit halbem Herzen lieben könnte?

Adolph: Redensart! Ein Herz ist wie ein Polyp; wenn man es noch so sehr zerstückelt, es wird immer wieder ganz.“⁶⁵²

Nachdem Adolph Julie über die verschiedenen Perioden im Leben eines Mannes – vom Ausstoben in der Jugend bis zum süßen Joch der Ehe – aufgeklärt hat, versichert er ihr:

„**Adolph:** [...] Sie meinen, wenn die Geschichte wahr ist, so hätt‘ ich ziemliche Anlagen zu einem guten Ehemann? So ist es auch. Ich bin der Freiheit überdrüssig, ich habe meinen Sieger gefunden, ich nahe mich ihm demüthig und sage: Bitte schön, erobere mich! (Küßt ihr die Hand).“⁶⁵³

In der 11. Szene gibt der Commerzienrath dem jungen Paar seinen Segen und die Hochzeit wird beschlossen:

„**Adolph:** [...] Wir brauchen wenigstens drei Tage, ums uns gründlich kennen zu lernen. Am vierten ist Verlobung, am fünften werden Visiten gemacht, am sechsten wird geheiratet.“⁶⁵⁴

Dass die Hochzeit tatsächlich so rasch stattgefunden hat, zeigt sich erst in der siebenten Szene im 2. Akt, in der Julie und Adolph bereits ein Ehepaar sind.

Der **zweite Akt** spielt in einem Badeort, einem bevorzugten Rahmen der Schöpfer der Salonkomödie. Es war Bauernfelds Publikum – der Adel, das Bildungsbürgertum, die hohen Beamten – das derartige Badeorte besuchte und mit den dortigen Usancen vertraut war. Die erste – auch wieder sehr kurze – Szene spielt in der Wohnung der Frau von Linden.

„**Anna von Linden:** So ein Badeort übt doch einen eigenen Zauber. Man freut sich, so oft man einen Bekannten sieht. Leute, die uns in der Residenz zuwieder sind, werden uns hier lieb. Das Ennui macht alle Menschen zu Brüdern.“⁶⁵⁵

Anna wird in der zweiten Szene von Assessor Bitter besucht, der nicht nur der von Julie angebetete Eduard, sondern nun ein glühender Verehrer von Anna von Linden ist. Ihr macht

⁶⁵² *Die Bekenntnisse.* I/10. S. 212.

⁶⁵³ I/10. S. 213.

⁶⁵⁴ I/11. S. 214.

⁶⁵⁵ II/1. S. 215.

er – versehen mit einem neuen Schnurrbart und einer neuen Anstellung – seine Aufwartung, wobei er von ihr so ausgelacht wird, dass er gedemütigt den Raum verlässt.⁶⁵⁶

Die dritte Szene besteht nur aus einer der seltenen Regieanweisungen Bauernfelds: „**Baron** [hier der alte Baron Zinnburg, Adolphs Adoptivvater](im Begriff nach dem Zimmer der Frau von Linden zu gehen, erblickt den Assessor, stutzt, und mißt ihn vom Fuß bis zum Kopfe. Der Assessor ihn deßgleichen. Sie begrüßen sich kurz. Der Baron geht, kehrt wieder um, betrachtet den Assessor noch einmal, schüttelt den Kopf und geht in das Seitenzimmer.)“⁶⁵⁷

Der misstrauische Assessor versucht in der vierten Szene vom Kammermädchen zu erfahren, was der alte Mann bei Anna von Linden zu suchen hat. Er vermutet einen Wucherer, wird aber aufgeklärt, dass es sich um einen sehr reichen, freigiebigen Baron handelt, der mit Anna Geschäftliches bespreche.

„**Assessor:** (allein, geht auf und ab). Was ist das für ein Empfang? Sie läßt mich durch das Kammermädchen abweisen, um mit einem alten, freigebigen Baron zu discurren! (Nach der Thüre.) Ho! meine muntere Frau von Linden! Ich bin nicht der Mann, der mit sich spielen läßt! Nun ist es aus mit uns. Ich will sie nicht mehr sehen, ich reise wieder ab.“⁶⁵⁸

In der fünften Szene erkundigt sich der alte Baron Zinnburg bei Anna nach Bitter und fragt verwundert, ob denn nun auch schon Praktikanten in die Bäder reisen. Der Baron hat Anna von Linden als Ehefrau für Adolph ausgewählt. Die Anwesenheit des jungen Verehrers Annas ist ihm daher suspekt, doch Anna versichert ihm, dass sie durchaus bereit sei, des Barons Neffen, den dieser sehnsüchtig erwartet, zu heiraten, vorausgesetzt er gefiele ihr.⁶⁵⁹ Der junge Assessor ohne Vermögen ist ihr jedoch nicht gleichgültig:

„**Anna:** (allein). Wo bleibt nur mein süßer Bitter? Ich hab ihn beleidigt. Doch kann ich dafür? Ueber sein Herz kann man im Nothfall gebieten, aber nicht über seine Lachmuskeln.“⁶⁶⁰

„An Wortwitzen [der süße Bitter] über die (vielfach eigens zu diesem Zwecke) gewählten Zunamen sind Bauernfeld's Stücke reich,⁶⁶¹ und er bedient sich dieses Kunstgriffs gerne in seinen Komödien. Ein Beispiel für Wortspielereien baut Bauernfeld in Annas Reaktion auf den Abschiedsbrief von Bitter ein:

⁶⁵⁶ *Die Bekenntnisse*. II/2. S. 216.

⁶⁵⁷ II/3. S. 217.

⁶⁵⁸ II/4. S. 218.

⁶⁵⁹ Vgl. II/5. S. 218ff.

⁶⁶⁰ II/5. S. 219.

⁶⁶¹ Horner, S. 77.

„**Anna:** [...], P.T. Frau von Linden in loco.“ – Sehr lakonisch. Blasse Tinte, stumpfe Feder, hastige Züge – so schreibt nur ein aufgebrachter Mensch. (Öffnet den Brief.) [...] „Gnädige Frau! Da ich in der Residenz beinahe täglich das Vergnügen hatte, Ihre Gesellschaft zu genießen, so glaubte ich, Ihnen auch hier meine Aufwartung machen zu dürfen. Allein nun ich merke, daß ich unwillkommen bin [...] hab‘ ich nicht Eiligeres zu thun, als Sie von meiner lästigen Gegenwart zu befreien. Wenn Sie dieses lesen“ – Er wird sich doch nicht erschießen? – „sitzt bereits im Postwagen“ – Er sitzt! Also er lebt noch! – „sitzt bereits im Postwagen Ihr ganz gehorsamer Diener.“⁶⁶²

Bitter lebt nicht nur noch, er ist auch keineswegs abgereist und liefert sich mit Anna in der sechsten Szene ein Wortgefecht über Schnurrbärte, Aufmerksamkeit und Gleichgültigkeit, Spott und Empfindungen, wobei sogar *Werthers Leiden* als Beispiel herhalten muss. Den Schnurrbart werde er sich abrasieren, Assessor sei er geworden und übers Jahr könne er sogar Rat werden, sagt Bitter und Anna gratuliert ihm.⁶⁶³

Als Anna Bitter eröffnet, dass sie im Begriff sei, sich wieder zu verheiraten, stellt sich heraus, dass die beiden einander seinerzeit ihre jeweiligen unglücklichen Liebesabenteuer erzählt hatten.

„**Assessor:** Das sagen Sie mir in’s Gesicht?

Anna: Sie sind mein Freund. [...] Haben Sie mich nicht auch zur Vertrauten Ihres Herzens gemacht?

Assessor: Das waren alte Geschichten –

Anna: Nicht doch! Als Sie mir die Geschichte erzählten, waren Sie noch recht sehr verliebt.

Assessor: Wie können Sie glauben? – Gab ich Ihnen nicht sogar das Portrait meiner ehemaligen Geliebten?

Anna: Wollen Sie es zurück? Ich hole es sogleich.

Assessor: Nichts weiter von dieser jugendlichen Thorheit! Seitdem hat sich Vieles geändert.

Anna: Gleichviel! Ich heirathe.

Assessor: Hm! Etwa wieder einen Methusalem, wie der erste Herr Gemahl war? Vielleicht den alten Baron?

Anna: Dieß Mal ist’s ein Junger.

Assessor: Wie? Hat sich etwa der einst geliebte Ungetreue wieder eingefunden? Er hat bereut, man hat ihm verziehen –

Anna: O nichts von dieser jugendlichen Thorheit! – Mein Bräutigam ist ein sehr hübscher, sehr reicher junger Baron, ein Mann im Mannesalter. Ich kenne ihn zwar noch nicht, auch ist die Verbindung noch nicht fest geschlossen, aber ich erwarte täglich seine Ankunft.[...]

Assessor: Verzeihen Sie, gnädige Frau, das heißt eine Heirath etwas leichtsinnig schließen.

Anna: Warum? Ich will ihn erst kennen lernen.

Assessor: Schon das ist leichtsinnig.

Anna: Und wenn er mir gefällt, und wenn er Ihnen gefällt – [...] So wird er mein Mann.

Assessor: Ich habe also auch eine Stimme dabei?

Anna: Wenn Sie versprechen, unparteiisch zu urtheilen.

Assessor: Ich rathe Ihnen, eine Jury von Liebhabern zusammen zu setzen.

Anna: Sie abscheulicher Mensch! Als ob ich die Zimmer voll Liebhaber hätte!

⁶⁶² *Die Bekenntnisse*. II/5. S. 219f.

⁶⁶³ Vgl. II/6. S.220ff.

Assessor: von Verehrern wollt' ich sagen. Ich bin auch so ein Dilettant [...] Witz und nichts als Witz! Das Herz geht darüber zu Grunde. Sie werden sich in eine unglückliche Ehe hineinscherzen, und erst dann, wenn es zu spät ist, an einen Mann denken, der es so aufrichtig meinte. Leben Sie wohl, gnädige Frau.“⁶⁶⁴

Nachdem der Assessor Anna verlassen hat, sinniert sie:

„**Anna:** (allein). Ich muß mich in Acht nehmen, ich habe wirklich ein Faible für den Menschen, obwohl er sich nur einbildet, mich zu lieben. Seine erste Leidenschaft sitzt ihm noch tief im Herzen, er weiß es selbst nicht; ich muß ihn bei erster Gelegenheit aufmerksam machen. Nein, nein, es ist nichts mit ihm! Eine reiche Wittwe und ein junger Mensch, ohne Vermögen, ein Praktikant – was würden die Leute sagen? – Jetzt ist er freilich Assessor, und über's Jahr Rath! – Es ist doch hübsch, wenn die jungen Leute bei Zeiten ihre Carriere machen.“⁶⁶⁵

Nach der üblichen Praxis in der Beamtenschaft ist dies wohl eine kleine Spitze Bauernfelds. Junge Leute hatten nämlich selten die Gelegenheit, eine Karriere zu machen, die sie vor ihrem vierzigsten Lebensjahr in die Lage versetzte, eine Familie zu erhalten. Außer sie würden – wie in diesem Fall möglich – eine begüterte Frau heiraten.

Bauernfeld verzichtet hier nicht auf eines der beliebtesten Komödienelemente, das Cross-dressing, indem Adolph seine junge Ehefrau in der siebenten Szene in eine Leutnantsuniform steckt: „das zweifärbige Tuch, der pikante Contrast zwischen schwacher Weiblichkeit und [...] kriegerischem Aussehen versagen auch diesmal ihre Wirkung nicht.“⁶⁶⁶ Julie soll als ihr eigener Bruder Ludwig auftreten und den Onkel günstig stimmen. Als sie ihm sagt: „Ich kann es nicht läugnen, daß ein gewisses Bild fast ganz aus meinem Gedächtniß verwischt ist“⁶⁶⁷ und sie ihm gesteht, dass sie schon längst das Bedürfnis hat, ihm alles zu erzählen, weigert er sich wieder:

„**Adolph:** Laß das, liebes Kind. Das hat Zeit. Im Winter, zu Hause, auf meinem Schloß, am traulichen Kaminfeuer wollen wir unsere Memoires gegen einander austauschen, und in froher Gegenwart über die Vergangenheit lächeln. Jetzt sind wir auf der Reise, im Leben, im raschen Genuß. Jetzt genüß' es uns, zu lieben und geliebt zu sein.“⁶⁶⁸

In der achten Szene schildert der alte Baron Zinnburg Adolph die von ihm ausgesuchte zukünftige Ehefrau in den glühendsten Farben. „Ein charmantes Weibchen, voll Geist, voll Leben. Sie ist eine junge Wittwe, ihr Mann war der alte Obrist Linden und mein Freund. Seit seinem Tode bin ich der Verwalter ihres Vermögens und ihrer Güter, und gleichsam der

⁶⁶⁴ *Die Bekenntnisse*. II/6 S. 222 ff.

⁶⁶⁵ II/6 S. 225.

⁶⁶⁶ Horner, S. 77.

⁶⁶⁷ *Die Bekenntnisse*. II/7. S. 226.

⁶⁶⁸ II/7. S. 227.

Vormund ihrer Person.“⁶⁶⁹ Nun beichtet Adolph dem alten Baron in Gegenwart der verkleideten Julie, dass er nicht heiraten kann, weil er in eine verheiratete Frau unsterblich verliebt sei, was den Onkel zu dem Ausruf veranlasst: „Ums Himmels willen! Er ist in seinen alten Tagen sentimental geworden.“⁶⁷⁰ Zu allem Überfluss fleht er ausgerechnet den jungen Ludwig (die verkleidete Julie) an, Adolph zu dieser Heirat überreden. Adolph, nun doch neugierig geworden, erklärt sich bereit, Frau von Linden seine Aufwartung zu machen. Julies Vorschlag, ihn zu begleiten, wird vom alten Baron torpediert.

In der neunten Szene protestiert Julie gegen die ganze Charade und findet sie – im Gegensatz zu ihrem Mann – gar nicht lustig. Er habe schließlich die Wahl, sich seine Frau selbst auszusuchen.

„**Julie:** [...] Wozu diese Verkleidung? frag‘ ich noch einmal. Derlei Mystifikationen machten mir von jeher ein ängstliches Gefühl. Sie werden aus Schadenfreude angestellt, und erregen meist Verbitterung. Laß mich die Maskerade abwerfen, gestehe Deinem Onkel Alles. [...] Auch bin ich es überdrüssig, nur verstohlen Deine Frau zu sein; ich will scheinen, was ich bin. Es ist nicht genug, daß wir verheirathet sind, die Welt muß es auch erfahren. Ich habe keinen Grund, mich zu verbergen, Du hast keine Ursache, Dich zu schämen.“⁶⁷¹

Adolph beruhigt Julie mit dem Versprechen, dass er sich bei Frau von Linden so schlecht zu benehmen gedenkt, dass sie ihn unerträglich finden wird.

In der zehnten Szene stellt sich heraus, dass Adolph und Bitter alte Freunde sind. Julie, noch in Uniform, erkennt Eduard sofort und dieser ist ebenso betroffen wie sie, da er bei ‚Ludwig‘ eine große Ähnlichkeit mit Julie sieht. Bitter fragt den jungen Leutnant, ob er eine Schwester habe und erkundigt sich nach deren Befinden. Auf Adolphs Frage, ob dies der unterstrichene Eduard aus den Wahlverwandtschaften sei, erwidert Julie: „Ach ja! Er ist’s.“⁶⁷²

In dem folgenden Dialog zwischen Bitter und Adolph in der elften Szene zeigt Bauernfeld sein satirisches Geschick. Gerade noch hat der Assessor unter der Zurückweisung durch Anna gelitten, da erwacht ganz plötzlich bei ihm die Leidenschaft für Julie neu:

„**Assessor:** Daß Du die Schwester nicht kennst! Sie ist ein Engel. [...] So reizend als liebenswürdig –

Adolph: So? (zur Seite.) Ich hoffe, ich kenne meine Frau besser, als Du!

Assessor: Ich muß Dir nur gestehn, ich hatte ein Verhältniß mit ihr.

Adolph: Sieh doch!

Assessor: Ein sehr zartes und inniges Verhältniß.

⁶⁶⁹ *Die Bekenntnisse.* II/8. S. 228.

⁶⁷⁰ II/8. S. 229.

⁶⁷¹ II/9. S. 231 f.

⁶⁷² II/10. S. 235.

Adolph: Zart und innig? Erzähle mir Alles. (Besinnt sich.) Aber nein. Laß. Ein ander Mal (Für sich.) Sie soll es mir selbst erzählen!

Assessor: Es ist doch sonderbar! Seit einem Jahr hab' ich sie nicht gesehen, habe sie ganz aufgegeben, ich bin seitdem in neuen Banden – und doch regte mich der Anblick des jungen Menschen so heftig auf, daß meine alte Leidenschaft beinahe mit aller Kraft wieder erwacht.

Adolph: Erwacht sie? Laß sie wieder einschlafen. Julie ist so gut wie verheirathet.

Assessor: Wär's möglich? Sie wird gewiß nicht glücklich werden!

Adolph: Das kann man nicht wissen.

Assessor: Wer ist der Mann? Ohne Zweifel hat sie der Vater gezwungen. Vielleicht ein reicher Filz, ohne Herz, ohne Bildung, der ihrer nicht werth ist.⁶⁷³

Auf Adolphi's Hinweis, dass Julie ihrem Verlobten gut sei, empört sich der Assessor über die Unbeständigkeit der Frauen. So oft hätten er und Julie sich ewige Liebe geschworen, sagt er und auf Adolphi's Hinweis, dass ihm Eduard ja anvertraut habe, „daß er in andern Banden ist“, ⁶⁷⁴ meint Eduard nur, dass dies ja bei Männern etwas ganz Anderes sei. Er sei einer jungen Witwe nachgereist, einem reizenden, bezaubernden Wesen – „zwar keine Julie, aber etwas Anderes, was auch nicht übel ist.“⁶⁷⁵ Die Frau von Linden soll aber einen Baron heiraten, die meint der Assessor, worauf sich herausstellt, dass es sich um die vom Onkel erwählte Braut Adolphi's handelt.

Eduard hatte eigentlich vor, sich mit dem Verlobten von Anna zu duellieren. Das erweist sich allerdings als überflüssig, weil Adolph seine Braut in spe an den Assessor abtritt. Er will aber trotzdem wissen, wie diese Frau ist.

„**Adolph:** [...] Was ist's denn für ein Frauenzimmer?

Assessor: Ein heftiges, munteres Weibchen, voll Launen, voll Bizarrerien, aber äußerst anziehend. Als sie noch Mädchen war und in Berlin lebte, sollen sich viele junge Männer ernstlich um sie beworben haben, aber aus Caprice heirathete sie einen alten Haudegen, und begrub sich auf seine noch ältere Ritterburg. Nun, diese Caprice wiederholt sie wohl nicht mehr.“⁶⁷⁶

Nun stellt sich auch noch heraus, dass die geborene Anna von Sternthal, nun Frau von Linden, seinerzeit Adolphi's Geliebte und als Mädchen ein kleiner Satan war. Ersteres weiß der Assessor nicht, letzteres stört ihn nicht, weil seiner Meinung nach ihre Charaktere so gut zusammenpassen. Sie quäle und martere ihn nur deshalb, weil sie ihn liebe, meint Eduard. Nachdem der Assessor Adolphi's Ehrenwort erhalten hat, Frau von Linden nicht zu ehelichen,

⁶⁷³ *Die Bekenntnisse.* II/11. S. 236.

⁶⁷⁴ II/11. S. 236.

⁶⁷⁵ II/11. S. 236.

⁶⁷⁶ II/11. S. 237.

kann er nicht umhin, nochmals auf seine Liebe zu Julie zurückzukommen. Er fragt Adolph, ob sie glücklich sei und sagt ihm, dass er sie zu gerne nur noch einmal sehen würde.⁶⁷⁷

Nach diesen Ereignissen ist für Adolph in der zwölften Szene nun der Moment für Julies Bekenntnis gekommen. Sie hat die Uniform inzwischen abgelegt.

„**Adolph:** [...] Du liebtest also diesen Eduard?

Julie: Ach ja! So heiß, so innig [...] Er practicirte in dem Bureau meines Vaters. [...] Eduard unterrichtete mich im Englischen. [...] Wir waren beide jung und unerfahren. In dem Städtchen hatten wir wenig Umgang. Wir waren täglich beisammen, lasen mit einander, meine halb blinde und taube Gouvernante saß daneben; unbemerkt bildete sich ein Verhältniß, eine gewisse schwärmerische Liebe – wir spielten alle die Romane, die wir lasen. [...] Der Vater betrachtete mich wie ein Kind. [...] Endlich wurde er aufmerksam, er ließ gegen Eduard ein Wort fallen, daß ich im Englischen schon ziemlich fest sei; er bat ihn, seine täglichen Besuche einzustellen. Eduard wurde heftig, er läugnete gar nicht, daß er mich liebe, er bat um meine Hand. Das schied uns für immer. Eduard hat kein Vermögen, auch mein Vater ist nicht reich, wie Du weißt. Mit aller Zartheit, mit aller Schonung stellte er uns vor, wie uns die Verhältnisse eine Verbindung vielleicht erst nach verblühter Jugend möglich machen würden. Zur selben Zeit ward Eduard in ein Bureau der Residenz berufen. Wir schieden, und mußten dem Vater versprechen, nicht zu korrespondiren. Es war eine Trennung für's Leben.“⁶⁷⁸

Nun ist es an Adolph, seinerseits ein Bekenntnis abzulegen, denn Anna von Linden, die ihm von seinem Onkel bestimmte Braut, ist seine frühere Geliebte:

„**Adolph:** [...] Ich liebte Anna von Sternthal mit jugendlicher Leidenschaft; sie war mir geneigt, aber heftig, herrschsüchtig wie sie war, hatten wir täglich Streit. Unsere Liebe war eine beständige Ebbe und Fluth. Endlich erfuhr sie eine Intrigue mit einem hübschen Blumenmädchen, die ich zur Ebbezeit angefangen, nur um mich zu zerstreuen, - da brach sie mit mir. – Jetzt soll ich sie wiedersehen. Aber sei ganz ruhig. Ich weiß es längst, daß wir nicht für einander taugen. Ueberdieß – auch mein Jugendfreund Eduard kennt die launenhafte Anna.“⁶⁷⁹

Adolph erzählt Julie, dass Eduard in Anna verliebt sei und sie heiraten wolle. Julie ist darüber empört, da Eduard doch ihr ewige Treue geschworen hatte. Adolph kann nicht umhin, ihr klar zu machen, dass ja wohl ein derartiger Treueschwur auch von ihrer Seite erfolgt war.

„**Julie:** Du hast Recht. Ich kann Dir's nicht verhehlen, bei Eduards Anblick erwachte lebhaft die frühere Neigung, die ich völlig erloschen glaubte. Darum laß uns eilig von hier, laß uns nach Hause zurückkehren, wenn Dir meine Ruhe lieb ist.“⁶⁸⁰

Adolph lehnt ab, denn vorher müsse noch der Onkel gewonnen und der Frau von Linden zumindest ein Höflichkeitsbesuch abgestattet werden. Sie möge wegen der Linden völlig unbesorgt sein.

⁶⁷⁷ Vgl. *Die Bekenntnisse*. II/11. S. 238.

⁶⁷⁸ II/12. S. 239f.

⁶⁷⁹ II/12. S. 241.

⁶⁸⁰ II/12. S. 241.

Die erste Szene im **dritten Akt** spielt im Gesellschaftszimmer Annas, wo auch der Assessor zu Besuch ist. Der alte Baron Zinnburg versucht mit Erfolg, den Assessor von Anna und Adolph durch einen gemeinsamen Spaziergang fernzuhalten.⁶⁸¹

In dem Dialog zwischen Adolph und Anna in der zweiten Szene zeigt Bauernfeld – mit Grillparzers Anstößen, was die psychologische Figurengestaltung betrifft – seine Brillanz, ganze Szenen aus einfachsten Sätzen zu bilden und so ein wahres Feuerwerk aus Anspielungen und Ausrufen zu gestalten. Worte, Bemerkungen, hingeworfen von der einen, und sofort von der Gegenseite aufgegriffen, und in der gleichen Art zurückgeworfen. Dieser Schlagabtausch gipfelt darin, dass auch Adolph, „mag er seines weltmännischen Treibens anscheinend auch noch so überdrüssig sein, die Sehnsucht nach einem ‚letzten Abentheuer‘“⁶⁸² hat. „Den ersten Augenaufschlag der Liebe dort, ihr letztes zur phönixartigen Wiedergeburt führendes Aufflammen hier – diese uns stets auf Neue fesselnden Prozesse mit seinem gesellschaftsphilosophischen Commentar zu begleiten, hat Bauernfeld immer wieder gereizt. Die Liebesscenen dieser Art sind wohl das gelungenste, was er überhaupt gestaltet hat, zumal sich gerade darin sein Humor von der glänzendsten Seite zeigt.“⁶⁸³

„**Anna:** Wovon schwatzen wir nur gleich?

Adolph: Von den vergangenen schönen Zeiten, meint der Oheim.

Anna: Nicht doch! Er sprach nur von der Vergangenheit.

Adolph: Die Vergangenheit ist meistens schön.

Anna: Und oft gerade deshalb schön, weil sie vergangen ist.

Adolph: Gehorsamer Diener, wenn die Bemerkung unserm ehemaligen Verhältniß galt! [...]

Anna: Hätten Sie wirklich den Muth, meinen Mann vorzustellen?

Adolph: Warum nicht? Wenn Sie die Courage haben, meine Frau zu werden.

Anna: Ich wollte Ihnen das Leben sauer genug machen.

Adolph: Dieses Talent bewunderte ich schon vor Zeiten an Ihnen.

Anna: Ich lernte in Ihrer Schule.

Adolph: Um Vergebung! Sie hatten längst ausstudirt, als wir uns kennen lernten. – Aber es ist nicht recht, schöne Frau, daß Sie sich stellen, gar nichts für mich zu empfinden.

Anna: Ich stelle mich nur?

Adolph: Ganz gewiß.

Anna: Woher wissen Sie das?

Adolph: Von mir selbst. In meinem Herzen glimmt der Funke noch, und wenn Sie ein klein wenig schüren wollten –

Anna: Nein, nein! Ich fürchte eine Feuersbrunst.

Adolph: Darum sorgen Sie bei Zeiten für Löschanstalten! Begießen mich mit kaltem Spott! Sollte man nicht meinen, Sie wollten das Feuer ersticken, um nicht selbst von dem Brand mit ergriffen zu werden?

Anna: Ohne Sorge! Mein Herz ist ziemlich feuerfest.

Adolph: Vielleicht auch assecurirt?

⁶⁸¹ *Die Bekenntnisse.* III/1. S. 242.

⁶⁸² Horner. S. 74.

⁶⁸³ Horner. S. 74.

Anna: Allerdings. Von dem Verstand.

Adolph: Der zahlt nur schmale Procente. Die Assecuranz der Liebe ist sicherer; die baut von Grund neu auf. Doch mich däucht, auch dafür ist gesorgt. Es ging eben Einer weg, der so ziemlich einem Brandversicherer ähnlich sah.

Anna: Was seid Ihr doch eitle Wesen! Ihr könnt keinen Korb bekommen, ohne den Grund außer Euch zu suchen. Ihr tröstet Euch mit einem Nebenbuhler, weil Ihr niemals begreifen lernt, daß uns Euer ganzes Geschlecht gleichgültig sein kann.

Adolph: Das sind alte Märchen, schöne Anna. Damit schreckt man keine Kinder mehr. Ich behaupte, es gab noch eine Donna Diana, die nicht ihren Cäsar gefunden.

Anna: So will ich die erste sein.

Adolph: Schade! Sie würden auch die letzte bleiben.“⁶⁸⁴

Auf sein Gespräch mit dem Assessor und dessen Gefühle angesprochen, explodiert Anna:

„**Anna:** Von mir zu sprechen! Mit einem Fremden! Mit Ihnen!

Adolph: Sie vergessen, daß wir alte Schulfreunde sind.

Anna: Gleichviel! Es ist unverzeihlich!

Adolph: Bedenken Sie nur: wenn wir Männer zusammen kommen, wir machen's wie die Frauen! Wir sprechen am liebsten von unsern Liebesgeschichten.

Anna: Ich liebe ihn nicht, ich hasse, ich verabscheue ihn. – Er soll mir nicht mehr vor die Augen.

Adolph: Ich bitte für ihn.

Anna: Gehen Sie! Sie sind noch zehnmal abscheulicher als er.

Adolph: Das ist die weibliche Justiz: er hat gefehlt, und ich soll büßen!“⁶⁸⁵

Julie, nun wieder in Leutnantsuniform, stört in der dritten Szene das Tête-à-Tête, weil sie Adolph misstraut.⁶⁸⁶ Der ist über Julies Auftauchen etwas irritiert und stellt sie in der vierten Szene Anna als Ludwig Herrmann, einen schüchternen jungen Menschen, der eben aus der Akademie kommt, vor. Anna, die von Bitter Julies Portrait bekommen hatte, ist über die Ähnlichkeit des jungen Ludwigs mit dem Mädchen auf dem Portrait verblüfft⁶⁸⁷ und wird darüber aufgeklärt, dass Ludwig Julies Bruder sei. Julie wieder ist über die Treulosigkeit von Eduard empört („Er versprach, es nie von sich zu geben“⁶⁸⁸). Anna flirtet – sehr zum Missfallen von Bitter und dem alten Baron – hemmungslos mit dem jungen Leutnant.⁶⁸⁹ Es ist ein raffinierter Zug Bauernfelds, dass nun ausgerechnet Eduard auf den jungen Leutnant – Julie in Leutnantsuniform – rasend eifersüchtig ist. Diese Situation amüsiert nicht nur Adolph, sondern hat bestimmt auch das Publikum des Hofburgtheaters köstlich unterhalten. In der achten Szene wird das Verhalten Annas gegenüber Ludwig vom alten Baron heftig kritisiert

⁶⁸⁴ *Die Bekenntnisse*, III/2. S. 244ff.

⁶⁸⁵ III/2. S. 246.

⁶⁸⁶ Vgl. III/3. S. 247.

⁶⁸⁷ Vgl. III/4. S. 247f.

⁶⁸⁸ III/5. S. 250.

⁶⁸⁹ Vgl. III/5,6,7. S. 249ff.

(„Die Linden ist eine Kokette“⁶⁹⁰) und Adolph sucht das vertrauliche Gespräch mit dem alten Baron, um ihn über die Situation aufzuklären.

Der folgende Dialog in der neunten Szene zeigt ebenfalls deutlich Grillparzers Handschrift.

Julie: (für sich, im Zweifel, ob sie Adolph folgen soll). Nun läßt er mich mit ihm allein!

Assessor: Nun, mein Herr! Sie machen ja gewaltig schnelle Progressen!

Julie: Ich?

Assessor: Frau von Linden kam Ihnen freilich auf halbem Wege entgegen.

Julie: Was kümmert mich Frau von Linden!

Assessor: (nähert sich ihr). Wie, Sie fühlen nichts für sie?

Julie: (ihm ausweichend). Nichts, gar nichts!

Assessor: Desto besser! Glauben Sie mir, sie ist eine Schlange.

Julie: (die ihn ausholen will). Wirklich?

Assessor: Eine schöne Schlange, das ist wahr, aber giftig, sehr giftig. Trauen Sie ihr nicht.

Julie: Ich habe wohl von ihr nichts zu besorgen.

Assessor: Sie kennen sie nicht. Sie fängt Jeden, und Jeden anders. Sie hat Geist, Witz, Talente – das ist das Unglück! Das sind lauter Fäden, aus denen sie ihre Netze webt. Sie hat auch ein Herz; aber das ist bei ihr nur ein Luxus-Artikel, das hat das ganze Jahr Ferien. Ihr kleiner Trotzkopf bestreitet die ganze Haushaltung ihres innern Menschen. Und was steckt alles in dem Köpfchen? Launen, Capricen, Bizarrerien, Minauderien flattern da herum, wie die Fledermäuse. Sie läßt alle Künste spielen. Und wozu? Um zu gefallen, und nebenbei zu quälen. Wem zu gefallen? Der ganzen Welt. Und wen zu quälen? Einen Einzigen. Und der bin leider ich!

Julie: Wenn Frau von Linden so ist, wie Sie malen, warum fliehen Sie sie nicht? Warum suchen Sie ihre Gesellschaft?

Assessor: Warum? Es ist einmal mein Schicksal. Ich bin verliebt.

Julie: Verliebt? In Frau von Linden? – Freund Adolph erzählte mir doch von Ihrer früheren Liebe, von einem zarten innigen Verhältniß –

Assessor: Das ist nichts, Kinderei, Possenspiel im Vergleich zu dem, was ich jetzt fühle. Die Linden ist kein gewöhnliches Weib; wenn sie will, so ist sie hinreißend, bezaubernd, lauter Feuer und Glut; selbst ihre Launen sind entzückend, das zieht an, das stößt ab, das reizt immer aufs Neue, kein Tag gleich dem andern, man lebt in steter Unruhe, aber man lebt doch, man fühlt sich; der Zustand ist peinigend, aber interessant, auf's Höchste interessant. – Jenes Mädchen war ein seelengutes, weiches, zartes unschuldiges Geschöpf; aber nichts als zart, in Einem fort unschuldig! Sie lächelte freundlich wie ein Maientag, damit war's alle. Wer mag immer freundlich lächeln sehen? Es muß auch Wolken geben, muß donnern und blitzen. Die blitzte niemals. Sie hatte, was man Gemüth nennt; eine schöne Sache! Aber wenn sonst nichts dabei ist, auf die Länge langweilig, etwas langweilig –

Julie: (stößt ihn zurück). Genug, mein Herr! Sie mögen auch der rechte Liebhaber sein! [...] Was erzählen Sie mir den Unsinn? Was kümmert's mich, wen Sie lieben, nicht lieben? Julie war wohl zu gut für Sie. Sie weiß es längst. Nennen Sie Ihren Namen nicht mehr. Gehen Sie zu Ihrer gefallsüchtigen, eitlen, lächerlichen Kokette!“⁶⁹¹

Die Szene endet damit, dass der Assessor diesen Schimpf nicht einstecken will, ihr droht und Julie ihm sagt: „Ich verachte Sie.“⁶⁹²

⁶⁹⁰ *Die Bekenntnisse.* III/8. S. 254.

⁶⁹¹ III/9. S. 254ff.

⁶⁹² III/9. S. 257.

In der zehnten Szene hat Adolph seinen Onkel aufgeklärt, der Assessor und Julie streiten noch immer und Bauernfeld treibt die Sache auf die Spitze, indem Adolph dem Assessor den Vorschlag macht, sich mit ‚Ludwig‘ zu duellieren. Der Onkel versteht überhaupt nichts mehr und die Szene endet damit, dass Adolph nach Pistolen ruft.⁶⁹³

Das Happy-end naht in der Form eines letzten witzigen Dialogs, den das Publikum vermutlich wegen des Wissensvorsprungs besonders genoss.

In der elften Szene sind alle Protagonisten versammelt. Frau von Linden, die gerade dabei ist, sich vollständig umzukleiden, beklagt sich über den Lärm und fragt nach dessen Ursache. Sie wird von Adolph aufgeklärt, dass sich ‚Ludwig‘ und der Assessor ihretwegen duellieren wollen:

„**Adolph:** Ich hole die Pistolen!

Anna: Halt! Ich verbiete ein Duell.

Adolph: Eigentlich ich auch.

Anna: Was haben Sie hier zu sagen?

Adolph: Ich verbiete es einmal. Ludwig, nicht wahr, Du schlägst Dich nicht?

Julie: Ich bin erwacht. Meine Verblendung ist völlig gewichen. Komm‘, mein Freund, laß uns diese Menschen fliehen!

Adolph: Victoria! Die Kur ist vollendet; Freund Bitter, ich danke Dir. Wir brauchen keine Pistolen!

Anna: Was bedeutet das Alles?

Adolph: Was es bedeutet? (Nimmt der Kammerjungfrau die Haube weg und setzt sie Julien auf). Daß sie meine Frau ist, meine Julie!“⁶⁹⁴

Nachdem auch der Onkel von der Heirat Adolfs beglückt ist, plötzlich allen der Leutnant von Anfang an verdächtig vorgekommen sein will, und Bitter bei Anna auf eine Chance hoffen darf, endet das Stück mit Adolfs Ausruf: „Bravo! Es leben die Bekenntnisse zu rechter Zeit!“⁶⁹⁵

„Für die ‚Bekenntnisse‘ erwies ihm [Bauernfeld] Grillparzer den Liebesdienst, dem mageren Körper zu einer strammen Haltung zu verhelfen. [...] Er sprang ihm auch mit Ideen zur Vervollkommnung der Charakteristik bei und legte am Dialoge selbst Hand an. [...] Der Titel ist sogar ein bißchen deplacirt, da er ernste Confessionen in Aussicht stellt. [...] am besten [wäre] etwa ‚Liebeswandel‘. Denn es handelt sich um nichts Tieferes als um einen neuen Beleg für die Weisheit, daß die erste, kindische Liebe mit Leichtigkeit von der zweiten, der echten verdrängt wird. Die kleine Julie spielte mit ihrem schmach tenden Eduard die englischen Romane durch, die sie miteinander lasen; Adolf machte der reizenden, aber schrecklich launenhaften Witwe Anna von Linden den Hof [...] und der nicht zum erstenmal dagewesene

⁶⁹³ Vgl. *Die Bekenntnisse*. III/10. S. 258.

⁶⁹⁴ III/11. S. 258f.

⁶⁹⁵ III/11. S. 259.

Witz der Verwicklung besteht darin, daß die Combination der vier Leutchen zu zwei Paaren im Stücke nach dem entgegengesetzten Schema erfolgt, nämlich kreuzweise.“⁶⁹⁶

Bauernfeld – wieder ungefähr zwanzig Jahre nach Steigentesch – vollendet das Genre der leichten, von der Zensur weitgehend verschonten, heiteren Salonkomödie und war in den 1830er- und 1840er-Jahren deren ungekrönter König – und das zu Recht. Seine Dialoge sind ausgefeilt, seine Sprache ist die der Wiener Salons, in denen er verkehrte, und endlich ist mit ihm der Dramatiker gefunden, der das Wiener Lokalkolorit in seinen Komödien unübertroffen einbringt. Er stellt sich jeweils rasch auf die aktuellen Gegebenheiten ein und unterläuft zum Vergnügen des Hofburgtheater-Publikums die strenge Zensur des Vormärzes geschickt. Jede Sentimentalität ist ihm fremd. Obwohl ihm, dem Vielschreiber von Gebrauchsdramatik, von der Kritik häufig so etwas wie ‚Eigenplagiat‘ vorgeworfen und die Tatsache moniert wurde, dass er dem hervorragenden Schauspielerensemble des Hofburgtheaters Rollen auf den Leib schreibt, war er bei seinen Schauspielern und seinem Publikum ungeheuer beliebt.

In seinem Lustspiel *Die Bekenntnisse* wird die Geldthematik deutlich dem Sujet untergeordnet, obwohl sie noch immer eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Das Großbürgertum und der niedere Adel (in diesem Fall der adoptierte Baron) verkehrt nach wie vor unter seinesgleichen und strebt gesellschaftlich adäquate Verbindungen an, die aber nicht mehr notwendigerweise finanziell ausgeglichen sein müssen. Ob allerdings der junge Baron die Hand der Kommerzienrats-Tochter ohne Offenlegung seines Vermögens gleich beim ersten Besuch – und ursprünglich gegen Julies Willen – bekommen hätte, ist fraglich. Wurde doch der verliebten Tochter die Heirat mit einem jungen, unbemittelten Beamten vom Vater mit durchaus vernünftigen Argumenten gerade erst ausgeredet. Die Ironie schwenkt in Sarkasmus um, wenn der junge Baron feststellt, dass sich in jedem Haus der Stadt alle Töchter um seine Hand geradezu balgen würden, wenn er sagte, wie reich er sei. Auch die durch Erbschaft vermögende Witwe Anna von Linden, die an dem ‚süßen Assessor Bitter‘ durchaus Gefallen findet, kann sich eine Verbindung mit ihm nur dann vorstellen, wenn er demnächst Rat – und damit für eine Ehe mit ihr gesellschaftsfähig – wird. Bauernfeld bedient Komödienelemente wie Eifersucht, Verwechslung Verwirrung und Verkleidung, und arbeitet sich mit dem Mittel des typischen Wiener Charmes geschickt zum Happy-end vor. Was *Die Bekenntnisse* zu etwas Besonderem – auch im Oeuvre Bauernfelds – macht, ist die Mitarbeit von Franz Grillparzer im dritten Akt, wo sich herausstellt, dass beide Protagonisten, bevor sie

⁶⁹⁶ Horner. S. 76f.

endgültig gefühlsmäßig zueinander finden, noch einmal der Versuchung einer vergangenen Liebe unterliegen.

8. Resümee

Wie in der Einleitung ausgeführt, ist das primäre Ziel dieser theater- und kulturhistorischen Arbeit einerseits die Entwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels von seinen Anfängen bis zu seinem Höhepunkt zu beleuchten, und andererseits zu versuchen, den Aspekt des Geldes in diesem Genre aufzuzeigen.

Das ‚feinere‘ Lustspiel ist ein Produkt der Aufklärung und mit der Zensur in der Habsburger Monarchie eng verbunden. Besonders nach der Gründung des Teutschen Nationaltheaters durch Kaiser Joseph II. wurde seitens der Aufklärer der Ruf nach einem Lustspiel laut, das – nach Vorbild der französischen Konversationskomödie – den ‚guten‘ Ton der höheren Gesellschaft in Form von deutschsprachigen Originalen auf die Bühne bringen und damit die bisher vorherrschenden Bearbeitungen ausländischer Produkte verdrängen soll.

Dass das ‚feinere‘ Lustspiel in den theatertheoretischen Diskursen eher stiefmütterlich behandelt wird, liegt vermutlich vor allem daran, dass sich das Genre von der klassischen Lustspielform abtrennt. Bei diesen Texten handelt es sich nicht um literarisch hochwertige Werke, sondern Stücke für den Tagesbedarf. Bemerkenswert ist aber, dass es gerade die Dramatiker der Salonkomödie waren, die mit ihren dialogstarken, satirischen und unsentimentalen Lustspielen ein wichtiges Gegenstück zu den damals auf der Bühne vorherrschenden rührenden Lustspielen und bürgerlichen Trauerspielen schufen. Dieses Bestreben brachten sie in ihren theoretischen Abhandlungen auch deutlich zum Ausdruck.

Die Salonkomödie prägte die Bühne des Hofburgtheaters über einen Zeitraum von fast hundert Jahren unter der Regierung von vier Monarchen. Dass sie – mit wenigen Ausnahmen – gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr reüssierte, ist vor allem den finanziellen und gesellschaftspolitischen Umwälzungen in der Habsburger Monarchie zu verdanken. Das Publikum, für das sie geschaffen wurde, veränderte sich auf Grund der Pauperisierung des niederen Adels, der Proletarisierung der Gesellschaft und der finanziellen Misere des hohen Beamtentums. Die Konversationskomödie, die sich zwar weiterentwickelt hatte, aber ihren Grundsätzen, dem Zuschauer ein vernünftiges Lächeln über aufgezeigte gesellschaftliche

Mängel abzunötigen, treu geblieben war, wurde obsolet – sie konnte den neuen Zeiten und dem ebenso neuen Publikum das geforderte „Neue“ nicht entgegensetzen.

Geld war der Komödie seit ihrem Beginn schon immer inhärent. Durch die chaotischen und katastrophalen finanziellen und gesellschaftspolitischen Verhältnisse, die in der Habsburger Monarchie im 18. und 19. Jahrhundert herrschten, bekommt die Geldthematik im Lustspiel generell eine besondere Bedeutung. In der Wiener Volkskomödie auf den Vorstadt-Theatern wird diese Problematik wesentlich deutlicher und drastischer angesprochen als in der Salonkomödie, obwohl auch – oder in vielen Fällen ganz besonders – die so genannten ‚höheren‘ Stände von Geldfälschung, Deflation, Wucherpreisen und Staatsbankrotten ebenso betroffen waren wie der Rest der Bevölkerung. Die Beamten, ehemals privilegiert und nun knapp an der Armutsgrenze, litten unter den Verhältnissen ganz besonders und eine große Zahl von Dramatikern in dieser Zeit waren Beamte.

Die Funktion von Geld und Besitz im ‚feineren‘ Lustspiel orientiert sich in dieser Arbeit an den Primärtexten von drei Komödien, wobei die Werke und deren Schöpfer mit einer zeitlichen Abfolge ausgewählt wurden. Dabei zeigt sich vor allem, wie sich das ‚feinere‘ Lustspiel weiterentwickelt hat – von Stücken, die zwar schon dialoglastig waren, aber noch Relikte aus der Posse enthielten, bis zu Komödien, deren Sujet anspruchsvoller war und die mit ausgefeilten Dialogen und der Behandlung aktueller Themen deutlich auf die Zuschauer ihrer jeweiligen Epoche zielten.

So zeigt Johann Friedrich Jüngers Komödie *Die beyden Figaro* noch Elemente der Posse nicht zuletzt dadurch, dass der Protagonist eine eher niedriggestellte Figur und schon dadurch auf der motivistisch-thematischen Ebene eine besondere Affinität zu Geld gegeben ist. Das Motiv wird ganz offen angesprochen: mit dem zufällig zu einem Adelsbrief gekommenen Gauner Torribio soll die Tochter des Grafen verheiratet und deren Mitgift geteilt werden. Das Sujet bedient praktisch alle Versatzstücke der typischen Betrugskomödie und es gibt kaum eine Szene, in der nicht von Geld die Rede ist. Die Intrige wird aufgedeckt und zurück bleibt schließlich – um der Moral zu genügen – der betrogene Betrüger. Dass diese Komödie in die Reihe der ersten Konversationsstücke fällt, ist vor allem der Dialogstärke, dem Wortwitz und der bereits fehlenden Sentimentalität zu verdanken. Großen Gefallen fand das Publikum sicher auch deshalb an dem Lustspiel, weil es eine Fortsetzung von Beaumarchais' *Figaros Hochzeit* darstellt und verschiedene Anspielungen auf dieses Stück enthält, die die Zuschauer sicherlich amüsiert haben.

Jüngers Schaffenszeit fällt in die Ära der Türken- und Koalitionskriege. Von dem nach 1750 kurzzeitigen Wirtschaftswachstum in Österreich konnte er kaum profitieren, da er erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts für einige Jahre als Hausdichter des Nationaltheaters mit einem festen Gehalt angestellt wurde. Er war somit einer der Beamten-Dichter, den die finanzielle Misere des 18. Jahrhunderts besonders hart traf, denn nach seiner Entlassung, ohne Pension oder eine andere finanzielle Absicherung durch den Hof, führte er ein extrem armseliges Leben.

August Ernst Steigentesch unternimmt – mehr als zehn Jahre später – den nächsten Schritt in Richtung Konversationskomödie. In seinem Lustspiel *Die Zeichen der Ehe* zeigen sich bereits alle Merkmale des ‚feineren‘ Lustspiels. Sowohl die Körpersprache als auch der Ton der Darsteller ändern sich. Steigentesch enthält sich jeglicher Sentimentalität und steigert die Satire bis zum Zynismus. Die seelische Befindlichkeit seiner Figuren wird negiert, seine Protagonisten verfolgen ohne moralische Bedenken ausschließlich ihren egoistischen Zweck. Wortspiele und ironischer Schlagabtausch zwischen dem Oberkammerherrn und seiner Frau zeichnen das Bild einer Ehe, mit der sich vermutlich gerade das Publikum des Nationaltheaters weitgehend identifizieren konnte. Hier wird – wenn auch sublimier als in der Volkskomödie – auf die unsicheren finanziellen Verhältnisse der Zeit sehr wohl hingewiesen. Es handelt sich um einen Aristokraten, der sich auf das Land zurückziehen muss, da er in der Residenz von Gläubigern gejagt wird. Ohne jeden Skrupel missbraucht er seine Macht, um zwei junge Frauen um das Vermögen, das er zur Aufrechterhaltung seines Standards braucht, zu erpressen. Seine Nichte bekommt dafür den Mann, den sie will, die Witwe seines Oheims die Zusicherung, nicht weiter zu erforschen, ob sie ohne seine Einwilligung geheiratet hat.

Gibt es bei Jüngers *Die beyden Figaro* noch so etwas wie eine moralische Lehre – der Anstifter Figaro geht leer aus, – gibt es die bei Steigentesch nicht mehr. Außer, man legt sie im Sinne der dama-ligen Zeit sehr weit aus, indem man sagt: Jeder bekam das, was er wollte. Denn das Gesellschaftsschädliche, das die Satire der Lächerlichkeit preisgibt, darf bei einem gebildeten Publikum nicht zu offensichtlich sein. Obwohl die Komödie *Die Zeichen der Ehe* weniger häufig als andere Steigentesch-Lustspiele aufgeführt wurde, gilt sie als eine seiner besten.

Steigenteschs Beamten-Gehalt war zwar trotz seines hohen militärischen Ranges eher bescheiden, doch seine finanzielle Situation war auf Grund seiner diplomatischen Tätigkeit, einer vermögenden Ehefrau und der engen Freundschaft mit Metternich, keiner der ‚armen‘

Beamten-Dichter, wie aus seinem Nachlass hervorging. In seine Schaffenszeit fällt jedoch der Staatsbankrott von 1811, die damit verbundene Geldentwertung und die ungeheure Teuerung.

Eduard von Bauernfeld vollendet – wieder zwanzig Jahre später – das Genre der Salonkomödie – und leitet gleichzeitig ihren Schwanengesang ein. Er ist es, der zu den typischen Ingredienzien des Konversationslustspiels das Wiener Kolorit hinzufügt. Als beliebter Gast in den Wiener Salons trifft er mit Hilfe des hervorragenden Schauspieler-Ensembles des Hofburgtheaters genau den Ton der guten Gesellschaft und arbeitet in seine Stücke aktuelle Tagesereignisse ein. Seine Dialoge sind geschliffen, er unterhält die Zuschauer mit beliebten Komödien-Versatzstücken, wie Cross-dressing, und beglückt sein Publikum vor allem damit, dass er geschickt die Zensur überlistet. Direkte Anspielungen auf die wirtschaftliche Lage findet man zwar in *Die Bekenntnisse* nicht, aber Geld und gesellschaftliches Ansehen haben den gleichen hohen Stellenwert wie in den anderen beiden Komödien. Dies wird besonders deutlich, wenn der adoptierte Baron die Hand der jungen Frau sofort bekommt, nachdem er seine Vermögensverhältnisse offengelegt hat. Letztlich ist auch hier das Geld die Hauptsache. Das Sujet von *Die Bekenntnisse* ist leicht, sehr ironisch, manchmal bissig und ein bisschen frivol. Die Herzensangelegenheit – auch ein unverzichtbares Element der Salonkomödie – ist hier dank der helfenden Hand von Franz Grillparzer exzellent gelungen, da die beiden Protagonisten vor dem unausweichlichen Happy-end noch einmal in tiefe Gefühlsverwirrungen gebracht werden.

Eduard von Bauernfeld war Beamter der Lottodirektion und von der finanziellen Misere, die das Beamtentum besonders hart traf, ebenso betroffen wie alle anderen. Von seinem Gehalt allein hätte er nicht leben können. Dass er schließlich die ihm verhasste Stellung in der Lottodirektion aufgeben und sich nur mehr der Kunst widmen konnte, hatte er dem großen Erfolg seiner Lustspiele, den damit verbundenen Einnahmen und einer sehr gut dotierten Übersetzungsarbeit zu verdanken. Aber auch er war von dem Staatsbankrott 1811 und den damit verbundenen Folgen betroffen.

Es war weder die Intention der Schöpfer des ‚feineren‘ Lustspiels, soziale oder gesellschaftliche Missstände offen aufzudecken oder anzuprangern. Kritik – wenn überhaupt – wurde so verpackt, dass sie nur für das geschulte Publikum des Hofburgtheaters ersichtlich war. Die Dramatiker waren Vielschreiber – sie wollten unterhalten und diese Art von Unterhaltung ließ die Zensur zu. Dass sich bei genauem Hinsehen aber trotzdem immer wieder verschleierte bzw. sublimale Kritik an den jeweiligen Zuständen einschlich, entging

zwar weitgehend der Zensur, aber nicht dem Publikum. Ein weiterer Verdienst des ‚feineren‘ Lustspiels war zweifellos, dass es den erfolgreichen Versuch unternahm, die Vorherrschaft des rührenden Lustspiels auf der Bühne des Hofburgtheaters zumindest einzudämmen.

Die drei ausgewählten Stücke von Jünger, Steigentesch und Bauernfeld bieten somit gute Beispiele, um die Entwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels und den Stellenwert des Geldes darin näher zu beleuchten.

9. Bibliographie

Primärliteratur

Jünger, Johann Friedrich: *Die beyden Figaro*. Lustspiel in fünf Aufzügen frey nach Marvelli
Wien: Chr. F. Schade 1825. (Kaiserliche Königliche Hofbibliothek)

Steigentesch, August Ernst von: *Die Zeichen der Ehe*. Lustspiel in drei Aufzügen. In:
Lustspiele von Freiherrn August von Steigentesch. Erster Theil. Leipzig: G. J.
Göschen'sche Verlagshandlung 1861.

Bauernfeld, Eduard von: *Die Bekenntnisse*. Lustspiel in drei Acten. (Der Bühne gegenüber als
Manuscript). In: Gesammelte Schriften von Bauernfeld. 2. Band. Wien: Wilhelm
Braumüller 1871.

Forschungsliteratur

Bankhistorisches Archiv. Zeitschrift zur Banken- und Finanzgeschichte. Beiheft 45.
„Europäische Finanzplätze im Wettbewerb“. 27. Symposium des Instituts für
bankhistorische Forschung e.V. am 16. Juni 2004. Wiesbaden: Steiner Verl. 2006.

Bauer, Roger. *Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen
Lebensform*. Wien: Europaverlag 1974.

Beer, Adolf. *Die Finanzen Österreichs im XIX. Jahrhundert. Nach archivalischen Quellen.*
(Fotomechanischer Nachdruck d. Ausgabe Prag 1877). Wien 1973.

Börne, Ludwig. *Gesammelte Schriften*. 1. Theil. Zweite Auflage. Hamburg: Hoffmann und
Campe 1835.

Collin, Matthäus von. (Hg.), *Wiener Jahrbücher der Literatur*. Band I. Wien: Gerold 1818.

Döring, Heinrich. *August von Kotzebues Leben*. Weimar: W.Hoffmann 1830.

Dorninger (Binder) Lucia. *Die Hausdichter des Burgtheaters*. Dissertation Universität Wien
1961.

Eigner, Peter/ Wagner, Michael/Weigl, Andreas. „Finanzplatz: Wien als Geld- und
Kapitalmarkt. Dienstleistungen.“ In: Chaloupek, Günther/Wagner, Michael (Hg.):
Wirtschaftsgeschichte 1740 – 1938. Bd.2. Wien: Jugend und Volk 1991.

Eilers, Wilhelm. (Hg.), *August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter*. Leipzig: H.
John 1905.

Fournier, August. *Historische Studien und Skizzen*. Band 2. „Die Memoiren der Baronin
Montet.“. Wien: Wilh. Braumüller 1908 und *Wienerische Jahrbücher der Literatur*.
Band I. Wien 1818.

Giller, Monika. *Die Sentimentalität im Spielplan und in der Darstellung des Burgtheaters am
Ende des 18. Jahrhunderts*. Dissertation Universität Wien 1966.

- Glossy, Carl. (Hg.), *Eduard Bauernfeld: Aus Bauernfeld's Tagebücher 1819-1848*. Bd. 1. Wien: Konegen 1895 – 1896.
- Glossy, Carl. „Zur Geschichte der Theater Wiens I. (1801 – 1820)“. In: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Fünfundzwanzigster Jahrgang. Wien: Konegen 1915.
- Glossy, Carl. „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ In: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*. Siebenter Jahrgang. Wien: Konegen 1897.
- Grosse, Wilhelm (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 1. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1997.
- Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien/München: Jugend und Volk 1980.
- Haider-Pregler, Hilde. „Der Wienerische Weg zur k.k. Hof- und Nationalschaubühne.“ In: Bauer, Roger/Wertheimer, Jürgen (Hg.), *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. München: W. Fink 1983.
- Haider-Pregler, Hilde. *Materialienband zur Vorlesung ‚Burgtheater‘*. Universität Wien. 2008.
- Haider-Pregler, Hilde. (Hg.), *Joseph von Sonnenfels Briefe über die wienerische Schaubühne*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1988.
- Heindl, Waltraud. *Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich. Band I: 1780 bis 1848*. 2. Auflage. Wien/Köln/Graz: Böhlau 2013.
- Hock, Stefan (Hg.), *Eduard von Bauernfelds Gesammelte Aufsätze*. Wien: Verlag des Literarischen Vereins 1905.
 „Die Theater in Wien.“
 „Denkschrift über die gegenwärtigen Zustände der Zensur in Österreich.“
 „Schreiben eines Privilegierten aus Österreich zur Beleuchtung der merkwürdigen Broschüre: Über Denk-, Rede-, Schrift- und Preßfreiheit.“
 „Die schöne Literatur in Österreich.“
 „Kritik und Kritiker unserer Zeit.“
 „Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater mit besonderer Berücksichtigung auf das Hofburgtheater in Wien.“
 „Kleine theatralische Studien“
- Horner, Emil. *Bauernfeld*. Leipzig/Berlin/Wien: E.A. Seemann 1900.
- Horner, Emil. *Bauernfelds ausgewählte Werke in vier Bänden*. 2. Band. Leipzig: Leipzig: Max Hesses Verlag o.J. [ca.1905]
- Jünger, Johann Friedrich. *Vorrede zum Lustspiel ‚Verstand und Leichtsinn‘*. Leipzig: Dyksche Buchhandlung 1786.
- Jungmayer, Gerhard. *Heinrich Joseph von Collin: Theoretische Schriften*. Dissertation Universität Wien 1979.

- Kranister, Willibald. *Die Geldmacher. Vom Gulden zum Schilling*. Wien: Kremayr & Scheriau 1985.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Haburgische Dramaturgie*. Bd. XXIX. Hamburg: Cramer.
- Lünemann, Arthur. Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und seine Werke. Dissertation Universität Wien 1911.
- Maletschek, Erika. *Die Szenischen Bemerkungen im Konversationsstück unter Laube am Burgtheater*. Dissertation, Universität Wien 1964.
- Mansky, Matthias. „Banknoten – Aktienpapiere – Falschgeld. Fatale Requisiten zwischen Unterhaltungsdramaturgie und sozialökonomischer Krise.“ In: *Nestroyana*. 36. Jahrgang. Heft 1/2. Lehner: Wien 2016.
- Mansky, Matthias. „Komik und Satire im ‚feineren‘ Lustspiel. Zu August von Steigentesch“. In: *Nestroyana* 31. Jahrgang. Heft 1/2. Lehner: Wien 2011.
- Müller-Kampel, Beatrix. In: „Hanswurst Bernadon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutsch-protestantischen Aufklärungsparadigma.“ In: Schmidt-Dengler, W./Sonnleitner, J./Zeyringer, K. (Hg.), *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1996.
- Otruba, Gustav. „Englands Finanzhilfe für Österreich in den Koalitionskriegen und im Kampf gegen Napoleon.“ In: *Österreich in Geschichte und Literatur*. Institut für Österreichkunde. 9. Jahrgang. Wien: 1965.
- Pezzl, Johann. *Skizze von Wien*. Erstes Heft. Wien/Leipzig: Kraussische Buchhandl. 1786.
- Pezzl, Johann. *Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien/Leipzig: Kraussische Buchhandl. 1786.
- Pezzl, Johann. *Skizze von Wien*. Drittes Heft. Wien/Leipzig: Kraussische Buchhandl. 1787.
- Pezzl, Johann. *Neue Skizze von Wien*. Erstes Häft. Wien: J.B. Degen 1805.
- Pezzl, Johann. *Neue Skizze von Wien*. Zweytes Heft. Wien: J.B. Degen 1805.
- Pezzl, Johann. *Neue Skizze von Wien*. Drittes und letztes Heft. Wien: J.B. Degen 1812.
- Pfau, Gudrun. *August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder ein Poet als General*. Diplomarbeit Universität Wien. 1992.
- Pichler, Caroline. *Zeitbilder. Zweyter Band*. Wien: Verl. Anton Pichler's sel. Witwe 1841.
- Pichler, Caroline. *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben 1769 – 1843*. Wien: Anton Pichler's sel. Witwe 1844.
- Probszt, Günther. *Österreichische Münz- und Geldgeschichte. Von den Anfängen bis 1918*. Wien/Köln: Böhlau, 1973.
- Rumpler, Helmut. *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804-1914*. Wien: Ueberreuter 1997.

- Sauer, August. *Wiener Neudrucke I*. Wien: Konegen 1883.
- Schimmer, Karl August. *Die französische Invasion in Österreich und die Franzosen in Wien in den Jahren 1805 und 1809*. Wien: Dirnböck 1854.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Bd. 1. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1781.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Bd. 2. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1781.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 1. Bd. 3. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1781.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 2. Bd. 2. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1781.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 2. Bd. 3. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1781.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Fragmente*. 3. Bd. 1. Stück. Graz: Wiedmanstätten 1782.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Monate*. 3. Bd. 3. Stück. Schwerin: Bödner 1790.
- Schink, Johann Friedrich. *Dramaturgische Monate*. 4. Bd. 3. Stück. Schwerin: Bödner 1791.
- Schneller, Julius Franz. *Österreichs Einfluß auf Deutschland und Europa, seit der Reformation bis zu den Revolutionen unserer Tage*. Zweiter Band. Stuttgart: Franck. 1829.
- Sonnenfels, Joseph von. *Der Mann ohne Vorurtheil*. 1. Bd. Wien: Trattner 1765.
- Steigentesch, August Ernst von. „Bemerkungen über das Lustspiel“. In: *Lustspiele von Freiherr August von Steigentesch. Erster Theil. Neue verbesserte und mit neuen Stücken vermehrte Auflage*. Leipzig: Göschen 1813.
- Steigentesch, A. Freyh. von. „Ueber das deutsche Lustspiel.“ In: Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*. 3. Band. Wien: Camesinasche Buchhandlung 1813.
- Steigentesch, A. Freyh. von. „Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache“. In: Friedrich Schlegel (Hg.), *Deutsches Museum*. 1. Band. Wien: Camesinasche Buchhandlung 1812.
- Sträter, Lothar. *Burgtheaterdirektor Heinrich Laube und sein Publikum*. Dissertation Universität Wien 1960.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil. ‚Comödie‘*. Leipzig: Weidmann 1792 und 1771.
- Thalheim, Hans-Günther u.a. *Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*. Band 10: „Vermischte Schriften“. Berlin: Aufbau-Verlag 2005.
- Uhl, Friedrich. *Aus meinem Leben*. Stuttgart/Berlin: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung 1908.

Ungern-Sternberg, Alexander von. *Ein Fasching in Wien*. Wien: Jasper, Hügel & Manz 1851.
(Erinnerungsblätter. Leipzig: Brockhaus 1856-1860)

Vocelka, Karl. *Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im Habsburgischen Vielvölkerstaat. Österreichische Geschichte 1699 – 1815*. Wien: Ueberreuter, 2004.

Wapnewski, Peter (Hg.), *Eduard Hanslick. Aus meinem Leben*. Kassel/Basel: Bärenreiter 1987.

Wlassak, Eduard. (Hg.), *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters*. (Zu dessen Säcular-Feier als Hofsecretär im k.k. Obersthofmeisteramte). Wien: Rosner 1876.

Internet-Quellen:

Österreichische Banknotengeschichte (16.2.2018).
http://www.geldschein.at/banknotengeschichte_1.html

Zu Figaros Hochzeit (5.4.1018)
<http://www.zeno.org/Literatur/Beaumarchais,+Pierre+Augustin+Caron+de/Figaros+Hochzeit>

Zu Duplone: (6.4.2018) <http://www.de.m.wikipedia.org/wiki/Dublone>

Zu Dukaten: (6.4.1018) <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=gulden>

Register:

Register des Österreichischen Bundestheaterverbandes. 1. und 2. Band (Burgtheater 1776-1967). Wien: Ueberreuter.

Abstract

In der Habsburger Monarchie herrschte im 18. und 19. Jahrhundert eine chaotische und katastrophale Finanzgebarung, die letztlich zu einem Staatsbankrott führte und damit enorme wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Veränderungen nach sich zog. Diese Verhältnisse spiegelten sich auch auf der Theaterbühne wider. In den Wiener Volkskomödien der Vorstadt-Theater wird die Geldthematik mitunter auch sehr deutlich angesprochen. Besonders mit der Gründung des Deutschen Nationaltheaters wurde der eklatante Mangel an eigenen deutschsprachigen Komödien offensichtlich. Mit Ende des 18. Jahrhunderts entsteht daher auf Grund zahlreicher theatertheoretischer Schriften, in denen Aufklärer wie Joseph von Sonnenfels eine ‚gereinigte‘ Bühne fordern, das Genre des ‚feineren‘ Lustspiels. In diesen Salonkomödien wird der Aspekt des Geldes, der zwar hier auch eine bedeutende Rolle spielt, wesentlich sublimierter und vor allem ‚zensurgerecht‘ behandelt.

Die Schöpfer des ‚feineren‘ Lustspiels, die sich in theatertheoretischen Schriften und in ihren Werken vor allem von der Gattung des bis dahin vorherrschenden rührenden Lustspiels deutlich abgrenzen wollten, brachten Komödien auf die Bühne des Hofburgtheaters, die – angelehnt an die französischen Vorbilder – den Ton der ‚höheren‘ Gesellschaft widerspiegeln, um so dem Publikum durch sanfte Satire ein ‚vernünftiges Lächeln‘ über gesellschaftliche Mängel abzunötigen. Bei diesen Lustspielen handelte es sich um Stücke für den Tagesbedarf, die keinen Anspruch an hohe literarische Qualität stellten, und vermutlich deshalb als selbständiges und zukunftsweisendes Genre in den neueren theatertheoretischen Diskursen kaum Beachtung finden.

Geld ist der Komödie – von ihren Anfängen in der Antike bis zur heutigen Zeit – inhärent. Auch in der Salonkomödie, die auf das adelige und bildungsbürgerliche Publikum des Hofburgtheaters zugeschnitten war, steht im Prinzip der Aspekt des Geldes im Vordergrund. In dieser theater- und kulturhistorischen Arbeit wird die Entwicklung des Genres von seinen Anfängen bis zu seinem Höhepunkt am Beispiel von drei Dramatikern und deren Lustspielen beleuchtet. Es handelt sich dabei um Johann Friedrich Jüngers *Die beyden Figaro*, um August Ernst von Steigenteschs *Die Zeichen der Ehe* und um Eduard von Bauernfelds *Die Bekenntnisse*. Die textanalytische Untersuchung dieser drei Komödien soll die Entwicklung des ‚feineren‘ Lustspiels und den Stellenwert des Faktors Geld darin näher beleuchten.

Danksagung

Ich möchte mich vor allem bei Frau Professor Dr. Hilde Haider-Pregler für ihre Ermutigung, ihre Inspiration und ihre entscheidenden Anregungen ganz herzlich bedanken. Es waren in erster Linie ihr Vertrauen und besonders ihre wertvolle Unterstützung, die entscheidend zu dieser Arbeit beitrugen.

Mein besonderer Dank gilt auch Frau Mag. Olga Kessaris für ihre Freundlichkeit, ihre Hilfsbereitschaft und ihren professionellen Beistand.

Ein Dankeschön gebührt auch meinen Kolleginnen und Kollegen, die im Rahmen unserer Diskussionen im Master-Seminar mit ihren Ratschlägen für so manche Anregungen, die in meiner Arbeit ihren Niederschlag fanden, verantwortlich sind.