

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Adolf Bäuerle und die Parodie auf dem
Alt-Wiener Volkstheater

Verfasserin

Mag. Manuela Scherf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin/Betreuer:

A 332
Diplomstudium Deutsche Philologie
em. O. Univ.-Prof. Dr. Herbert Zeman

Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt Prof. Zeman, der mich mit fachkundigem Rat und geduldiger Unterstützung durch die Diplomarbeitsphase begleitet hat.

Außerdem danke ich meinen Eltern, deren Rückhalt und Liebe mein Leben bereichern.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
<u>Teil 1: Ästhetische und literarische Grundlagen</u>	5
2. Die Parodie und das Alt-Wiener Volkstheater	5
2.1. Begriffsbestimmung	5
2.1.1. Gegenwärtige Begriffsbestimmung	5
2.1.2. Historische Begriffbestimmung	7
2.2. Gattungsgeschichtlicher Überblick	12
2.3. Forschungsstand	16
3. Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater	23
3.1. Sein literarisches Schaffen im Spiegel der kulturhistorischen Umstände	23
3.2. Zeitschriftenherausgeber und Journalist	30
3.3. Dramatiker des Volkstheaters	33
3.3.1. Theaterstücke eigener Erfindung	33
3.3.2. Parodien	36
3.4. Romanautor	45
<u>Teil 2: Die literarischen Parodien – Deutung und historische Ortung</u>	47
4. Vorlagendiskussion	47
4.1. Bereiche	48
4.2. Anwendung	52
4.2.1. Übernahme eines bestimmten Handlungsstranges	54
4.2.2. Übernahme einer gewissen Gestalt	64
4.2.3. Übernahme eines ganzen Stückes	73

4.2.4. Übernahme einzelner Szenen	82
5. Charakteristische Merkmale der literarischen Parodien Adolf Bäuerles	95
5.1. Sprachkomik	95
5.2. Mimuskomik	101
5.3. Lieder	105
6. Conclusio	114
7. Bibliografie	117
7.1. Primärliteratur	117
7.2. Erwähnte Theatertexte	117
7.3. Sekundärliteratur	117
7.4. Spielpläne	121
7.5. Zeitungsartikel	122
8. Zusammenfassung	124
8.1. Abstract	126
9. Curriculum Vitae	127

1. Einleitung

Im Jahr 1711 zog der Komödiant Joseph Anton Stranitzky (1676-1726) in das neu errichtete Theater am Kärntnertor. Damit erhielt seine komische Figur Hanswurst ein eigenes Haus und die Stegreifposse hielt Einzug in der Residenzstadt und wurde bald zum fixen Bestandteil des Wiener Theaterlebens. Die Periode des Alt-Wiener Volkstheaters nahm damit ihren Anfang. Über hundert Jahre lang prägte sie das Theater- und Gesellschaftsleben der Hauptstadt der Donaumonarchie und wirkte bis über deren Grenzen hinaus.

Die Stücke des Alt-Wiener Volkstheaters waren weit mehr als nebensächlicher Zeitvertreib. Sie wurden zu einem wichtigen Bestandteil des Alltagslebens der Wiener Bürger. Das Theater war ein Zufluchtsort, an dem das krisengeschüttelte Publikum die Beschwerden des Alltags für einige Stunden vergessen konnte. Mit den Gründungen der drei Vorstadtbühnen (Theater in der Leopoldstadt/1781, Theater an der Wieden/1786, Theater in der Josefstadt/1788) erhielt die Alt-Wiener Volkskomödie schließlich fixe Aufführungsorte. Ihre heitere volkstümliche Komik beherrschte die Vorstadtbühnen und war Frustrationsventil und moralische Leitinstanz zugleich. Die Volkskomödie unterhielt das Wiener Publikum mit einer Mischung aus feinsinniger Komik, harmlosen Späßen und improvisierten Anspielungen auf das aktuelle Tagesgeschehen. Wegen der strengen Überwachung durch die Zensur wurden solche Stegreifeinlagen zu einem fixen Bestandteil des Repertoires der Alt-Wiener Komödien, denn nur so konnten aktuelle Themen – zumeist eher humorig als kritisch – aufgegriffen werden. Darüber hinaus sorgten Lied- und Tanzeinlagen, schöne Kostüme und aufwendige Bühnenbilder für das Amüsement der Zuschauer.¹

Vor diesem Hintergrund entstanden die Parodien des Alt-Wiener Volkstheaters. Der Erfolg und das Gelingen dieser Parodien beruhten vor allem auf der bereits erwähnten Wirkungsmacht des Theaters. Aufführungen aller

¹ Zeman, Herbert: Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – ein gattungsgeschichtlicher Versuch. In: Zeman Herbert (Hg.): Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750). Teil 2. Graz 1986. S.1299-1333. S.1300-1301.

Art, die auf den Wiener Bühnen dargeboten wurden, bestimmten den Alltag der Stadtbevölkerung. Stücke, Autoren und Schauspieler erweckten das Interesse der Bürger und waren allgegenwärtig. Nur durch diesen bedeutenden Einfluss des Theaters konnten auch die Parodien ein fruchtbares Leben entfalten. Parodien auf Opern, Ballette und Sprechstücke konnten nur dann gelingen, wenn das Publikum mit diesen Vorlagen vertraut und an ihnen interessiert war. Die Aktualität und Bekanntheit der Vorlage, war aber noch kein Garant für das Gelingen einer Parodie. Werken, die vom Publikum als reine Kopien, oder fantasielose Nachahmungen eines Originals bewertet wurden, blieb der Erfolg zumeist versagt. Von den Parodisten wurde verlangt, ihre Stücke mit einer originellen Eigendynamik auszustatten. Bild, Sprache und Musik, sowie deren Darbietung auf der Bühne, mussten so spektakulär und eindrucksvoll sein, dass die Parodie ihre Zuschauer von ihrem Eigenwert überzeugen, und somit auch unabhängig von ihren Vorlagen bestehen konnte.

Die Einstellung des Publikums zu einer Vorlage bestimmte auch über Erfolg oder Misserfolg einer Parodie. Genau aus diesem Grund kann die theatralische Parodie in der heutigen Zeit kaum noch gelingen. Das Theater hat seine gewaltige Strahlkraft verloren. Es beherrscht nicht länger den Alltag eines großen Teils der Bevölkerung. Sein Wirkungsbereich ist vielmehr auf ausgewählte Gruppen beschränkt. Durch den schwindenden Einfluss des Theaters ist auch das Interesse an dramatischen Parodien geschwunden. Da die Kenntnis der Vorlagen heute nicht mehr zum Allgemeinwissen gehört, können auch deren Parodien kaum noch Wirkung zeigen.

Als Adolf Bäuerle (1786-1859) im Jahr 1814 mit seiner ersten Parodie die Bühne betrat, erlebte diese Gattung jedoch gerade ihre Hochzeit in Wien. Zahlreiche namhafte Stückeschreiber des Alt-Wiener Volkstheaters – von Joachim Perinet (1763-1816) über Karl Meisl (1775-1853) und Josef Alois Gleich (1772-1841) bis zu Johann Nestroy (1801-1862) – verfassten Parodien. Besonders Nestroy gilt hier als richtungsweisend, da sein Auftreten als Parodist allgemein als Wendepunkt in der parodistischen Praxis dieser Zeit gewertet wird. Denn während die frühen Wiener Parodien – von ihren Anfängen im 17. Jahrhundert, bis hin zu denen der Vormärzperiode in der ersten Hälfte des 18.

Jahrhunderts – vorwiegend als harmlos komische Veralberungen, die ihre Vorlage nicht wirklich kritisierten, sondern gutmütige Späße damit trieben, beurteilt werden, gelten Nestroys Stücke erstmals als tatsächliche Angriffe, die darauf hinzielten, die Schwächen ihrer Vorlage aufzudecken. Adolf Bäuerles Parodien werden allgemein der ersten, „harmlosen“, Phase parodistischer Tätigkeit auf dem Alt-Wiener Volkstheater zugeteilt. In den Jahren zwischen 1814 und 1827, die gleichzeitig grob als seine produktivsten Jahre als Theaterdichter des Leopoldstädter Theaters gelten können, schrieb Bäuerle zahlreiche Parodien auf Opern, Ballette und Sprechstücke.

Die vorliegende Arbeit legt das Hauptaugenmerk auf seine literarischen Parodien. Dabei handelt es sich um insgesamt fünf Werke, die der Autor zwischen 1814 und 1827 verfasst hat und die allesamt auf literarischen Vorlagen basieren. Im ersten Teil werden die ästhetischen und literarischen Grundlagen besprochen, die zum Verständnis der Gattung Parodie, speziell im Kontext des Alt-Wiener Volkstheaters, notwendig sind. Eine Begriffsbestimmung wird zeigen, wie die Parodie sowohl heute, als auch zu Zeiten Adolf Bäuerles, definiert und beurteilt wurde. Ein Überblick über ihre gattungsgeschichtliche Entwicklung in Wien, sowie über den aktuellen Forschungsstand wird weitere Einsichten in die Wirkungsgeschichte der Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters bieten. Auch Adolf Bäuerle und sein literarisches Werk werden im Spiegel der kulturhistorischen Umstände seiner Zeit genauer beleuchtet. Dabei wird nicht nur seine Tätigkeit als Journalist und Herausgeber, Theaterdichter und Romanautor eingehend untersucht, sondern es wird außerdem versucht, ein Verzeichnis seiner parodistischen Arbeiten zu erstellen. Dieses Unterfangen wird nicht nur durch die willkürliche Charakterisierung der Stücke durch den Autor selbst, sondern auch durch die unterschiedlichen Forschungseinschätzungen erschwert, weshalb auch die Liste der Parodien, die in dieser Arbeit präsentiert wird, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Es muss auch hier bei einem Versuch bleiben.

Im zweiten Teil der Arbeit werden schließlich die literarischen Parodien einer eingehenden textimmanenten Analyse unterzogen. Da ein Werk – die Schiller-Parodie „Maria Stuttgardin“ (1815) – weder druck-, noch handschriftlich

überliefert ist, muss sich diese Analyse jedoch auf die vier verbleibenden literarischen Parodien – „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814), „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ (1818), „Der Tausendsasa (1820) und „Kabale und Liebe“ (1827) – beschränken. Die vorliegende Arbeit geht auf das Verhältnis der oben genannten Parodien zu ihren Vorlagen ein, untersucht sie aber auch auf Merkmale hin, die als charakteristisch für Bäuerles parodistisches Schaffen gelten können. Anhand zeitgenössischer Textzeugen wird außerdem versucht, die Wirkung zu erahnen, die die Stücke zu ihrer Zeit auf Publikum und Kritik ausübten.

Es ist das Ziel dieser Arbeit einen umfangreichen und fundierten Überblick über Adolf Bäuerles parodistische Tätigkeit vor dem Hintergrund des Alt-Wiener Volkstheaters zu erbringen.

Teil 1: Ästhetische und literarische Grundlagen

2. Die Parodie und das Alt-Wiener Volkstheater

2.1. Begriffsbestimmung

Jede Beschäftigung mit der Parodie verlangt notwendigerweise eine genaue Definition dieses Begriffes. Dabei spielt sowohl die gegenwärtige, als auch die zeitgenössische Auffassung dieses Konzeptes eine bedeutende Rolle.

2.1.1. Gegenwärtige Begriffsbestimmung

Das „Historische Wörterbuch der Rhetorik“ definiert die Parodie als einen Überbegriff „für verschiedene, meistens gattungskonstitutive Textverarbeitungsverfahren“.² Dabei werden zwei Gattungen als der Parodie (im engeren Sinne) besonders nahe stehend hervorgehoben, nämlich die Travestie und die Kontrafaktur.³ Die Kontrafaktur wird hier nicht nur durch das Fehlen jeglicher komischer Tendenzen von der Parodie unterschieden, sondern auch dadurch, dass ihr Ziel nicht eine satirisch-kritische Auseinandersetzung mit einer bestimmten Vorlage ist, sondern die Nutzung deren „kommunikativem Potentials“ für ihre eigenen Zwecke.⁴ Damit fällt die Kontrafaktur nicht in den Themenbereich der vorliegenden Arbeit und wird deshalb in den folgenden Ausführungen nicht weiter berücksichtigt.

Dagegen spielt die Travestie, die sich laut dem „Historischen Wörterbuch der Rhetorik“ durch ihre „spielerisch burleske Komik“ von der „kritisch satirischen“ Komik der Parodie unterscheidet, für diese Untersuchung eine wesentliche Rolle.⁵ Beide Gattungen beziehen sich auf ernsthafte Vorlagen mit dem Ziel, einen komischen Effekt hervorzubringen. Die Verfahrensweisen, die angewendet werden, um das zu erreichen, sind jedoch – wenn schon nicht grundlegend, so zumindest merklich – verschieden. Eine genauere Untersuchung soll nun die Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider

² Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6: Must-Pop. Tübingen 2003. S. 637.

³ ebd. S. 637.

⁴ ebd. S. 637.

⁵ ebd. S. 642.

Gattungen deutlich machen und ihre Bedeutung für die vorliegende Arbeit einschätzen.

In seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ definiert Gero Wilpert die literarische Parodie als eine „verspottende verzerrende Überzeichnung oder übertreibende Nachahmung e. dem Publikum bekannten und geachteten, ernstgemeinten Werkes (auch e. Stils, e. Gattung) oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äußeren Form (Stil und Struktur), doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt“.⁶ Dabei unterscheidet er die kritische Parodie, die Unzulänglichkeiten eines Werkes durch „karikierende Imitation“ aufzudecken sucht; die polemische Parodie, die einen Verfasser und sein Werk mit dem Ziel, sie lächerlich zu machen, kritisch angreift; und die komische Parodie, der hauptsächlich an der harmlosen komischen Abwandlung einer Vorlage gelegen ist.⁷ Die komische Wirkung der Parodie wird demzufolge dadurch erzielt, dass die formalen Strukturelemente beibehalten werden, während der Inhalt vollkommen verändert wird. Im Gegensatz dazu, basiert die komische Wirkung der Travestie gerade in der humoristischen Behandlung des Stoffes, während formale Strukturelemente weitgehend außer Acht gelassen werden. Dementsprechend definiert Wilpert die Travestie als „satir[ische] Verspottung e[iner] ernsten Dichtung“, die im Gegensatz zur Parodie durch die „Beibehaltung des Inhalts“ wirkt.⁸

Aus literaturtheoretischer Sicht besteht der wesentliche Unterschied zwischen diesen Gattungen also darin, dass die Parodie die Form der Vorlage übernimmt, den Inhalt jedoch verändert, während die Travestie – gerade umgekehrt – ihr Hauptaugenmerk auf die humoristische Abwandlung des Inhaltes legt und die Form vernachlässigt. Diese strikte Trennung in der Theorie, lässt sich in der Praxis jedoch kaum umsetzen. Zumeist beruht die Neubearbeitung einer Vorlage nämlich sowohl auf der Umgestaltung auf formaler, als auch auf inhaltlicher Ebene, weshalb die Einordnung eines

⁶ Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2001. S. 591.

⁷ ebd. S. 592.

⁸ ebd. S. 848.

Werkes als reiner Vertreter der Parodie oder der Travestie geradezu unmöglich ist.

2.1.2. Historische Begriffsbestimmung

Sowohl der soeben dargelegte Parodiebegriff, als auch die Unterscheidung zwischen Parodie und Travestie, entstammen der Literaturtheorie der Gegenwart. Da sich diese Arbeit jedoch mit der Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater beschäftigt, kann diese Definition alleine nicht ausreichen. Um die damalige Parodienproduktion adäquat einschätzen zu können, muss auch das zeitgenössische Verständnis dieser Gattung berücksichtigt werden.

Nachbildung, welche den Zweck hat, durch Uebertragung ernsthafter Formen auf scherzhafte Stoffe eine komische Wirkung hervorzubringen, was besonders dadurch geschieht, daß sie einzelne, ernst gemeinte Dichterstellen, mit möglichster Bewahrung der ursprünglichen Worte, lächerlich wendet, oder dergleichen unverändert da braucht, wo ihr Ernst durch die Umordnung völlig annulliert wird. [...] Hierhin liegt auch der Unterschied zwischen Parodie und Travestie, welche als Unterart der Parodie, oder Parodie in engerer Bedeutung, nicht wie diese die Form des vorhandenen Kunstwerkes beibehaltend, das ernsthafte Object in ein komisches verwandelt, sondern deren Wesen darin besteht, das Object des Kunstwerkes beizubehalten es aber unter einer unpassenden Umgebung und Einkleidung, z.B. im travestierte[n] Trauerspiel durch den Gebrauch des Knittelvers, komisch erscheinen zu lassen.⁹

Diese Definition von Parodie und Travestie und ihren Arbeitstechniken im „Aesthetischen Lexikon“ von Ignaz Jeitteles aus dem Jahr 1837, stimmt grundsätzlich mit der gegenwärtigen Einschätzung dieser Begriffe überein. Und auch Wilhelm Hebenstreit bekräftigt in seiner „Wissenschaftlich-Literarischen Encyclopädie der Aesthetik“ aus dem Jahr 1848, dass bei der Travestie im Gegensatz zur Parodie „der Gegenstand eines ernsthaften Kunstwerkes zwar beibehalten, die Darstellung und Durchführung deselben aber durch Verwandlung der ernsthaften Form in eine komische Dergestalt

⁹ Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstaussdrücke aller ästhetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater ec. Zweiter Band. Wien 1837. S. 167-168.

verändert wird“.¹⁰ Dagegen weicht die Tatsache, dass Jeitteles, basierend auf der unterschiedlichen Wichtigkeit von Form und Inhalt für die beiden Gattungen, den Wirkungsbereich der Parodie hauptsächlich in der Lyrik sieht, wohingegen er die Travestie der Epik und der Dramatik zuordnet, deutlich von heutigen Forschungsmeinungen ab.¹¹ Würde man Jeitteles' Einschätzung folgen, so müsste man alle komischen Bearbeitungen von bekannten ernsthaften Vorlagen auf dem Alt-Wiener Volkstheater automatisch der Travestie zuordnen. Allerdings war die Gültigkeit der von Jeitteles getroffenen Unterscheidung wohl schon zur damaligen Zeit eher fraglich, denn schon Hebenstreit folgte ihr nicht. Vielmehr widerlegt er Jeitteles' Konzept mit der Feststellung: „Wird indes ein Drama oder Trauerspiel parodiert, so entsteht die als Parodie bekannte Lustspielgattung.“¹² Darüber hinaus hält er fest, dass die Travestie „der Form nach [...] lyrisch, episch oder dramatisch“ sein kann.¹³ Jeitteles' Einschätzung der Parodie als primäres Mittel der Lyrik kann also vernachlässigt werden, da sie offensichtlich schon damals keine allgemeine Anerkennung fand.

Die formale Definition der Begriffe fördert keine wirklichen Unterschiede zwischen der zeitgenössischen und der aktuellen Einschätzung der beiden Gattungen zutage. Deutliche Abweichungen zeigen sich erst, wenn es um den literarischen Wert parodistischer Werke geht. Während die Literaturwissenschaft heute die Parodie als eigenständige Gattung sieht und ihren Produkten ebenso großen Eigenwert zugesteht, wie denen anderer Gattungen, sah man in der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Parodie eher eine parasitäre Praxis, die sich dadurch auszeichnet, dass sie die Einfälle anderer Autoren übernimmt und lächerlich macht. Parodistischen Werken wurde daher nur sehr geringer literarischer Wert zugestanden und ihren Schöpfern wurde ein ebenso geringes Maß an Kreativität und Fantasie nachgesagt. Jeitteles meint, dass zur parodistischen Tätigkeit „sehr wenig poetisches Talent gehört,

¹⁰ Hebenstreit, Wilhelm: Wissenschaftlich-Literarische Encyklopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Zweite, wohlfeile Ausgabe. Wien 1848. S. 817.

¹¹ Jeitteles (1837), S. 168.

¹² Hebenstreit (1848), S. 541.

¹³ ebd. S. 817.

da die Erfindung in der Hauptsache vorliegt.“¹⁴ Parodien gehörten also eindeutig zur niederen Komik, weshalb die Wiener Parodien dieser Zeit ganz selbstverständlich ihre Heimat auf den Vorstadtbühnen fanden. Allerdings erschöpfte sich die Einschätzung der Parodie Mitte des 19. Jahrhunderts nicht einfach mit der Feststellung ihres geringen literarischen Wertes. Es wurde ihr darüber hinaus eine überaus negative Tendenz der eifersüchtigen und ungerechtfertigten Verunglimpfung ihr überlegener literarischer Kunstwerke unterstellt, wie das folgende Zitat aus Jeitteles' *Aesthetischem Lexikon* bestätigt:

[D]ieselbe geht ungleich mehr darauf hinaus, eine fremde Originalität in Abrede zu stellen, als einen eigenen dichterischen Gedanken voll sinnreichen Muthwillens zu verfolgen. Auf diese Weise mischt sich ihr etwas Neidisches und Verkleinerndes bei, gegen das wir uns einem gewissen Unwillen besonders dann überlassen, wenn das Original uns durch wahren dichterischen Werth befreundet und lieb geworden ist.¹⁵

Ähnlich kritische Töne sind auch bei Wilhelm Hebenstreit zu finden. Beide Meinungen stehen in starkem Kontrast zu den Aussagen Otto Rommels, der knapp hundert Jahre später im Jahr 1930, gerade die Kreativität des Parodisten in den Vordergrund stellt. Er vergleicht ihn mit einem Maler, der ein Gegenbild entwirft, indem er das Original überzeichnet. Rommel unterstreicht das Talent und die Fähigkeiten des Parodisten, die in manchen Fällen sogar die des Schöpfers der ernsthaften Vorlage überschreiten: „Oft genug kommt es vor, daß der Parodist künstlerisch stärker ist als der Parodierte. Dann lebt die Parodie als Komödie ihr eigenes Leben.“¹⁶ Ein Beispiel dafür, dass die Beurteilung des literarischen Wertes der parodistischen Praxis vom 19. ins 20. (und 21.) Jahrhundert stark divergiert, bietet die literaturgeschichtliche Beurteilung Raimunds und Nestroys. Schon zu Lebzeiten und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde Raimund über Nestroy gestellt. Man schätzte seine Werke, die man allgemein als gemütvoll und poetisch charakterisierte, höher als Nestroys Stücke (vor allem seine Parodien), die generell als zu zynisch und gemein abgetan wurden. Erst im Laufe des 20.

¹⁴ Jeitteles (1837), S. 168.

¹⁵ ebd. S. 168.

¹⁶ Rommel, Otto (Hg.): Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie. Wien 1930. S. 7.

Jahrhunderts setzte mit den Bemühungen von Karl Kraus langsam eine positive Re-Evaluierung von Nestroys Werk ein.

Tatsächlich wurde die Parodie im 19. Jahrhundert bestenfalls leidlich toleriert; und auch nur dann, wenn sie keine ernsthafte Kritik an ihrer Vorlage erkennen ließ. Andernfalls plädiert Jeitteles sogar dafür „sie aus dem Reich der Poesie auszuschließen“.¹⁷ Diese ablehnende Haltung könnte erklären, warum die parodistische Praxis zu Zeiten des Wiener Kongresses und in der Periode des Vormärz eher harmlose, spaßige Verulkungen hervorbrachte, als gezielte kritische Angriffe, die später zum Markenzeichen Nestroys wurden. Weder Jeitteles, noch Hebenstreit berücksichtigen Nestroys parodistisches Schaffen in ihren Enzyklopädien. Das mag daran liegen, dass Nestroy zu der Zeit, als ihre Werke erschienen, zwar schon parodistisch tätig war, sein bedeutendstes Werk dieser Gattung, „Judith und Holofernes“, jedoch erst im Jahr 1849 erschien, also ein Jahr nach Hebenstreits und 12 Jahre nach Jeitteles' Arbeit.

Es bleibt festzuhalten, dass, obgleich die theoretische Charakterisierung von Parodie und Travestie im 19. Jahrhundert weitgehend mit der gegenwärtigen übereinstimmt, die Einschätzung des literarischen Wertes dieser Gattungen zu Zeiten des Alt-Wiener Volkstheaters ungleich negativer ausfiel, als im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert. Ein Umstand, der sich wohl auf die Parodieproduktion des frühen 19. Jahrhunderts auswirkte. Das damalige kulturelle Klima erlaubte offenkundig keine beißenden Parodien, sondern bevorzugte lustige, gutmütige Sticheleien. Richard Ruschka beschreibt die Gesinnung des frühen 19. Jahrhunderts und die Folgen für die parodistische Praxis folgendermaßen:

Bedingt wird diese Stellung auch durch die Anforderungen des Publikums. Dieses wollte keine direkte, vernichtende Kritik, es forderte „nur übersteigernde Satire an Auswüchsen“. Der Zeitgeist hiess, trivial ausgedrückt: „Leben und leben lassen“.¹⁸

Die Parodie zu Zeiten des Kongresses und des Vormärz wurde also wesentlich von den Anforderungen des Publikums bestimmt. Hinzu kommt noch der

¹⁷ Jeitteles (1837), S. 169.

¹⁸ Ruschka, Richard: Wiener literarische Parodien von den Anfängen bis auf Nestroy. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1935. S. 9.

spezifische Charakter der Parodieproduktion des Alt-Wiener Volkstheaters, die grundsätzlich mehr Gewicht auf den Inhalt, als auf die Form legte, wie Ernst Koehler betont:

Für die Geschichte des Alt-Wiener Volkstheaters ist die Definition der Parodie im engeren Sinne aber dahin zu modifizieren, dass das Hauptgewicht auf die Abänderung des Inhaltes gelegt wird; formale Elemente der Vorlage werden im allgemeinen nicht beibehalten[.]¹⁹

Auf die genauere Einschätzung der Parodie in der modernen Literaturforschung wird später noch näher eingegangen. Hier sei nur so viel gesagt: genau wie jedes andere literarische Werk, wird auch die Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters entscheidend von den Ansprüchen ihrer Zeit geprägt. Die speziellen Umstände und Anforderungen dieser kultur-historischen Periode müssen also maßgeblich in die Einschätzung der Werke, die aus ihr hervorgegangen sind, miteinfließen. Für die vorliegende Arbeit und das in ihr vertretene Konzept von Parodie bedeutet das, dass keine strikte Unterscheidung zwischen den Begriffen Parodie und Travestie getroffen werden wird. Das Ziel beider Gattungen – die Schaffung eines komischen Effekts durch die humoristische Neubearbeitung einer ernsthaften Vorlage – ist grundsätzlich identisch. Die strenge Trennung zwischen den beiden Gattungen, die in der Theorie möglich ist, kann in der Praxis – wie bereits genauer ausgeführt wurde – nicht eingehalten werden. Dies gilt umso mehr für die Parodien des Alt-Wiener Volkstheaters, als sie von vorneherein mehr Gewicht auf den Inhalt gelegt haben, als auf die äußere Form. Eine strikte Unterscheidung zwischen Parodie und Travestie ist somit überflüssig und wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit nicht mehr verfolgt. In der Annahme, dass alle im Laufe dieser Untersuchung eingehender behandelten Werke Adolf Bäuerles, den parodistischen Grundvoraussetzungen entsprechen, da sie eine ernst gemeinte, bekannte Vorlage humoristisch umarbeiten, werden diese fortan als Parodien bezeichnet – eingedenk der Tatsache, dass sie sowohl parodistische, als auch travestierende Elemente in sich einen.

¹⁹ Koehler, Ernst: Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1930. S. 17.

Der folgende Abschnitt wird nun genauer auf die Entwicklung dieser Gattung in Wien eingehen.

2.2. Gattungsgeschichtlicher Überblick

Die Parodie ist ein wesentlicher Bestandteil des sich im 18. Jahrhundert formierenden Volkstheaters in Wien. Der angesehene Literaturhistoriker Otto Rommel, der sich eingehend mit der Theaterproduktion dieser Periode auseinandergesetzt hat, nennt sie sogar ein „Ferment“ des Alt-Wiener Volkstheaters, denn dieses sei ein „ausgesprochenes Komiktheater“ und die Parodie ein „Wesenselement der Komik überhaupt“. ²⁰ Aus diesem Grund wird sich das folgende Kapitel intensiver mit dieser Gattung, ihren Merkmalen und ihrer Geschichte im Wiener Theaterbetrieb beschäftigen.

Die Ursprünge der Parodie in der Wiener Volkstheater Tradition lassen sich in Ansätzen bis ins Mittelalter, zu den Kirchenpraktiken veralbernden Narrenspielen, die vor allem für den südbayrischen Raum typisch waren, zurückverfolgen.²¹ Den ersten greifbaren Anhaltspunkt für die Entwicklung parodistischer Praktiken liefern jedoch die Jesuitendramen des 17. Jahrhunderts im österreichisch-bayrischen Raum, die christlichen Mythos und biblisches Geschehen auf das volkstümliche Alltagsleben ummünzten und dabei erste Ansätze von Parodie und Travestie erkennen ließen.²²

Grundsätzlich kann die parodistische Praxis als natürliches Element des Theaters aufgefasst werden. Ihre Beweggründe sind mannigfaltig. Im ausgehenden 18. Jahrhundert rief die Profilierung der einzelnen dramatischen Gattungen, die vor allem auf die aufklärerischen Bemühungen Gottscheds und später Lessings zurückzuführen ist, auch die Parodie auf den Plan. Der neue umfassende Anspruch der u.a. an die heroische Oper, das Trauerspiel, oder das Schicksalsdrama gestellt, und oft bis an die Grenze zur Übertreibung ausgereizt wurde, forderte die Parodie geradezu heraus. Auch der im 18. Jahrhundert

²⁰ Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937. S 14.

²¹ Koehler(1930), S. 12.

²² Dieser Umstand wird von mehreren Quellen bestätigt. Vgl. dazu u.a.: **Koehler** (1930), S. 12; **Spendul, Tatjana**: Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800-1850. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1965. S. 12; **Hein Jürgen**: Nachwort. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986. S. 386.

stetig wachsende kulturelle Austausch, der Werke aus anderen Ländern in Österreich bekannt machte und auch durch die zeitweilige Lockerung der Zensur begünstigt wurde, förderte die parodistische Praxis. So scheint es ganz natürlich, dass sich in die Neubearbeitungen fremdländischer Klassiker für die Wiener Bühnen parodistische Elemente einschlichen. Werke angesehener nationaler und internationaler Dramatiker wurden kurzerhand auf lokale Gegebenheiten und Ansprüche zugeschnitten und darüber hinaus – oftmals auf Bestreben der Zensur – mit einem Happy End versehen.²³ Bearbeitungen, die diesem Schema entsprachen, wie zum Beispiel die Wienerische Fassung von Lessings „Miss Sarah Sampson“, die mit einer Hanswurst Figur ausgestattet wurde, oder von Shakespeares „Hamlet“, der man ein positives Ende verpasste, trugen unweigerlich – wenn auch noch vorwiegend unbeabsichtigt – parodistische Züge.²⁴ Von konkreter parodistischer Absicht kann bei diesen Neubearbeitungen von Klassikern kaum ausgegangen werden. Trotzdem sind sie die ersten Vorläufer der literarischen Parodie in Wien.

Ob man solch eine konkrete parodistische Absicht Joseph Anton Stranitzky unterstellen kann, ist ebenso fraglich. Er widmete sich vor allem italienischen Opern, die er humorvoll umarbeitete und dabei seine eigens kreierte komische Figur Hanswurst in große Opernrollen schlüpfen ließ. Die Bedingungen für Stranitzkys dramatisches Schaffen waren in jedem Fall besser als die, in denen die Jesuitendramen des Barock entstanden. Während für die Werke der Jesuitendramatiker noch keine fixen Spielhäuser vorhanden waren, weshalb ihre Werke lediglich im Rahmen von Schulaufführungen oder von kirchlichen oder höfischen Festivitäten zu Aufführung kamen, hatte Stranitzky seit 1712 die Möglichkeit, seine Stücke in seinem eigenen Haus, dem Theater am Kärntnertor, aufzuführen. Die fehlenden Aufführungsmöglichkeiten, die damals in anderen Ländern, wie z.B. England oder Frankreich, schon längst vorhanden waren, waren mit ein Grund dafür, warum die dramatische Parodie in Wien erst relativ spät Einzug hielt. Die Tatsache, dass Stranitzkys Schaffen durch eine sichere Distributionsmöglichkeit unterstützt wurde, begünstigte

²³ Nagl, J. W./ Zeidler, Jakob/ Castle, Eduard: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. 2. Band. 1750-1848. Wien 1914. S. 33.

²⁴ vgl. ua.: **Hein** (1986), S. 387; **Ruschka** (1935) S.7; **Spendul** (1965), S. 17.

sicher die Entstehung und Weiterentwicklung seines dramatischen Werkes. Allerdings ist sich die Forschung nicht nur uneinig darüber, ob man bei ihm bewusste parodistische Tendenzen erkennen kann, sondern auch ob solche Tendenzen hier überhaupt schon vorhanden sind. So sieht Ernst Koehler schon im, auf die Rolle des Dieners abonnierten, Hanswurst eine „Parodie seines Herren“ und nennt Stranitzkys Stück „Amphitruo“ (1716), das seiner Meinung nach gezielt und offen die italienische Oper verspottet, „das erste Beispiel der mythologischen Karikatur“.²⁵ Damit unterstützt er Moriz Enzingers Ansicht, dass Stranitzkys Hanswurst deutlich parodistische Züge trägt und somit zum bedeutendsten Wegbereiter für die „mythologische Parodie, die Parodie der Zauberoper und des Gespensterstückes“ wird.²⁶ Demgegenüber steht die Ansicht Otto Rommels, der in seinem Werk „Die Alt-Wiener Volkskomödie“ jegliche parodistische Funktion des Hanswurst mit dem Argument zurückweist, dass bei Stranitzkys Kreation keinerlei satirische Absicht – nach Rommel ein grundlegendes Element der Parodie – zu erkennen sei.²⁷

Während Stranitzkys parodistische Absicht also umstritten ist, wird diese seinem Nachfolger Josef Felix Freiherr von Kurz (1717-1784) und seiner komischen Figur Bernadon, einhellig zugesprochen. Sein Stück „Prinzessin Pumphia“ (1756), das sich gegen überladene Haupt- und Staatsaktionen richtete, gilt, ebenso wie Phillip Hafners (1735–1764) Neubearbeitung „Evakathel und Schnudi“ (1764), als frühes Beispiel für die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater. Zwar bezogen sich beide Stücke noch nicht auf eine konkrete Vorlage, doch ihre parodistische Absicht ist unbestritten.²⁸ Joachim Perinet bearbeitete Hafners Fassung im Jahr 1804 noch ein weiteres Mal neu. Das daraus resultierende Stück „Die Belagerung von Ypsilon oder Evakathel und Schnudi“ wurde bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts auf den Wiener Vorstadtbühnen gegeben.²⁹ Wie bereits erwähnt, richtete sich die parodistische Praxis der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch gegen keine bestimmten literarischen Werke. Stattdessen erfreuten sich mythologische

²⁵ Koehler (1930), S. 12.

²⁶ Enzinger Moriz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 28. Berlin 1918. S. 452.

²⁷ Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952. S 284.

²⁸ vgl. u.a.: **Koehler** (1930), S. 13; **Spendul** (1965), S. 14.

²⁹ Spendul (1965), S. 14-15.

Parodien auf die antike Götterwelt immer größerer Beliebtheit. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür liefert die epische Travestie „Die Abenteuer des frommen Aeneas“ (1784-1788) des ehemaligen Jesuitenmönchs Aloys Blumauer (1755-1798).³⁰ Im Jahr 1794 dramatisierte Karl Ludwig Gieseke (1761-1833) Blumauers Werk. Der daraus entstandene „Travestierte Hamlet“ gilt allgemein als die erste tatsächliche literarische Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters.³¹ Laut Koehler schuf Gieseke mit diesem Werk „[d]as Verbindungsglied zwischen der mythologischen Karikatur und der eigentlich literarischen Parodie“.³²

Tatsächlich setzte mit Beginn des 19. Jahrhunderts eine reiche Parodienproduktion auf dem Wiener Volkstheater ein. Eine Vielzahl namhafter Wiener Dramatiker begann Stücke dieser Gattung speziell für die drei Vorstadtbühnen zu schreiben, wobei der Großteil der parodistischen Werke im Leopoldstädter Theater aufgeführt wurde, das insgeheim als das wahre Volkstheater Wiens galt. Parodiert wurden nicht nur literarische Werke, sondern auch Ballett- und Opernparodien erfreuten sich großer Beliebtheit. Die Forschung unterteilt diese Hochzeit der Parodienproduktion in Wien, die in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts begann und in den fünfziger Jahren langsam ihren Ausklang fand, allgemein in zwei Phasen. Der ersten Phase werden Werke von Autoren wie Perinet, Kringsteiner, Bäuerle, Meisl, Gleich u.a. zugeordnet. Ihre Parodien fallen in die Zeit des Wiener Kongresses und der anschließende Vormärzperiode. Ihnen wird zumeist noch keine kritische Schärfe gegenüber den anvisierten Vorlagen zugesprochen. Sie gelten vielmehr als harmlose Bearbeitungen, denen es weniger darum ging, ihre Vorlage anzugreifen und deren Schwächen zu entlarven, als ihr Publikum zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Diese gutmütige Parodiepraxis änderte sich als Johann Nepomuk Nestroy als Parodist in Erscheinung trat. Mit ihm setzte in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ein Wendepunkt im Parodieverständnis dieser Zeit ein. Ihm ging es nicht mehr vorrangig um den komischen Effekt, sondern um die gezielte kritische Auseinandersetzung mit

³⁰ vgl. u.a.: **Koehler** (1930), S. 13; **Spendul** (1965), S. 15.

³¹ vgl. u.a.: **Hein** (1986), S. 388; **Koehler** (1930), S. 13; **Spendul** (1965), S. 15.

³² Koehler (1930), S. 13.

der Vorlage.³³ Laut Otto Rommel zeichnen sich Nestroys Parodien durch ihre „Schärfe und Stoßkraft der Kritik“ aus. Er konstatiert weiter: „Es sind Parodien im modernen Sinne des Wortes, d.h., sie überführen Literaturwerke der inneren Unwahrheit und lassen sie in einem übermütigen Gelächter untergehen“.³⁴ Das berühmteste Beispiel für Nestroys neuartiges Parodieverständnis ist wohl das Stück „Judith und Holofernes“ (1849), das sich gegen Hebbels Trauerspiel „Judith“ (1831) richtet. Doch auch andere Werke, wie z.B. „Robert der Teufel“ (1833), das Meyerbeers Oper „Robert der Teufel“ aus dem Jahr 1831 parodiert, und seine Holtei-Parodien, waren auf den Wiener Vorstadtbühnen sehr erfolgreich.³⁵

Allerdings ließ die Parodienproduktion schon zu Zeiten Nestroys merklich nach. Die Voraussetzungen hatten sich geändert. Die meisten der großen Dramatiker des Wiener Volkstheaters waren entweder schon gestorben, oder hatten den Zenit ihrer Produktivität längst überschritten. Auch die beliebten Ensembles der Vorstadtbühnen, rund um legendäre Akteure wie Ignaz Schuster (1779-1835), Carl Carl (1789-1854), Katharina Ennökl (1789-1869), Therese Krones (1801-1830) und Ferdinand Raimund (1790-1836), die den Stücken so souverän Leben eingehaucht hatten und zu denen auch Nestroy selbst zählte, lösten sich langsam aber sicher auf. Mit der Blütezeit des Alt-Wiener Volkstheaters war auch die Blüte der Wiener Parodienproduktion überschritten und neigte sich langsam ihrem Ende zu.

2.3. Forschungsstand

Die bisherigen Ausführungen haben bereits deutlich gemacht, dass es die, durch die kulturhistorischen Umstände und die spezifischen Produktionsbedingungen der Vorstadtbühnen bedingte, Vielfalt der Ausgestaltungsformen dieser Gattung unmöglich macht, eine einheitliche und allgemeingültige Definition für die Form und die charakteristischen Merkmale der Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters zu finden. Eine genaue Einschätzung wird durch den Umstand erschwert, dass in vielen Fällen die Autoren selbst ihre Werke frei nach eigenem Belieben bezeichnet haben. Auch Adolf Bäuerle

³³ Koehler (1930), S. 14.

³⁴ Rommel (1930), S. 13.

³⁵ Hein (1986), S. 397.

bildet hier keine Ausnahme. So bezeichnet er das im Jahr 1818 erschienene Stück „Der verwunschene Prinz“, eine Parodie auf Grètrys Oper „Zemire et Azor“ (1771), als „Locale Parodie mit Zauberey und Gesang in zwey Acten“³⁶ und auch das Stück „Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelsschneider“ (1822), das Vestris Zauberballett „Die Fee und der Ritter“ (1823) parodiert, nennt er „Zauberspiel, Parodie oder Gegenstück in drey Akten zum Ballett „Die Fee und der Ritter“.“³⁷ Im Gegensatz dazu wird das im Jahr 1820 erschienene Stück „Der Tausendsasa“ (1820), eine Parodie auf John Crownes (1641-1712) im Jahr 1685 erschienenen Lustspiel „Sir Courtly Nice or It cannot be“ („Die unmögliche Sache“), als „Locale Posse mit Musik in zwey Acten“³⁸ bezeichnet. Sein Stück „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814), das sich schon im Titel als Parodie auf August von Kotzebues (1761-1819) Lustspiel „Menschenhass und Reue“ (1789) zu erkennen gibt, nennt Bäuerle selbst eine „Locale Posse in drey Aufzügen“.³⁹ Auch „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ (1818), eine Parodie auf die Fanhysterie rund um die Opernsängerin Angelica Catalani (1780-1849), die ein Gastspiel der Primadonna im Jahr 1818 in Wien als Hintergrund hat, bezeichnet der Autor selbst als „Posse mit Gesang in zwei Akten“.⁴⁰ Die Gattungsbezeichnungen Parodie und Posse sind hier offensichtlich nicht getrennt, sondern scheinen geradezu austauschbar zu sein. Jürgen Hein erklärt dazu, dass die Dramentypen des Alt-Wiener Volkstheaters bis in die dreißiger Jahre ineinander übergehen und „die Autoren [...] die Produktionen häufig mehr oder weniger willkürlich bezeichnen“.⁴¹ Das gilt augenscheinlich auch für Adolf Bäuerle. Er, der schon von seinen Zeitgenossen als Meister der Lokalen Posse gehandelt wurde, scheint keinen Unterschied zwischen Parodie und Posse zu machen.

Ignaz Jeitteles bezeichnet die Posse als „[e]ine zu einer ganzen Handlung verbundene Reihe [...] derbkomischer Scherze“, die das Gegenstück zu dem

³⁶ Bäuerle, Adolf: Der verwunschene Prinz. Pesth 1821. Deckblatt.

³⁷ Bäuerle, Adolf: Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelsschneider. In: Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937. S. 208.

³⁸ Bäuerle, Adolf: Der Tausendsasa. Wien 1820. Deckblatt.

³⁹ Bäuerle, Adolf: Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue. Wien 1820. Deckblatt.

⁴⁰ Bäuerle, Adolf: Die falsche Primadonna. (Die falsche Catalani). In: Benesch, Kurt (Hg.): Österreich-Reihe. Bd. 191. Wien 1963. Deckblatt.

⁴¹ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt 1997. S. 60.

„feineren Lustspiel“ bildet und „in welcher Dichter und Schauspieler in Sprache, Geberde und Kostüm mit mehr als gewöhnlicher Freiheit sich bewegend, durch lächerliche Übertreibung theils belustigen, theils auch ernsthafte Thorheiten verspotten“.⁴² Sowohl die Parodie, als auch die Posse, zielen also darauf ab, durch komische – teils derbe – Einfälle das Publikum zu unterhalten und „Thorheiten“ aufzudecken und zu verspotten. Diese komisch-kritische Tendenz wird auch durch die Tatsache gefördert, dass dem Volkstheater allgemein – bis zu einem gewissen Grad – die Aufgabe einer sozial-kritischen Instanz zukam. Gerhard Helbig beschreibt diese Aufgabe wie folgt:

Im Wiener Volkstheater geht es nicht in erster Linie um die Dichtung, sondern primär um die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Bevölkerung und, damit verbunden, um die mehr oder minder getarnte Kritik an gesellschaftlichen Mißständen der damaligen Zeit.⁴³

Zu Zeiten des Vormärz, als unter Metternichs Herrschaft so gut wie jeder Aspekt des täglichen Lebens überwacht und geregelt wurde, bot das Theater seinen Zuschauern die Möglichkeit, der Realität – wenn auch nur für einige Stunden – zu entfliehen. Die dargebotenen Stücke dienten dabei oftmals nicht ausschließlich der Unterhaltung, sondern fungierten außerdem als ein Ventil für die allgemeine Frustration, indem sie gegenwärtige Missstände thematisierten und kritisierten. Die strenge Zensur dieser Zeit machte es jedoch auch im Theater unmöglich, Kritik offen zu äußern. Stattdessen musste „alle Kritik in das Gewand der Harmlosigkeit“ gekleidet werden.⁴⁴

Inwieweit die Stücke ihre potentielle Rolle als politisch-kritisches Sprachrohr erfüllten, ist jedoch eher fraglich. Zumindest auf den ersten Blick sind in den meisten dramatischen Werken, die aus der Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters hervorgegangen sind, kaum kritische Töne zu vernehmen. Es überwiegt der harmlose Spaß. Die Stücke bieten kein realistisches Bild der sozialen Umstände dieser Zeit, sondern malen vielmehr das idyllisch verklärte Bild einer fröhlichen „Backhendlzeit“. Doch gerade dieser Umstand gewährt

⁴² Jeitteles (1837), S. 200.

⁴³ Helbig, Gerhard (Hg.): Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken. Bremen 1960. S. XVIII.

⁴⁴ ebd. S. XIV.

einen Einblick in die sozialhistorischen Umstände dieser Zeit und ihre Auswirkungen auf die Theaterpraxis. Die Zensur als staatliche Kontrollinstanz verbot jegliche antistaatlichen Äußerungen. Obwohl man das Theater insofern schätzte, als es die Bürger von den sozialen Missständen und ihrer eigenen Unzufriedenheit ablenkte, war man sich durchaus auch des aufwieglerischen Potentials dieser Unterhaltungsform bewusst.⁴⁵ Um jegliche Möglichkeit negativer politischer Agitation im Keim zu ersticken, wachte die Zensur streng über alle Produktionen und bestrafte Verstöße mit übermäßiger Strenge. Doch auch die, von den andauernden kriegerischen Auseinandersetzungen Österreichs ausgelaugten, Bürger verlangten in erster Linie einfach unterhalten zu werden. Man wollte den zermürenden Alltag vergessen und einfach lachen. Das schließt kritische Anklänge jedoch keinesfalls gänzlich aus. Jürgen Hein meint, dass „Lachenmachen“ zwar der eigentliche Zweck des Volkstheaters zu dieser Zeit war, dass Lachen jedoch durchaus eine kritische Funktion haben kann, nämlich wenn es ein „als Mitlachen getarntes Gegenlachen“ wird.⁴⁶ Die vor allem auf Komik ausgerichtete Posse, die laut Volker Klotz „das Alltagsleben der einfachen Leute im unmittelbaren lokalen Umkreis“ und deren „soziales Selbstverständnis“⁴⁷ beschreibt, bot hierfür natürlich das ideale Medium. Dabei macht sie sich nicht so sehr durch die Verbreitung staatskritischer Äußerungen verdient, sondern vielmehr durch die Tatsache, dass sie „Figuren aus dem Volk sprechen und handeln“⁴⁸ lässt, die zuvor bestenfalls als niedrige Randfiguren auftreten durften. Die Sichtbarmachung der niederen Bevölkerungsschichten und deren sozialer Umstände, ist wohl der eigentliche politische Verdienst dieser Gattung.

Überhaupt spielt der lokale Aspekt auf dem Alt-Wiener Volkstheater eine wesentliche Rolle. Nach Gerhard Helbig wurden nur wienerische Stücke auf den Volksbühnen gegeben und „[w]as vom Ausland kam mußte erst verwienert werden“.⁴⁹ Das galt natürlich auch für die Parodie, die durch ihren komischen Inhalt, ihre – wenn auch eher harmlosen – kritischen Tendenzen und die zuvor

⁴⁵ May, Erich Joachim: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin 1975. S. 64.

⁴⁶ Hein (1997), S. 72.

⁴⁷ Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbeck bei Hamburg 1987. S. 91.

⁴⁸ Hein (1997), S. 78.

⁴⁹ Helbig (1960), S. XX.

erwähnte „Verwienerung“, in ihren wesentlichen Merkmalen mit der (Lokal-) Posse übereinstimmt. In dieser Hinsicht kann es also kaum verwundern, dass Adolf Bäuerle und seine Zeitgenossen die genaue Unterscheidung beider Gattungen nicht so ernst nahmen. Da also eine genaue Gattungszuordnung der Stücke nicht möglich ist und auch nicht praktiziert wurde, erscheint die Bezeichnung „parodierende Posse“, die schon Otto Rommel verwendet hat, für die parodistischen Stücke dieser Zeit als durchaus angemessen.⁵⁰ Man hat es hier nicht mit zwei Gattungen zu tun. Vielmehr stellt die Parodie eine „Sonderform“ der Posse dar. Die parodierende Posse ist eine Spielart dieser „die Volksbühnen beherrschenden“ Gattung.⁵¹ Laut Otto Rommel ist es so schwer die Alt-Wiener Parodie abzugrenzen, weil das Volkstheater durch und durch von ihr durchdrungen ist, weshalb sie weniger als „vereinzeltes Ereignis“ in Erscheinung tritt, sondern vielmehr als fixer Bestandteil der Theaterproduktion auf den Vorstadtbühnen. Aus diesem Grund sieht er in der Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters auch keine eigenständige Gattung, sondern lediglich eine „Tendenz“, die vor Nestroy auch noch unliterarisch ist.⁵² Dementsprechend unterteilt er die Alt-Wiener Parodieproduktion in zwei Phasen. Die erste Phase, der u.a. Kringsteiner, Meisl und Bäuerle angehören, trage „elementar-volkshafte“ Züge und ihre primäre Intention sei nicht die Erzeugung von Kritik, sondern von Humor. Mit Nestroy beginne dann die zweite literarisch-kritische, Phase.⁵³ Um seine Aussagen zu untermauern, führt Rommel die Tatsache ins Feld, dass – im Gegensatz zu den Werken Nestroys – die Parodie der Kongresszeit und des Vormärz nicht darauf aus sei, ihre Vorlage bloßzustellen. Seiner Meinung nach steht vor Nestroy die Parodie einer bestimmten Vorlage gar nicht im Mittelpunkt des Interesses, sondern vielmehr die Parodie des Wiener Alltags.⁵⁴ Glaubt man Otto Rommel, so dienen die parodierten Werke lediglich als Anlass für humorvolle Auseinandersetzungen mit dem Alltagsleben der Wiener. In dieser Hinsicht würde die Parodie noch weiter mit der Lokalposse verschmelzen.

⁵⁰ Rommel (1930), S. 13.

⁵¹ Zeman, Herbert: Johann Nepomuk Nestroy. Wien 2001. S. 48.

⁵² Rommel (1937), S. 14.

⁵³ ebd. S. 18.

⁵⁴ vgl. ebd. S. 14-19.

Jürgen Hein versucht Rommels Aussagen etwas abzuschwächen. Auch er sieht in der parodistischen Praxis der „Überformung, Veränderung und Erneuerung, Popularisierung von Stoffen“, einen „konstitutiven Zug des Volkstheaters überhaupt“.⁵⁵ Allerdings teilt er Rommels Meinung, dass die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater als eigene Gattung nicht zu erkennen und darüber hinaus vor Nestroy noch unliterarisch sei, nicht. Er konstatiert, dass die Parodie als eigene Gattung zu dieser Zeit durchaus vorhanden, der zeitgenössische Parodiebegriff jedoch sehr weit gesteckt gewesen sei. Darüber hinaus sieht er auch den literarischen Charakter der Parodien vor Nestroy durchaus gegeben:

Parodien hatten die Funktion, Stoffe und Themen zu transportieren, [...] das Volk mit Bildungsstoffen bekannt zu machen und zugleich zu unterhalten, in verschlüsselter Form – im sanktionsfreien Raum des ästhetischen Spiels – kritisch auf die Realität zu reagieren, das bürgerliche Selbstwertgefühl zu stärken, indem mit der Abgrenzung nach ‚oben‘ zugleich auch eine nach ‚unten‘ verbunden war.⁵⁶

Hein sieht den literarischen Charakter der frühen Alt-Wiener Parodien also nicht nur als gegeben an, sondern erhebt ihn durch die Betonung der Bildungsfunktion zu einem ihrer wesentlichen Merkmale. Auch Johann Hüttner hebt die Bildungsfunktion der Parodie besonders hervor. Er geht davon aus, dass das ungebildete „Sonntagspublikum“, also die Leute, die die Vorstadtbühnen – wenn überhaupt – nur Sonntags oder zu speziellen Anlässen besuchten, die eigentliche Zielgruppe der Alt-Wiener Parodie darstellte. Da diese Leute die parodierten Vorlagen zumeist nicht gut kannten, schlussfolgert Hüttner, dass der eigentliche Zweck der aufgeführten Stücke nicht darin lag, an der Vorlage Kritik zu üben, sondern deren Stoff in eine Form zu bringen, die dem Niveau des ungebildeten Vorstadtpublikums entsprach.⁵⁷ Deshalb seien Parodien eigentlich „Trivialisierungen“, die für „das Galeriepublikum der Vorstädte“ das waren, „was die Originale für die gebildeten Zuschauer bedeuteten“.⁵⁸

⁵⁵ Hein, Jürgen (Hg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München 1989. S. 123.

⁵⁶ ebd.

⁵⁷ vgl. Hüttner, Johann: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft 18 (1972), S 99-139. S.109-114.

⁵⁸ ebd. S. 114.

Inwieweit Hüttners Annahmen tatsächlich der Realität entsprachen, kann heute kaum mehr mit Sicherheit rekonstruiert werden, allerdings widerspricht seine These der allgemeinen Auffassung, dass die primäre Intention des Alt-Wiener Volkstheaters die Unterhaltung seines Publikums gewesen ist. Die maßgebliche Bildungsfunktion, die Hüttner der Parodie zuschreibt, lässt sich nicht wirklich mit der Unterhaltungsfunktion der Vorstadtbühnen vereinen, die hier bereits ausführlicher besprochen worden ist. Vom Vorstadttheater als Ventil der bürgerlichen Frustration und als Ort, an dem die Realität keine Rolle spielte, wurde erwartet, dass es sein Publikum unterhielt. Gerhard Helbig bekräftigt, dass das Publikum „von der Kunst mehr Unterhaltung als Erziehung und Bildung forderte“.⁵⁹ Die Theorie der primären Unterhaltungsfunktion der Parodien (und des Alt-Wiener Volkstheaters allgemein) wird auch von Ernst Koehler unterstützt. Er verweist darauf, dass Werke, die sich zwar auf eine bestimmte Vorlage beziehen, jedoch so selbstständig sind, dass sie auch ohne die Originale für sich selbst stehen können – er bezeichnet solche Stücke als „emanzipierte Parodien“ – sich größter Beliebtheit erfreuten.⁶⁰ Johann Hüttner selbst beweist anhand der Aufführungszahlen, dass diese emanzipierten Parodien zu den erfolgreichsten und meistgespielten Stücken des Alt-Wiener Volkstheaters zählten.⁶¹ Die von Hüttner propagierte zentrale Bildungsfunktion der Parodie, wird dadurch in Frage gestellt. Das Publikum war offenbar nicht daran interessiert, dass ihnen die Parodie Stoffe der hohen Kunst und Literatur vermittelte, sondern wollte einfach unterhalten werden.

Ob man die Parodie nun als Tendenz oder als eigenständige Gattung, als reines Mittel der Unterhaltung, als politisch-kritische Geheimwaffe oder als Instrument der Bildung ansieht, in einem Punkt ist sich die Forschung einig: sie ist für das Alt-Wiener Volkstheater von wesentlicher Bedeutung. Die folgenden Kapitel werden sich nun eingehender mit den Parodien Adolf Bäuerles beschäftigen, der – wie sich zeigen wird – ein wesentlicher Vertreter des Alt-Wiener Volkstheaters war und dessen literarische Tätigkeit es entscheidend mitgeprägt hat.

⁵⁹ Helbig (1960), S. XVIII.

⁶⁰ Koehler (1930), S. 16.

⁶¹ Hüttner (1972), S. 115.

3. Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater

3.1. Sein literarisches Schaffen im Spiegel der kulturhistorischen Umstände

Die große Zeit des Alt-Wiener Volkstheaters beginnt mit der Gründung der drei Vorstadtbühnen um 1780 und endet mit dem Tode Nestroys um 1860.⁶² Historisch gesehen handelt es sich hierbei um eine äußerst turbulente Zeit, in der kriegerische Auseinandersetzungen und politische Umwälzungen das Leben der Österreicher prägten und den geografischen Umfang und die politischen Machtverhältnisse des Landes vollkommen veränderten. Die Französische Revolution im Jahr 1789 beendete den aufgeklärten Absolutismus, der über 50 Jahre lang unter Maria Theresia (1717-1780) und ihren Söhnen Joseph II (1741-1790) und Leopold II (1747-1792) die Politik des Landes bestimmt hatte. Die vorsichtige Sympathie, die die aufgeklärten Herrscher Joseph und Leopold der Revolution anfänglich entgegenbrachten, schlug spätestens mit der Hinrichtung ihrer Schwester, der französischen Königin Marie Antoinette, in erbitterte Ablehnung um. Konservative Strömungen erstarkten erneut und verdrängten das aufgeklärte Gedankengut, das speziell unter Joseph II Eingang in die Politik gefunden hatte. Dieser Konservatismus sollte die Geschehnisse des Landes bis zur Märzrevolution des Jahres 1848 grundlegend bestimmen. Der Eintritt Österreichs in eine Koalition gegen Frankreich im Jahr 1792 und die darauf folgenden Koalitionskriege fügten Land und Leuten erheblichen Schaden zu. Österreich musste gegen Napoleon empfindliche Niederlagen einstecken und verlor erhebliche Teile seines Herrschaftsgebietes an Frankreich. Darüber hinaus gelang es Napoleon zeitweise sogar, die Hauptstadt des Landes zu besetzen (1805, 1809).⁶³ Der letztendliche Sieg der Koalition über Frankreich in der Völkerschlacht bei Leipzig im Jahr 1813, ließ die konservativen Strömungen im Land noch weiter erstarken. Der Wiener Kongress im Jahr 1815, der zum großen Triumph Clemens Lothar Metternichs (1773-1859) werden sollte, besiegelte ganz offiziell den Konservatismus in Österreich. Metternich, dessen politische Macht durch den Kongress erheblich gestärkt worden war, unterdrückte von

⁶² Helbig (1960), S. XI.

⁶³ Vöclka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. 4. Auflage. München 2006. S.167-168.

nun an jegliche liberalen und fortschrittlichen Strömungen im Land und trieb die Bürger durch strikte Kontrolle, die alle Bereiche des öffentlichen Lebens zu überwachen und zu regeln suchte, in die innere Emigration.

Natürlich hatten diese Entwicklungen Auswirkungen auf das kulturelle Leben des Landes und lassen sich auch in der Geschichte der fünf wichtigen Wiener Bühnen dieser Zeit nachvollziehen. Die wachsenden konservativen Strömungen zeigten im Jahr 1794 erstmals einschneidende Konsequenzen, als ein von Franz II erlassenes kaiserliches Dekret die Schließung aller damals bestehenden 84 Theater verfügte und eventuelle Neugründungen, verbot. Lediglich fünf Theater erhielten eine offizielle Zulassung, nämlich das Burgtheater, das Kärntnertortheater und die Theater in der Leopoldstadt, der Josefstadt und auf der Wieden.⁶⁴ Dieser Schritt sollte vornehmlich die Arbeit der Zensur erleichtern, die sicherzustellen hatte, dass das Theater seinen Zweck als Unterhaltungsinstanz, die die Bürger von ihrer Unzufriedenheit und ihren Problemen ablenkte, erfüllte und nicht zum Ort politischer Aufwiegelung gegen das bestehende System wurde.

Das Burgtheater und das Kärntnertortheater fungierten dabei als offizielle Hofbühnen. Beide Häuser wurden auf Kosten des Staates erhalten und unterstanden deshalb, noch mehr als die drei Vorstadttheater, seinen strengen Verordnungen. Ihr Spielplan umfasste alle theatralischen Gattungen, vor allem aber solche, die der höheren Kultur zugerechnet wurden. Im Jahr 1810 wurden die Aufgaben der beiden Bühnen jedoch geteilt. Von nun an fiel dem Kärntnertortheater die Präsentation von musikalischen Gattungen zu, während das Burgtheater die Aufführung von Sprechstücken übernahm.⁶⁵ Für die Entwicklung des Alt-Wiener Volkstheaters und seiner literarischen Gattungen spielten beide Häuser, da ihr Repertoire vom Staat geregelt wurde und ihre Zielgruppe vorwiegend Angehörige gehobener Schichten umfasste, keine bedeutende Rolle. Während die beiden Hoftheater zu dieser Zeit kaum innovative Neuheiten hervorbrachten, taten die drei Vorstadtbühnen in unterschiedlichem Ausmaß genau das. Wenn man sich mit dem Theater der

⁶⁴ Schenker, Hansjörg: Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy. Dissertation (masch.) Univ. Zürich 1986. S. 38.

⁶⁵ ebd. S. 40.

ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigt, kommt man an den drei Bühnen deshalb nicht vorbei.

Den geringsten Einfluss hatte dabei wohl das Theater in der Josefstadt. 1788 von dem auf Hanswurst-Rollen spezialisierten Schauspieler Karl Mayer (1753-1830) gegründet, konnte es von Anfang an nicht aus dem Schatten der anderen beiden Vorstadtbühnen heraustreten. Verschiedene Pächter – darunter Joseph Huber, Ferdinand Rosenau (1785-1841), Karl Friedrich Hensler (1759-1825) und Carl Carl – versuchten das Theater von seiner Rolle als Probierbühne und Karrieresprungbrett weg, hin zu einer eigenständigen kreativen Ideenwerkstatt des Alt-Wiener Volkstheaters zu formen; zumeist mit nur mäßigem Erfolg. Selbst als der junge Ferdinand Raimund im Jahr 1814 zum Ensemble stieß und als Schauspieler, vor allem in komischen Rollen, immer größere Erfolge verbuchte, half das dem Theater nicht viel. Auch Raimund nützte die Bühne lediglich als Karrieresprungbrett. Er verließ sie im Jahr 1817 und wechselte zum weitaus erfolgreicherem Leopoldstädter Theater. Die Gründe für das Schattendasein der Bühne waren mannigfaltig: im Vergleich zu den beiden anderen Häusern war das Theater in der Josefstadt sehr klein, eher ungünstig gelegen und mit einem kleinen Ensemble ausgestattet, was es schwierig machte, den Spielplan so vielseitig zu gestalten, wie es die anderen beiden Bühnen – vor allem das Leopoldstädter Theater – konnten. Die eher geringe Ausbeute an hauseigenen Stückeschreibern und Komponisten hatte zur Folge, dass in der Josefstadt kaum eigene Stücke Premiere feierten. Meist wurden erfolgreiche Produktionen von den anderen Bühnen „recycelt“.⁶⁶ Unter Franz von Pokorny (1797-1850), der die Direktion im Jahr 1837 übernommen hatte, fanden vermehrt Opernproduktionen Eingang in das Repertoire des Theaters. Obwohl auch er die Josefstadt letztendlich nur als eine Station auf seinem Weg ansah – sein Ziel war die Leitung der Hofoper – bemühte er sich sehr, die Bühne auf Erfolgskurs zu bringen. Für einige Zeit war Pokorny auch erfolgreich, doch als er 1845 das Theater an der Wien erwarb, erstarben seine Bemühungen für das kleinere Theater. Als er im Jahr 1848 in massive finanzielle Schwierigkeiten geraten war, musste er die Bühne endgültig schließen. Das Theater in der Josefstadt hatte in der Hochzeit des Alt-Wiener

⁶⁶ vgl. ebd. S. 43-44.

Volkstheaters zwar nur relativ geringen Einfluss auf dieses Phänomen, als ab den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts jedoch die Operette in den anderen beiden Häusern Einzug hielt, avancierte die Josefstadt zur Volksstückbühne.⁶⁷

Die Geschichte des zweiten Vorstadttheaters, des Theaters auf der Wieden, ist vor allem durch permanente Geldsorgen und bombastische Aufführungen – die besagte Geldsorgen bedingten und weiter vergrößerten – geprägt. 1787 von dem Wandertruppendifektor Christian Roßbach erbaut, wurde das Theater an der Wieden 1789 von Emanuel Schikaneder (1751-1812) übernommen. Der hatte das k.k. Privileg bereits 1786 von Joseph II erhalten. Im Jahr 1790 bestätigte Leopold II dieses Privileg und erlaubte ihm ein neues Theater zu bauen. Mit Hilfe seines Geldgebers Bartholomäus Zitterbarth realisierte Schikaneder dieses Vorhaben und eröffnete im Juni 1801 das neue Theater an der Wien.⁶⁸ Es war zu dieser Zeit das größte und modernste Theater Wiens. Schikaneders primäres Ziel war es immer, das Publikum zu unterhalten. Er versuchte dies mit aufwendigen Spektakelstücken, eindrucksvollen Massenszenen und prachtvollen Ausstattungen zu erreichen. Die Einnahmen konnten die hohen Ausgaben, die für solch bombastische Produktionen aufgewendet werden mussten, jedoch nicht decken. Schon im Jahr 1802 stand das Theater kurz vor dem Ruin und Schikaneder musste die Leitung an Zitterbart abgeben. Doch weder der neue Leiter, noch die, die ihm nachfolgten (zuerst eine Gruppe gut betuchter Herren, die sich „Gesellschaft der Kavaliers“ nannte, danach ihr ehemaliges Mitglied Graf Palffy von Erdöd), wichen von den teuren Prunkproduktionen ab. Sie alle ereilte letztendlich dasselbe Schicksal wie Schikaneder.⁶⁹ Erst als der geschäftstüchtige Theaterdirektor und Staberl-Darsteller Carl Bernbrunn – besser bekannt als Carl Carl – im Jahr 1825 die Leitung der Bühne übernahm, kehrte eine beständigere Phase des Erfolges für das Haus ein. Er wandte sich vom bisherigen Aufführungsplan des Theaters ab und legte das Hauptaugenmerk auf das Lokalstück. Langsam etablierte er das Haus als zweite Volksstückbühne neben dem Theater in der Leopoldstadt. Seine zweifellos größte Errungenschaft für das Theater an der

⁶⁷ vgl. ebd. S. 45-46.

⁶⁸ vgl. Hadamowsky, Franz: Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs. Wien 1988. S. 504-508.

⁶⁹ vgl. Schenker (1986), S. 47-48.

Wien war aber wohl die Verpflichtung von Johann Nestroy für sein Ensemble im Jahr 1831. Dieser war fortan nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Stückeschreiber sehr erfolgreich am Theater tätig. Zwischen 1832 und 1845 wurden 44 Stücke Nestroys am Theater an der Wien uraufgeführt. 1838 wechselte Nestroy an das, ebenfalls von Carl geführte, Leopoldstädter Theater. Als Carl 1845 die Direktion des Theaters aufgrund ungeschickter Kalkulation, an seinen Widersacher Pokorny verlor, widmete er sich ausschließlich der Leitung der anderen Bühne.⁷⁰ Wie schon im Theater in der Josefstadt, verlegte Pokorny auch hier den Schwerpunkt auf Opernproduktionen, was dem Theater an der Wien bald den Ruf als „Probierbühne der Hofoper“ einbrachte.⁷¹ Als er im Jahr 1850 starb, stand das Theater ein weiteres Mal kurz vor dem Konkurs. Mit Ausnahme der zwanzigjährigen Direktionsperiode Carls, in der Nestroy den Spielplan des Hauses entscheidend beeinflusste, spielt auch das Theater an der Wien für die Entwicklung des Alt-Wiener Volkstheaters eine eher untergeordnete Rolle. Nach Hüttner kann „das Haus, das von Anfang an auch Opernaufführungen einen breiten Raum gewährte“ und aus dem man zeitweilig sogar „eine mit optischen Effekten arbeitende Probierbühne der Hoftheater“ gemacht hatte, „nur bedingt als „Volkstheater“ angesehen werden“.⁷²

Damit steht fest, dass die entscheidenden kreativen und schöpferischen Impulse von der dritten Vorstadtbühne, nämlich dem Theater in der Leopoldstadt ausgingen. Auch für Adolf Bäuerle ist das Leopoldstädter Theater von größter Bedeutung, hat er doch während seines gesamten dramatischen Schaffens an diesem und für dieses Haus gewirkt. Dieses Theater ist zugleich auch das älteste der drei, denn es wurde bereits im Jahr 1781 gegründet. Im Dezember 1780 hatte der Schauspieler Karl Marinelli (1744-1803) als erster privater Theaterunternehmer, von Joseph II ein Privilegium für den Bau und die Leitung eines Theaters in der Vorstadt – genauer gesagt in der Leopoldstadt – erhalten. Im Oktober 1781 eröffnete er dann das Leopoldstädter Theater in dem fortan neben seiner eigenen Familie und sechs weiteren Ehepaaren, vor allem der gefragte Kasperl-Darsteller Johann Laroche (1745-1806) wirken sollte.⁷³

⁷⁰ Hadamowsky (1988), S. 325.

⁷¹ Schenker (1986), S. 46.

⁷² Hüttner, (1974), S. 104.

⁷³ vgl. Hadamowsky (1988), S. 485-486.

Um das Talent seines Zugpferdes zu fördern und in ein noch besseres Licht zu stellen, baute Marinelli sein Ensemble in den folgenden Jahren systematisch um Laroche herum aus. Der Schauspielerfamilie Sartory, die er im Jahr 1782 engagierte, folgten nach und nach immer mehr talentierte Schauspieler, Autoren und Komponisten. So konnte Marinelli bis 1801 u.a. den Komponisten Wenzel Müller (1759-1835), die Schauspieler Anton Hasenhut (1766-1841), Ignaz Schuster und Joachim Perinet (er war auch als Dramatiker tätig) und den Dramatiker Karl Friedrich Hensler für seine Bühne verpflichten.⁷⁴ Der Ausbau seiner Truppe ermöglichte es Marinelli, dem Publikum ein ebenso umfangreiches wie abwechslungsreiches Repertoire an Stücken zu präsentieren. Der Erfolg war ihm damit von Anfang an gewiss. Als er im Jahr 1803 starb, hinterließ er seinen Erben ein äußerst erfolgreiches Theaterunternehmen. Um diesen Erfolg zu sichern, verfügte er in seinem Testament, dass bis zur Volljährigkeit seines jüngsten Sohnes Franz, das Theater verpachtet werden müsse. Danach sollte der ältere Sohn Carl entscheiden, ob er das Haus übernehmen und die restlichen Erben auszahlen, oder diese Aufgabe lieber seinem jüngeren Bruder überlassen wollte.⁷⁵ In der Zwischenzeit (1803-1816) übernahm Karl Friedrich Hensler, ein enger Freund Marinellis, der ihm schon zuvor beratend zur Seite gestanden hatte, die Pacht des Theaters. Er führte die systematische Erweiterung des Ensembles, die unter Marinelli begonnen hatte, weiter fort. Mit Karl Meisl, Josef Alois Gleich und Ferdinand Kringsteiner gelang es ihm, die einflussreichsten Dramatiker des Alt-Wiener Volkstheaters für sein Haus zu verpflichten.⁷⁶ Zu diesen gehörte auch Adolf Bäuerle, der im Jahr 1809 als Theatersekretär zur Truppe stieß und bis 1828 für das Leopoldstädter Theater tätig war.⁷⁷ Sein erstes Stück „Kinder und Narren reden die Wahrheit“ war bereits im Jahr 1806 in der Leopoldstadt aufgeführt worden und insgesamt schrieb er zwischen 1806 und 1829 75 Stücke für die Bühne.⁷⁸ Unter Henslers Leitung bestimmten vor allem Parodien, Lokalpossen und Besserungsstücke den Spielplan des Theaters,

⁷⁴ Schenker (1986), S. 50-51.

⁷⁵ Hadamowsky (1988), S. 491.

⁷⁶ ebd. S. 496.

⁷⁷ Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. I. Bd. 1856.

Reprint. Bad Feilnbach 2001. S. 118.

⁷⁸ ebd. S. 496-497.

weshalb es insgeheim schon bald als das eigentliche Volkstheater Wiens gehandelt wurde.

Der Erfolg blieb auch bestehen, als Hensler im Jahr 1816 seine Leitung abgeben musste und für das Theater eine turbulente Zeit begann, die vor allem von Querelen um die Führung des Hauses bestimmt war, die zwischen den Erben Marinellis ausgetragen wurden. Der verschwenderische Lebensstil Carl Marinellis führte sehr bald dazu, dass er große Anteile seines Erbes an seine Geldgeber verpfänden musste. Auf diesem Weg wurde bereits 1816 der Geschäftsmann Leopold Huber zum Leiter des Theaters. Zwar gelang es diesem in Theaterdingen unerfahrenen Direktor, Ferdinand Raimund fürs Leopoldstädter Theater zu verpflichten, doch äußerte sich sein Geschäftssinn vor allem darin, dass er die Vielfalt von Henslers Spielplan, zugunsten einiger ökonomisch erfolgreicher Stücke aufgab. Der monetäre Gewinn stand von nun an im Vordergrund, weshalb vor allem die beliebten Zauberspiele und Lokalpossen fortan das Repertoire beherrschten. Sie waren am gewinnbringendsten. Vor allem die Werke des Dreigestirns Bäuerle-Meisl-Gleich und Ferdinand Raimunds erfreuten sich großen Erfolges und dominierten somit auch den Spielplan.⁷⁹ Die andauernden Streitigkeiten zwischen den Marinelli-Erben führten in den folgenden Jahren zu einem stetigen Wechsel der Theaterdirektion. Zwischen 1821 und 1837 hatten Ignaz Sartory, Ferdinand Raimund, Johann Sartory und Franz Marinelli die Leitung des Theaters inne.⁸⁰ Vorerst hatten die anhaltenden Auseinandersetzungen und die ständig wechselnde Führung keine Auswirkungen auf den Erfolg des Hauses. Nach Franz Hadamowsky waren „gerade die Jahre der heftigsten Auseinandersetzungen – 1821, 1822 – [...] durch Raimund, Schuster und das Ensemble um sie, die erfolgreichsten des Zeitraums zwischen 1817 und 1827“. ⁸¹ Ab 1830 zeigte der Kleinkrieg zwischen den Erben, der ausschließlich auf Kosten des Theaters ging, jedoch Folgen und das Haus geriet immer mehr in die Krise. Im Jahr 1839 kaufte schließlich Carl Carl, der zu diesem Zeitpunkt auch die Leitung des Theaters an der Wien innehatte, das Leopoldstädter Theater. Bis 1845 galt jedoch seine Aufmerksamkeit

⁷⁹ Schenker (1986), S. 53.

⁸⁰ vgl. Hadamowsky (1988), S. 493-499.

⁸¹ ebd. S. 495.

vorwiegend dem größeren Theater an der Wien und das kleinere Theater in der Leopoldstadt wurde vorwiegend zur Wiederholung erfolgreicher Stücke (oft von Nestroy) der anderen Bühne genützt. Als Carl 1845 das Theater an der Wien an Pokorny verlor, widmete er seine gesamte Aufmerksamkeit der verbliebenen Bühne. Er ließ das Gebäude renovieren, erbaute schließlich jedoch ein ganz neues Theater, das an demselben Ort, an dem das alte Haus gestanden hatte, im Dezember 1847 eröffnet und Carltheater genannt wurde.⁸² Die Revolution, die am 3. März 1848 begann, ließ das Theatergeschehen jedoch in den Hintergrund rücken. Carl bewaffnete seine Schauspieler und baute mit ihnen die „Truppe zur 5. Kompagnie der Nationalgarde des Bezirks Leopoldstadt“ auf.⁸³ Auch der Spielplan seines Theaters wurde fortan von der Revolution beeinflusst, denn Carl spielte nun auch Stücke, die ehemals von der Zensur verboten worden waren. Als Carl im Jahr 1854 an einem Schlaganfall starb, untersagte er seinen Erben testamentarisch das Theater selbst weiterzuführen. Er wollte wohl ähnliche Querelen, wie die des Marinelli-Clans vermeiden. So schloss im Oktober 1854 Johann Nestroy einen Pachtvertrag mit Carls Nachkommen ab. Er führte das Theater immer weiter weg vom Volksstück und hin zu der neuen Gattung Operette. Als er die Leitung 1860 zurücklegte, wurden nur noch selten die ehemals so erfolgreichen Volksstücke im Carltheater aufgeführt.⁸⁴

3.2. Zeitschriftenherausgeber und Journalist

Unter diesen Bedingungen wirkte nun der Mann, der sich im Laufe seiner langen Karriere einen Namen als einflussreicher Journalist, Herausgeber und Schriftsteller machte und der sowohl dramatische, als auch epische und lyrische Werke verfasste. Den nachhaltigsten Eindruck hat Adolf Bäuerle jedoch als Herausgeber der *Wiener Theaterzeitung* und als Possenautor des Alt-Wiener Volkstheaters, der die bekannte komische Figur Staberl ins Leben gerufen hat, hinterlassen. Bäuerles literarisches Werk kann nur sehr schwer erfasst werden. Das Fehlen einer kritischen Gesamtausgabe und die Tatsache, dass die meisten seiner Werke – wenn überhaupt – nur in zeitgenössischen Drucken vorhanden sind, macht es nahezu unmöglich, sein Werk zu

⁸² ebd. S. 501.

⁸³ ebd. S. 502.

⁸⁴ ebd. S. 502-503.

überschauen. Darüber hinaus sind viele seiner dramatischen Arbeiten nur handschriftlich erhalten, oder gar unwiederbringlich verschollen. Deshalb kann auch hier nur eine grobe Auswahl von Adolf Bäuerles literarischem Werk präsentiert werden.

Geboren am 9. April 1786, schlug der Sohn eines Wiener Fabrikanten, der eigentlich auf den Namen Johannes Andreas getauft worden war, sehr bald jedoch nur noch Adolf gerufen wurde, vorerst eine Beamtenlaufbahn ein. Schon während seiner Beamtentätigkeit, die er 1804 als „Bankal-administrations-zentral-examinators-Praktikant“ begonnen hatte, galt sein eigentliches Interesse der literarischen Welt.⁸⁵ Bereits im Jahr 1802 hatte Bäuerle als 16-Jähriger den Ritterroman „Sigmund der Stählerne“ verfasst. Vier Jahre später wurde im Theater in der Leopoldstadt sein erstes dramatisches Werk, das Lustspiel „Kinder und Narren reden die Wahrheit“, aufgeführt.⁸⁶ Als Bäuerle im Jahr 1810 um seine Entlassung aus dem Beamtenstand ansuchte, war er bereits als Redakteur der *Wiener Theaterzeitung* und als Sekretär des Leopoldstädter Theaters tätig.

Gegründet im Jahr 1806 von Bäuerle gemeinsam mit den Herren Christiani und Bolthart, stieg die *Theaterzeitung* bald zu einer der wichtigsten Unterhaltungsblätter ihrer Zeit auf und war in den Jahren 1820 und 1847 sogar das „am meisten verbreitete Blatt der Monarchie“. ⁸⁷ In der ersten Ausgabe, die am 1. Juli 1806 erschien, wurden Bäuerle als Redakteur, Christiani und Bolthart als Herausgeber genannt. Ob die beiden Herren tatsächlich existierten, oder lediglich als Strohmänner fungierten, lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Ebenso fragwürdig ist auch eine, von Bäuerle selbst propagierte, Anekdote über die Gründung der Zeitung, nach der er nur die Bewilligung dafür erhielt, weil man ihn für seinen eigenen Vater gehalten hatte. Bei der rigorosen Art und

⁸⁵ Mantler, Anton: Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater. In: Patzer, Franz (Hg.): Katalog der 201. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Wiener Rathaus. Wien 1984. S. 6.

⁸⁶ Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. v. der historischen Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. 2. Bd. Balde-Bode. Leipzig 1875. S. 148.

⁸⁷ Wurzbach (1856), S. 119.

Weise, mit der in jener Zeit solche Anträge geprüft wurden, ist der Wahrheitsgehalt dieser Episode jedoch eher zweifelhaft.⁸⁸

In jedem Fall tritt Bäuerle ab dem Jahr 1812 als der alleinige Inhaber der *Theaterzeitung* in Erscheinung. In ihr wurden, von ihrer Gründung im Jahr 1806 – mit einigen kurzen Unterbrechungen – bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1856, unter Goethes Motto „Lob und Tadel muss sein“ die Produktionen der fünf Wiener Bühnen besprochen. Während sie zu Beginn ein reines Bühnenblatt war, erweiterte Bäuerle in den 50 Jahren ihres Bestehens ihr Repertoire kontinuierlich. So fanden auch zeitgenössische Lyrik (sehr oft Hymnen an das Kaiserhaus), Rätsel, kuriose Nachrichten aus dem In- und Ausland, Fortsetzungsromane und Werbeinserate Eingang in die Zeitung. Eine Besonderheit des Blattes, die Bäuerle in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten stürzen sollte, waren die teuren Holzschnittillustrationen, mit denen er seine Zeitung ausstattete. In seiner Funktion als Redakteur gelang es Bäuerle im Lauf der Zeit, große Namen der Deutsch-Österreichischen Literatur zur Mitarbeit zu verpflichten. So schrieben u.a. Carl Meisl, Constant von Wurzbach, Ignaz Franz Castelli und Moriz Gottlieb Saphir für die *Theaterzeitung*.⁸⁹ Auch wenn immer wieder Vorwürfe der Bestechlichkeit gegen Adolf Bäuerle laut wurden und es hieß, dass er gegen die richtige Bezahlung nach Belieben lobte oder tadelte, ist die *Theaterzeitung* von elementarer Bedeutung, denn sie liefert ausgezeichnete Einblicke in die zeitgenössische Theaterproduktion. Bäuerle, der sich durch teure Anschaffungen für sein Blatt und einen zu großen Mitarbeiterstab, in erhebliche finanzielle Schwierigkeiten gebracht hatte und sich dadurch gezwungen sah, viele seiner Freunde und Kollegen – darunter auch Nestroy - um Kredite zu bitten, dankte es seinen Geldgebern auf dem einzigen Weg, der ihm noch zur Verfügung stand, durch wohlgesonnene Rezensionen in der *Theaterzeitung*.⁹⁰ Gerhard Magenheim bekräftigt aber, dass es sich aller finanzieller Turbulenzen zum Trotz „bei Bäuerles Unternehmung – als Langzeitdokumentation des österreichischen Theater-, Literatur- und

⁸⁸ Magenheim, Gerhard: Bäuerles *Theaterzeitung*. Ein essayistischer Streifzug durch ein großes Kapitel österreichischer Theatergeschichte. In: Zeman, Herbert (Hg.): Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft 108/109/110 (2004/2005/2006). S. 273-289. S. 273-275.

⁸⁹ ebd. S. 280-285.

⁹⁰ vgl. Magenheim, Gerhard: Nestroy und Bäuerle oder Die beinahe uneigennützte Dankbarkeit. In: Nestroyana 15 (1995) S. 93-95.

Gesellschaftslebens – um etwas Herausragendes, ein journalistisches Phänomen von kaum zu umgehender Bedeutung handelt“.⁹¹ In dieser Funktion ist sie auch für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung.

Obwohl die *Theaterzeitung* zweifellos Bäuerles größtes und erfolgreichstes journalistisches Projekt darstellt, war sie doch nicht sein Einziges. Im Jahr 1819 übernahm er nach dem Tod von Franz Xaver Karl Gewey (1774-1819) die beliebte Zeitschrift *Eipeldauer Briefe*, die Joseph Richter (1749-1813) im Jahr 1785 gegründet hatte. Im Jahr 1821 wurde das Blatt jedoch mit dem Tod des Verlegers König eingestellt.⁹² Im Revolutionsjahr 1848 gründete Bäuerle erst die *Geißel* und später den *Volksboten*.⁹³ Die *Theaterzeitung* war aber zweifellos sein erfolgreichstes und bedeutendstes Blatt.

3.3. Dramatiker des Volkstheaters

Neben seiner journalistischen Tätigkeit hatte Bäuerle bis in die späten zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts sein zweites Standbein als Sekretär, aber vor allem als Autor am Theater in der Leopoldstadt.

3.3.1. Theaterstücke eigener Erfindung

In der *Theaterzeitung* propagierte Bäuerle stets die Aufwertung des Lokalstücks. Er kritisierte die zeitgenössischen Lokalpossen für ihre niedere primitive Komik und wetterte auch gegen beliebte Autoren, wie Karl Meisl, Josef Alois Gleich und Ferdinand Kringsteiner. Seiner Meinung nach sollte sich die Posse – selbst wenn sie der niederen Komik angehörte – an dem höhergestellten Lustspiel orientieren und dementsprechend dialektale und lokale Elemente weitgehend vermeiden.⁹⁴ Bei seinen eigenen Lokalstücken hielt sich Bäuerle jedoch nicht an die eigenen Vorgaben. Schon das Stück, das ihm 1813 den Durchbruch als Theaterautor bescherte, „Die Bürger in Wien“, zeichnete sich gerade durch seine lokalen und dialektalen Züge aus. Der Erfolg dieses Stückes basierte auf zwei Komponenten, die ihm die dauerhafte Gunst des Publikums sicherten. Bäuerles Fähigkeit, die Bedürfnisse des Publikums zu

⁹¹ Magenheimer (2006), S. 288.

⁹² ADB (1875), S. 148.

⁹³ Wurzbach (1856), S. 119.

⁹⁴ Mantler (1984), S. 7.

erahnen – die auch wesentlich zum Erfolg der *Theaterzeitung* beitrug – hatte ihn erkennen lassen, dass in der gegenwärtigen schweren Zeit des Krieges vor allem Patriotismus den Geschmack der Zuschauer treffen würde. So brachte er in seinem Stück brave Wiener Bürger auf die Bühne, die für die Opfer des Krieges spendeten und ihre Zivilcourage und Vaterlandstreue als Bürgergardisten bewiesen. Natürlich war auch ein Quäntchen Glück mit im Spiel, denn am Tag der Uraufführung, am 23. Oktober 1813, war die Nachricht vom Sieg der Alliierten über Napoleon in der Schlacht bei Leipzig eingetroffen, weshalb die abendliche Vorstellung vor einem äußerst positiv gestimmten Publikum stattfand.⁹⁵ Diese wohlwollende Aufnahme wurde jedoch zu einem großen Teil auch vom zweiten Faktor verursacht, der den Erfolg dieses Stückes bewirkte, nämlich von der Figur des Chrysostomus Staberl, die in „Die Bürger in Wien“ zum ersten Mal die Bühne betrat. Vom Zeitpunkt seines ersten Erscheinens an, trat der aberwitzige Parapluemacher, der das Publikum durch liebenswerte Albernheit, gepaart mit schrulliger Eigenbrötlerei und überzeugtem Patriotismus, der einer tiefen Vaterlandsliebe entsprang, in seinen Bann zog, seinen Siegeszug auf den Wiener Bühnen und darüber hinaus an. Dieser dauerte bis weit in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Bäuerle selbst verfasste einige Fortsetzungen seines erfolgreichen Stückes. Da Staberl bei allen die Hauptrolle spielte, wurden sie bald als Staberliaden zusammengefasst. Bäuerle schrieb in den folgenden Jahren „Staberls Hochzeit oder der Kourier“ (1814), „Staberls Wiedergenesung“ (1815) und „Die Grazer in Wien oder Staberls neueste Possen“ (1826). Keines dieser Werke konnte an den großen Erfolg des Erstlings anschließen. So wurde „Staberls Hochzeit oder der Kourier“ zwischen 1814 und 1817 auf dem Leopoldstädter Theater nur 12-mal aufgeführt, „Staberls Wiedergenesung“, wurde nur viermal und „Die Grazer in Wien oder Staberls neueste Possen“ sechsmal auf dieser Bühne gezeigt.⁹⁶ Auch andere Autoren, wie z.B. Johann Nepomuk Nestroy, Josef Alois Gleich, Karl Meisl und Carl Carl, versuchten mit eigenen Staberliaden an Bäuerles Erfolg anzuschließen. Carl, der die Titelrolle selbst sehr erfolgreich spielte, Bäuerle

⁹⁵ ebd. S. 5-6.

⁹⁶ Für genauere Informationen siehe Spielplan des Theaters in der Leopoldstadt: Hadamowsky, Franz: Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek. Wien 1934. S. 113, 155, 256.

und der beliebte Schauspieler Ignaz Schuster, der die Figur gemeinsam mit Bäuerle entwickelt hatte und bis zu seinem Tod auch verkörperte, sind bis heute am engsten mit dieser bedeutenden Figur des Alt-Wiener Volkstheaters verbunden.

In den folgenden Jahren machte sich Bäuerle vor allem als Autor von Lokalpossen und parodistischen Possen einen Namen. Dass er in seinen Stücken kaum auf die Realität und die schwierige Lebenslage der Wiener Bürger einging, sondern vielmehr ein lustiges, verklärtes Bild des Wiener Alltags malte, entspricht den allgemeinen Gepflogenheiten seiner Zeit. Die harmlose Unterhaltung, die das Publikum von den Missständen ablenken sollte, denen es im Alltag überall begegnete, stand auch bei Bäuerle im Vordergrund. Seine Stücke sollten die Zuschauer mit harmlosen Späßen, verklärten Darstellungen eines idealen Bürgertums und unerschütterlichem Patriotismus aufbauen und erheitern. Auch die Bedingungen, unter denen Adolf Bäuerle als Dramatiker auf dem Theater in der Leopoldstadt tätig war, beeinflussten sein Werk maßgeblich. Die Beliebtheit der komischen Stücke erzeugte einen immensen Bedarf an immer neuen Werken. Die Quantität wurde bedeutender als die Qualität der Stücke, die bei der hohen Anzahl von Werken, die ein Theaterdichter jährlich produzieren musste, unweigerlich auf der Strecke blieb. Das Ergebnis waren typisierte Stücke, die immer nach dem gleichen erfolgreichen Muster gestrickt wurden.⁹⁷ Der Theaterbetrieb des Vormärz wurde zunehmend kommerzialisiert und kapitalistische Ziele verdrängten oft den künstlerischen Anspruch. Laut Erich Joachim May ist im 19. Jahrhundert „[a]n die Stelle des Mäzens [...] der Unternehmer getreten“.⁹⁸ Auch Adolf Bäuerle blieb von diesem Phänomen nicht verschont. In seiner produktiven Zeit als Theaterdichter, die zwischen 1813 und 1830 anzusetzen ist, schrieb er 80 Stücke.⁹⁹ Mit dem Jahr 1830 hatte er jedoch seine Hochzeit als Dramatiker überschritten. Zwar schrieb er nach langer Pause in den Jahren 1840 und 1841 noch drei Stücke, nämlich die Lustspiele „Ein Sonderling in Wien“ und „Rococo“, sowie die Faschingsposse „Das verschwundene Grabenhaus“; allerdings konnten diese an den Erfolg seiner früheren Werke nicht

⁹⁷ Helbig (1960), S. XX-XXI.

⁹⁸ May (1975), S. 66.

⁹⁹ Helbig (1960), S. XXI.

anschließen. Auch seinem letzten Stück „Zwei schöne Wirtshaustöchter“, das posthum im Jahr 1857 erschien, blieb der Erfolg verwehrt.¹⁰⁰

Nach diesem Überblick über die literarische Tätigkeit des Autors, wird sich der nächste Abschnitt nun einer genaueren Untersuchung der Parodien Adolf Bäuerles widmen.

3.3.2. Parodien

Es ist bereits ausführlich über die Schwierigkeiten, die die Gattungseinordnung von Adolf Bäuerles dramatischem Werk mit sich bringt, gesprochen worden. Dementsprechend schwierig gestaltet sich auch die Identifizierung seiner parodistischen Texte. Dieses Unterfangen wird nicht nur durch die willkürliche Einordnung erschwert, die der Autor selbst bei seinen Stücken vorgenommen hat, sondern auch durch den Umstand, dass selbst in der Forschungsliteratur unterschiedliche Bewertungen des parodistischen Werks Bäuerles existieren. Im Folgenden soll nun versucht werden, das parodistische Textcorpus – basierend auf Ergebnissen aus der einschlägigen Forschungsliteratur, zeitgenössischen Einschätzungen in der *Theaterzeitung* und den Klassifizierungen, die der Autor selbst an seinen Stücken vorgenommen hat – zu identifizieren. Natürlich wird hier nicht der Anspruch auf eine endgültige Fixierung von Bäuerles parodistischem Werk erhoben. Es sollen lediglich die Werke Bäuerles, die als Parodie deklariert sind, oder parodistische Merkmale aufweisen, aufgelistet und genauer betrachtet werden.

Adolf Bäuerle selbst bezeichnet nur sechs seiner Arbeiten ausdrücklich als Parodien.

Das erste Stück, dem der Autor diese Bezeichnung gegeben hat, ist „Tankredi“. Das Stück, das am 25. April 1817 erstmals im Leopoldstädter Theater aufgeführt und bis 1826 41-mal gezeigt wurde, parodiert Rossinis Oper „Tancredi“ (1813).¹⁰¹ Die Rezension in der *Theaterzeitung* vom 1. Mai 1817, lobt neben der humorvollen Darstellung Ignaz Schusters, der die Titelrolle übernahm, vor allem die hervorragende Zusammenarbeit zwischen Bäuerle und

¹⁰⁰ Mantler (1984), S. 8.

¹⁰¹ Hadamowsky (1934), S.262.

Wenzel Müller, der die Musik zum Stück beisteuerte und „die beliebten Stücke des Rossinischen Originals treffend benützte“.¹⁰² Doch Bäuerle übernahm nicht nur Rossinis Musik, sondern folgte weitgehend auch der Handlung der Oper rund um den geächteten Prinzen Tancred und seine Geliebte Amenaide; natürlich nicht ohne sie anständig zu „verwienern“. So verlegt er das Geschehen aus Syrakus nach Wien, macht aus Amenaide Annamiedel und verpasst dem Stück durch Besuche in Kaffee- und Bierhäusern, sowie etlichen dialektalen Einschüben, Wiener Lokalkolorit.¹⁰³ Kritik an der Vorlage wird kaum geäußert. „Tankredi“ kann vielmehr – wie für Bäuerles Parodienproduktion üblich – als harmlos komische Bearbeitung angesehen werden.

Dasselbe gilt auch für das nächste Werk, das von Bäuerle ausdrücklich als Parodie gekennzeichnet wurde, nämlich die „locale Parodie mit Zauberey und Gesang“ (Der verwunschene Prinz, Deckblatt) „Der verwunschene Prinz“. Das Stück, das Grètry-Marmontels Oper „Zemire und Azor“ (1771) parodiert und am 3. März 1818 im Leopoldstädter Theater Premiere hatte, wurde wohl von einer Neuinszenierung der Oper inspiriert, die am 8. Jänner 1818 im Theater an der Wien erstmals aufgeführt worden war.¹⁰⁴ Diese Vermutung wird im Stück selbst bestätigt, als die komische Figur Sandelholz auf die Frage des verwunschenen Prinzen, wo er denn von ihm gehört habe antwortet „beym Theater an der Wien, das wird Ihnen gut bekannt seyn, wo's grad Ihre Geschichte aufgeführt haben“. (Der verwunschene Prinz, I,6) Auch hier spielt die Verwienierung des Stoffes und seine Verlegung ins kleinbürgerliche Milieu eine wesentliche Rolle. Hauptangriffspunkt bietet Bäuerle der romantische Aspekt, der bei Grètrys Oper rund um den in ein Monster verwandelten Prinzen Azor, der durch die aufrichtige Liebe der hübschen Zemire gerettet wird, im Vordergrund steht. Bei Bäuerle wird der besorgte Vater Sander, der sich selbst für seine Tochter Zemire opfern will, zu dem heillos verschuldeten Waderlmacher Sandelholz, der den Prinzen gezielt aufsucht, um ihn mit einer seiner Töchter zu verheiraten. Aus der unschuldigen Zemire wird eine berechnende und geldgierige alte Jungfer, die sich nur dazu überreden lässt,

¹⁰² Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung Nr. 52. Donnerstag, den 1.5. 1817.

¹⁰³ vgl. Spendul (1965), S. 51-57.

¹⁰⁴ Bauer, Anton: 150 Jahre Theater an der Wien. Zürich, Leipzig, Wien 1952. S.301.

Azor zu heiraten, weil er ihr uneingeschränkten Reichtum verspricht. Im Gegensatz zum zuvor besprochenen Stück „Tankredi“, steht hier die Musik, die abermals von Wenzel Müller beige-steuert wurde, nicht im Vordergrund.¹⁰⁵ Das Stück wurde äußerst wohlwollend vom Publikum aufgenommen – was vor allem auch an der Darstellung Ferdinand Raimunds lag, der als Sandelholz brillierte – und wurde bis 1856 78-mal im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt.¹⁰⁶ Damit überflügelte die Parodie das Original, das die Zuschauer nicht im gleichen Maße begeistern konnte, wie Bäuerles Stück. „Der verwunschene Prinz“ verzückte über Jahre das Publikum, das in vielen Fällen von der Vorlage gar nichts mehr wusste.¹⁰⁷

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Stücken, handelt es sich bei den nächsten beiden Werken, die der Autor selbst als Parodie charakterisiert hat, nicht um Parodien von Opern, sondern von Balletten. „Der blöde Ritter“ parodiert Duports Ballett „Der blöde Ritter oder Die Macht der Frauen“ (1812) und ist nur handschriftlich erhalten. Das Stück, das sich vor allem über die zu jener Zeit so beliebten Ritterstücke lustig macht, hatte am 22. März 1822 seine Premiere im Theater in der Leopoldstadt.¹⁰⁸ Allerdings konnte die Geschichte um den reichen Kaufmann Johann Salpeter, der sich eine Burg kauft und fortan, umgeben von allerlei aberwitzigen Verwandten und Bekannten, versucht das Leben eines Ritters zu führen, das Publikum nicht wirklich begeistern. Zwischen 1822 und 1824 wurde die Parodie in der Leopoldstadt nur 31-mal gegeben.¹⁰⁹

Die zweite Ballettparodie, „Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelschneider“, die auf Vestris Zauberballett „Die Fee und der Ritter“ (1823) basiert, konnte da schon mehr überzeugen. Das Stück feierte am 27. März 1824 im Leopoldstädter Theater Premiere und blieb bis zum Jahr 1841 im Programm. In dieser Zeit wurde es 66-mal aufgeführt.¹¹⁰ Nach der Premiere wurde in der *Theaterzeitung* besonders das Spiel von Ferdinand

¹⁰⁵ vgl. Spendul (1965), S. 64-65.

¹⁰⁶ Hadamowsky (1934), S. 230.

¹⁰⁷ Spendul (1965), S. 67.

¹⁰⁸ Paradeiser, Karl: Adolph Bäuerle als Dramatiker. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1930. S. 62.

¹⁰⁹ Hadamowsky (1934), S. 237.

¹¹⁰ ebd. S. 196.

Raimund gelobt, der als Haarbeutelfabrikant Schmieramperl von der Fee Lindane mit ihren Zaubertalismanen verzaubert und seiner Verlobten abspenstig gemacht wird. Auch das Spiel von Therese Krones als Nymphe Rosamunde wurde im Blatt lobend erwähnt und trug wohl wesentlich zum beachtlichen Erfolg der Produktion bei. Im Ganzen erklärte man das Stück in der *Theaterzeitung* zu einer „ergötzliche[n], reine[n] Parodie“, die „von dem Dichter mit reichen Geschenken an Witz und fröhlicher Laune“ ausgestattet wurde.¹¹¹

„Gisperl und Fisperl oder Alle Minuten etwas anderes.“ wird ausdrücklich als „Parodie der Zauberspiele“ kategorisiert.¹¹² Dieser Umstand weist schon darauf hin, dass sich das Werk, das nur noch handschriftlich erhalten ist, nicht auf eine bestimmte Vorlage bezieht, sondern eine ganze Gattung parodiert. Zu diesem Zweck bringt Bäuerle den Zauberer Boros und die Fee Larissa auf die Bühne, deren Langeweile sie dazu bringt, einen Zauberwettkampf zu starten, der auf Kosten des kleinbürgerlichen Liebespaares Gisperl und Fisperl ausgetragen wird. Im Verlauf kommt es zu allerlei lustigen Verwicklungen, die von den Zauberkünsten von Larissa, die für das Liebespaar wirkt und Boros, der die Liebenden entzweien will, ausgelöst werden. Am Schluss steht aber natürlich das obligatorische Happy End.¹¹³ Eine Rezension in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* kommentierte die Aufführung folgendermaßen:

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: Gisperl und Fisperl, oder Alle Minuten etwas Anderes! Parodie der Zauberspiele, in drey Aufzügen, von Adolph Bäuerle; Musik von Drechsler. Zur Verständlichkeit der beyden Provinzialismen des Titels diene norddeutschen Lesern folgende Erläuterung: Unter Gisperl versteht man einen albernem, bornierten Jungen; Fisperln nennt man eine schnippische, naseweise Dirne. Somit kann man sich die Hebel des Stückes vorstellen, und es genüge hinzuzufügen, dass das Publikum Unterhaltung fand und fleissig zum Besuche wiederkehrt.¹¹⁴

¹¹¹ Bäuerle, Adolf (Hg.): Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 45. Dienstag, den 13.4.1824.

¹¹² vgl. das chronologische Stückverzeichnis in: Rommel (1930), S. 1055.

¹¹³ Paradeiser (1830), S. 67.

¹¹⁴ Allgemeine Musikalische Zeitung Nr.43. 26.10.1825.

Tatsächlich erfreute sich das Stück, das am 30. September 1825 in der Leopoldstadt uraufgeführt wurde, beim Wiener Vorstadtpublikum großer Beliebtheit. Bis 1843 wurde es in diesem Haus 92-mal gezeigt.¹¹⁵

Das letzte Werk, das Bäuerle selbst als „Parodie und Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen in zwei Aufzügen“ bezeichnet hat, ist die Schiller-Parodie „Kabale und Liebe“ (1827).¹¹⁶ Hierbei handelt es sich um eines aus einer Reihe von Werken, die bestimmte literarische Vorlagen parodieren. Konkret geht es dabei um die Stücke „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814), „Maria Stuttgardin“ (1815), „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ (1818) und „Der Tausendsasa“ (1820). Diese literarischen Parodien sollen im Folgenden noch einer eingehenden Untersuchung unterzogen werden und werden deshalb vorerst nicht weiter kommentiert. Allerdings muss erwähnt werden, dass in dieser Gruppe literarischer Parodien nur „Kabale und Liebe“ vom Autor ausdrücklich auch als solche gekennzeichnet wurde. Die restlichen Werke wurden, obwohl ihre Vorlagen eindeutig nachgewiesen werden können, mit anderen Gattungsbezeichnungen versehen.

Dasselbe gilt auch für „Das Badhaus bei Wien“, das lediglich einmal, nämlich am 16. Dezember 1815, in der Leopoldstadt zur Aufführung kam. Das Stück, das als „eine komische Oper“ deklariert ist und auf dem Stück „La guerre ouverte“ von Lambert basiert, konnte nicht begeistern und wurde nach nur einer Aufführung wieder abgesetzt.¹¹⁷ Die Rezension der einzigen Aufführung in der *Theaterzeitung* beschreibt die Situation folgendermaßen:

[...][D]ie Situationen, und die Charaktere sind alle gehalten wie im Original, das in Paris, Lyon, Straßburg über 200 Mal gegeben wurde und den Verfasser bewog, dasselbe für Wien zu benützen. Allein hier hatte es kein glänzendes Schicksal. Es zog nicht im geringsten an. Man fand selbst der Musikstücke zu viele, kein Wunder, daß der Text langweilte. Auch war die Produktion äußerst holprig, der Titel falsch gewählt, der Applaus mit Schlangengezisch gemäßigt.¹¹⁸

¹¹⁵ Hadamowsky (1934), S. 152.

¹¹⁶ Bäuerle, Adolf: Kabale und Liebe. Parodie und Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen in zwei Aufzügen. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986. S. 221.

¹¹⁷ Rommel (1930), S. 1056.

¹¹⁸ Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 121 u. 122. Samstag, den 23.12.1815.

Es konnte also weder Bäuerles Text, noch Wenzel Müllers Musik überzeugen. Doch die Feststellung, dass die Situationen und Charaktere dem Original entsprechen, macht deutlich, dass es sich hier nicht einfach um eine „komische Oper“ handelt, sondern um die komische Bearbeitung einer Oper, weshalb dieses Werk als Parodie betrachtet werden kann.

Auch das ungleich erfolgreichere Stück „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil“, das am 9. Oktober 1822 zum ersten Mal im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt, und bis 1854 insgesamt 115-mal gezeigt wurde, befindet sich in derselben Situation.¹¹⁹ Vom Autor selbst als „Volks- und Zauberoper in drey Acten“¹²⁰ bezeichnet, verweist jedoch schon der Titel darauf, dass es sich hierbei um eine Parodie von Henri-Montan Bertons Oper „Aline, Königin von Golconda“ (1803) handelt. Bäuerle verlegt die Geschichte der Neapolitanerin Aline, die ins indische Golconda verschleppt, dort jedoch vom König als seine Nachfolgerin eingesetzt wird und nach einigen Irrungen auch ihren Geliebten Carlo wieder findet, ins Wienerische Milieu. Er versetzt es außerdem mit Elementen des Zauberstückes, bleibt ansonsten jedoch recht nahe an der Vorlage. Das geht bisweilen so weit, dass er ganze Passagen wortgetreu übernimmt.¹²¹ Er erweitert die Liste der Charaktere jedoch um die komische Figur Bims, der als Barbier auf dem Schiff von Alines Geliebtem Karl arbeitet und von Bäuerle extra für Ferdinand Raimund geschrieben wurde. Dieser begeisterte das Publikum ebenso wie seine Kollegen, allen voran Katharina Ennöckl als Aline, Luise Raimund als Bims Geliebte Zilli und Johann Sartory als Kapitän Korntheuer. Neben der hervorragenden Schauspielerriege, bezauberten vor allem die Musik von Wenzel Müller und der starke Wiener Patriotismus, der das ganze Stück durchzieht. Wie für Bäuerle typisch, ist diese Parodie kein beißender, offensiver Angriff auf die Vorlage, sondern eine lustige, verwienerte Bearbeitung, die eher harmlose Späße mit dem Original treibt. Als solche war sie in Wien jedoch immens erfolgreich und stellte Bertons Oper mühelos in den Schatten.¹²²

¹¹⁹ Hadamowsky (1934), S. 93.

¹²⁰ Bäuerle, Adolf: Aline oder Wien in einem anderen Weltteil. In: Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937. S. 97.

¹²¹ vgl. Spendul (1965), S. 68-70.

¹²² vgl. ebd. S. 68-74.

Bei all diesen Werken handelt es sich also um Parodien, auch wenn sie vom Autor selbst nicht als solche gekennzeichnet worden sind. Im Gegensatz dazu, erwecken die Stücke „Doctor Faust’s Mantel“ und „Der neue Don Juan“ gerade durch ihren Titel den Eindruck, als handle es sich bei ihnen um Parodien überaus bekannter Vorlagen. Dieser Eindruck besteht trotz der Tatsache, dass Bäuerle selbst sie nicht als Parodien bezeichnet hat. Er charakterisiert „Doctor Faust’s Mantel“, das in der Leopoldstadt am 11. Dezember 1817 zum ersten Mal aufgeführt wurde und dort bis ins Jahr 1844 82-mal sehr erfolgreich gespielt wurde,¹²³ als „Zauberspiel mit Gesang in zwey Acten“.¹²⁴ Obwohl der Titel eine Nähe zu Goethes „Faust“ – oder zumindest zum Fauststoff allgemein – nahe legt, zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass das Stück, abgesehen von dem im Titel erwähnten Mantel Fausts, nichts damit zu tun hat. Hier finden nämlich der verschwenderische Bankierssohn Winter und der schrullige Schuster Fledermaus den Mantel und das Barett von Faust, der zu diesem Zeitpunkt schon lange verstorben ist. Die ehemaligen Besitztümer des Zauberers erfüllen ihren Findern all ihre Wünsche. Diese bringen sich durch ihren Übermut und ihre Habgier in der Folge in allerhand prekäre Situationen und können am Schluss nur dadurch vor der Verdammnis gerettet werden, dass sie ihre Taten bereuen und Besserung geloben. Bäuerle verwendet also lediglich Besitztümer von Faust und kreiert mit ihnen ein eigenständiges Stück. Deshalb kann „Doctor Faust’s Mantel“ kaum als Parodie bezeichnet werden, bestenfalls werden hier nämlich die besagten Besitztümer Fausts parodiert.

Ähnlich ist auch die Situation des zweiten Stückes, das unter dem Titel „Der neue Don Juan“ erstmals am 24. Oktober 1818 am Theater an der Wien aufgeführt, dann jedoch neu bearbeitet und unter dem Titel „Moderne Wirtschaft und Don Juans Streiche“ ab dem 17. Oktober 1821 in der Leopoldstadt gezeigt wurde.¹²⁵ In der Folge wurde es hier bis 1827 23-mal aufgeführt.¹²⁶ Auch dieses Stück, das als Posse bezeichnet wurde, verwendet lediglich den berühmten Namen, ist davon abgesehen aber eine eigenständige

¹²³ Hadamowsky (1934), S. 120.

¹²⁴ Bäuerle, Adolf: Doctor Faust’s Mantel. Wien 1819. Deckblatt.

¹²⁵ Rommel (1930), S. 1058.

¹²⁶ Hadamowsky (1934), S. 287.

Kreation Bäuerles, die nicht auf einer bestimmten Vorlage basiert. Die *Theaterzeitung* erklärt, dass die Titelfigur „wegen einigen Liebschaften und vielen Geldauslagen den Namen des neuen Don Juan erhalten“ hat, dass die Figur aufgrund ihres schrulligen Gebarens jedoch „besser ein neuer Hanns Klachel genannt zu werden verdient“ hätte.¹²⁷

Eine Sonderstellung unter den Parodien Adolf Bäuerles nimmt das Werk „Die ausgewechselten Götter“ ein. In seinem chronologischen Stückverzeichnis von Bäuerles Werken verweist Otto Rommel darauf, dass in einer Voranzeige für eine Ausgabe sämtlicher Lustspiele des Autors aus dem Jahr 1814, auch die Parodie „Die ausgewechselten Götter“ zum Inhalt des zu erscheinenden Werkes gezählt wird.¹²⁸ Allerdings wird weder in den Spielplänen der drei Vorstadttheater, noch in der *Theaterzeitung* dieses Jahres, eine Aufführung dieses Stückes erwähnt. Ob diese Parodie tatsächlich existiert hat, kann deshalb nicht mit Sicherheit rekonstruiert werden.

Aus der vorangegangenen Untersuchung ergibt sich nun das Textcorpus von Adolf Bäuerles Parodien in chronologischer Reihenfolge wie folgt:

„Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ Locale Posse in drey Aufzügen. (1814) Vorlage: August von Kotzebue: „Menschenhass und Reue“ (1789).

„Maria Stuttgardin“ Eine Posse teils in Prosa, teils in Knittelversen mit Gesang. Musik von Wenzel Müller. (1815) (Dieses Stück ist verschollen) Vorlage: Friedrich Schiller: „Maria Stuart“ (1800).

„Das Badhaus bei Wien“ Eine komische Oper. Musik von Wenzel Müller. (1815). Vorlage: Théaulon de Lambert „La guerre ouverte“ (o.J.).

„Tankredi“ Eine komische Parodie mit Gesang in Knittelversen. Musik von Wenzel Müller. (1817) Vorlage: Gioacchino Rossini: „Tancredi“ (1813).

¹²⁷ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 129. Dienstag, den 27.10.1818.

¹²⁸ Rommel (1930), S. 1056.

„Der verwunschene Prinz“ Locale Parodie mit Zauberey und Gesang. In zwey Acten. Musik von Wenzel Müller. (1818) Vorlage: André-Ernest-Modeste Grètry: „Zemire et Azor“ (1771).

„Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ Posse mit Gesang in zwei Akten. Musik von Ignaz Schuster. (1818) Vorlage: Wiener Gastspiel der Opernsängerin Angelica Catalani im Jahr 1818.

„Der Tausendsasa“ Locale Posse mit Musik in zwey Acten. Musik von Josef Drechsler. (1820) Vorlage: John Crowne: „Die unmögliche Sache“ (1782), („Sir Courtly Nice or It cannot be“, 1685).

„Der blöde Ritter“ Parodie mit Gesang und mimischen Szenen. Musik von Franz Roser. (1822) Vorlage: Louis-Antoine Duport: „Der blöde Ritter oder Die Macht der Frauen“ (1812).

„Aline oder Wien in einem anderen Weltteil“ Volks- und Zauberooper in drey Acten. Musik von Wenzel Müller. (1822) Vorlage: Henri-Montan Berton: „Aline, Königin von Golconda“ (1803).

„Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelschneider“ Zauberspiel. Parodie oder Gegenstück in drey Acten zum Ballett „Die Fee und der Ritter“. Musik von Wenzel Müller. (1824) Vorlage: Armand Vestri: „Die Fee und der Ritter“ (1823).

„Gisperl und Fisperl oder Alle Minuten etwas anderes“ Komisches Zauberspiel mit Gesang. Parodie der Zauberspiele. Musik von Josef Drechsler. (1825) Vorlage: Parodie der Gattung Zauberspiel.

„Kabale und Liebe“ Parodie und Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen in zwei Aufzügen. Musik von Josef Drechsler. (1827) Vorlage: Friedrich Schiller: „Kabale und Liebe“ (1784).

3.4. Romanautor

Auch wenn Bäuerle nach dem Jahr 1930 als Dramatiker keine Erfolge mehr verbuchen konnte, fand er eine neue Nische für seinen literarischen Schaffensdrang. Nach einer fast zehnjährigen Pause, in der er sich hauptsächlich seiner Tätigkeit als Journalist und Herausgeber der *Theaterzeitung* widmete, versuchte er sich als Romanautor. In über 15 Werken, die teils selbstständig und teils als Fortsetzungsromane in verschiedenen Zeitungen erschienen, schilderte er das Wiener Leben, oftmals basierend auf seinen eigenen Erlebnissen und Erinnerungen. Laut Wurzbach schuf Bäuerle „den sogenannten „Localroman“, der sich besonders dadurch auszeichnet, dass der Autor darin „eine Fülle seiner Erlebnisse und seines Verkehrs mit den Koryphäen jener Zeit, mit der Krones, mit Raimund, Schuster, Korntheurer u. A. bietet und sie in der ergötzlichsten Weise zu erzählen versteht“. ¹²⁹ Zu seinen erfolgreichsten Werken dieser Gattung zählen „Therese Krones“, „Ferdinand Raimund“ und „Director Karl“. ¹³⁰

Das Revolutionsjahr 1848 brachte große Veränderungen mit sich. Das alte Wien, in dem Bäuerle zu Hause war und als äußerst angesehenes Mitglied der Gesellschaft galt, hörte auf zu existieren. Er, der zuvor mit Ehrungen für sein literarisches Schaffen und seine wohltätigen Bemühungen überhäuft worden war, sah sich nun mit einem wachsenden Schuldenberg konfrontiert, der ihn zur Zielscheibe von Spott und persönlichen Kränkungen machte. Im Juni 1856 floh Bäuerle deshalb aus seiner Heimatstadt nach Basel, wo er nur wenige Monate später in der Nacht vom 19. zum 20. September vollkommen verarmt starb. ¹³¹ Constant von Wurzbach, der Bäuerle persönlich kannte und auch für die *Theaterzeitung* schrieb, nennt ihn in seinem *Biographischen Lexikon* den „wahrhaften Repräsentanten des „letzten fidelen Wiener“.“ ¹³² Mit ihm starb auch einer der letzten großen Vertreter des Alt-Wiener Volkstheaters.

Die folgende Untersuchung wird nun genauer auf die Werke eingehen, die schon zuvor der literarischen Parodie zugeordnet worden sind. Dabei soll

¹²⁹ Wurzbach (1856), S. 120.

¹³⁰ ebd.

¹³¹ ADB (1875), S. 147-148.

¹³² Wurzbach (1856), S. 121.

einerseits das Verhältnis zwischen den Parodien und ihren Vorlagen genauer analysiert werden, andererseits soll ein Vergleich der Werke zeigen, ob die literarischen Parodien Bäumers bestimmte Eigenschaften und Kennzeichen aufweisen, die als charakteristische Merkmale gewertet werden können.

Teil 2: Die literarischen Parodien – Deutung und historische Ortung

4. Vorlagendiskussion

Die zu besprechenden Parodien sind im Laufe dieser Arbeit bereits mehrmals unter der Bezeichnung „literarische Parodien“ zusammengefasst worden. Johann Hüttner bezeichnet mit diesem Ausdruck Werke, „die sich auf ein konkret faßbares Sprechstück be[ziehen]“.¹³³ Diese Definition wird hier übernommen und weiter ausgearbeitet und zwar insofern, als angenommen wird, dass literarische Parodien nicht auf Sprechstücke beschränkt sind, sondern sich auch auf andere Formen literarischer Vorlagen beziehen können. Diese Annahme wird im Falle von Bäuerles Stück „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ noch näher ausgeführt werden. Zusammenfassend kann hier jedoch gesagt werden, dass in der vorliegenden Arbeit der Begriff „literarische Parodie“ auf Werke angewendet wird, die auf – wie auch immer gearteten – literarischen Vorlagen basieren. Literarische Vorlagen werden hierbei von Vorlagen musikalischer Natur, z.B. Opern oder Balletten, abgegrenzt.

Folgt man diesen Vorgaben so zeigt sich, dass insgesamt fünf Parodien Adolf Bäuerles als literarische Parodien bezeichnet werden können. Im Einzelnen handelt es sich dabei um die Stücke „Der Leopoldstag oder kein Menschenhass und keine Reue“, „Maria Stuttgardin“, „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“, „Der Tausendsasa“ und „Kabale und Liebe“. Allerdings können nur vier dieser Werke einer genaueren Analyse unterzogen werden, da „Maria Stuttgardin“ weder handschriftlich, noch gedruckt erhalten ist.

Das Stück, das auf Friedrich Schillers (1759-1805) Drama „Maria Stuart“ aus dem Jahr 1800 basiert, wurde am 12. Mai 1815 im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt. Allerdings konnte die Parodie, die den Streit zweier Königinnen ins Wiener Arbeitermilieu versetzte und daraus den Streit zwischen zwei Fabrikantinnen machte, das Publikum nicht überzeugen und wurde nach nur drei Aufführungen wieder eingestellt. Die Schuld für das Versagen des Stückes suchte man in der *Theaterzeitung* vom 23. Mai 1815 jedoch nicht alleine beim Autor, der „eine Posse, ohne Handlung aber voll witziger und treffender

¹³³ Hüttner (1972), S. 110.

Einfälle“ geschaffen habe, sondern vor allem auch bei der Aufführung selbst, die als „zu langschweifig und zu wenig interessant“ abgetan wurde.¹³⁴ Auch die Leistung der Schauspieler wurde kritisiert: „Herr Ignaz Schuster ist noch immer krank und Demoiselle Gottlieb wußte ihre Rolle nicht. Man fand an dem Stücke mehr zu tadeln als zu loben, und zwar mit Recht“.¹³⁵ Das Fehlen jeglicher Textzeugen macht eine genauere Analyse dieses Werkes unmöglich, weshalb sich die vorliegende Arbeit mit dieser kurzen Erwähnung begnügen muss.

Im Folgenden soll nun genauer auf die vier verbliebenen Parodien, sowie auf deren literarische Vorlagen eingegangen werden.

4.1. Bereiche

Bevor eine genauere Analyse der literarischen Parodien Adolf Bäuerles vorgenommen werden kann, müssen zuerst die Bedingungen, unter denen die besagten Parodien, ebenso wie ihre Vorlagen, distribuiert und rezipiert wurden, betrachtet werden. Außerdem muss sowohl der zeitliche, als auch der kulturelle Bereich, dem die verwendeten Vorlagen entstammen, eingegrenzt werden.

Jede Beschäftigung mit der Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters ist unweigerlich unvollständig, wenn sie sich nur mit den gedruckten – oder in vielen Fällen geschriebenen – Überlieferungen der Theatertexte beschäftigt. Sowohl die meisten Vorlagen der besagten Werke, als auch die Parodien selbst, waren eigentlich nicht als Lesestücke gedacht, sondern sollten dem Publikum in Aufführungen dargebracht werden.¹³⁶ Dieser Umstand ist wohl mit ein Grund dafür, dass viele Stücke dieser Zeit bis heute ungedruckt und in vielen Fällen – wenn überhaupt – nur handschriftlich erhalten sind. Auch die Vorlagen der Parodien waren oftmals nicht in gedruckter Form vorhanden, sondern den Parodisten nur durch ihre Bühnenversionen geläufig. Daher basierten die Parodien des Alt-Wiener Volkstheaters häufig auf den Bühnenfassungen, die zu dieser Zeit in den verschiedenen Häusern Wiens gegeben wurden, und nicht auf gedruckten Versionen. Die literarischen

¹³⁴ Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 47. Dienstag, den 23.5.1815.

¹³⁵ ebd.

¹³⁶ Koehler (1930), S. 118.

Parodien Adolf Bäuerles, die hier besprochen werden, dürften sich zumindest teilweise auch an zeitgenössischen Bühnenfassungen orientiert haben. Allerdings muss in diesem Zusammenhang eindeutig festgehalten werden, dass zu dem Zeitpunkt, als der Autor seine Werke verfasste, für alle Stücke mit theatralischen Vorlagen bereits gedruckte Versionen der besagten Vorlagen existierten. Inwieweit die Arbeiten Bäuerles auf diesen Versionen basieren, lässt sich heute nicht mehr genau rekonstruieren.

Ein weiterer Faktor, der bei der Beschäftigung mit dramatischen Werken dieser Zeit berücksichtigt werden muss, ist die strenge Kontrolle der Zensur, die ja schon erwähnt worden ist. Sie zwang Autoren und Schauspieler dazu auf Stegreifeinlagen während der tatsächlichen Vorstellungen zurückzugreifen, wollten sie dem Publikum Sachverhalte vermitteln, die von der Zensur verboten waren. Adolf Bäuerle selbst vertrat die Meinung, dass ein Theaterstück erst bei den Proben, wo Autor und Schauspieler unmittelbar zusammenarbeiteten, seine endgültige Form erhielt.¹³⁷ Daher ist die Wahrscheinlichkeit, dass die Theaterbesucher genau das zu sehen bekamen, was in der geschriebenen oder gedruckten Vorlage festgehalten war, eher gering und es ist umso wichtiger, die tatsächlichen Aufführungen der Stücke zu berücksichtigen.

Natürlich ist es heutzutage schwierig, die Aufführungen zu rekonstruieren, die zu Zeiten des Alt-Wiener Volkstheaters auf die Bühne gebracht wurden. Anhand zeitgenössischer Textzeugen soll dennoch so gut wie möglich versucht werden, zumindest Einblicke in die Theaterpraxis dieser Zeit zu erlangen.

Ein weiterer Punkt, der im Bezug auf die Alt-Wiener Parodie geklärt werden muss, ist die Frage nach der Herkunft ihrer Vorlagen. Otto Rommel konstatiert, dass die Parodien des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorerst vor allem auf die dramatische Barocktradition des 17. Jahrhunderts abzielte.¹³⁸ Diese Annahme lässt sich bei genauerer Betrachtung jedoch nicht bestätigen. Die Geschichte der Entwicklung der Parodie auf dem Wiener Volkstheater ist hier bereits eingehender behandelt worden. So ging es vor allem in den Anfängen in der

¹³⁷ Helbig (1960), S. XIX.

¹³⁸ Rommel (1937), S. 23.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht darum, konkrete Werke zu parodieren. Im Zentrum des parodistischen Interesses standen vorerst vielmehr ganze Gattungen, sowie die antike Götterwelt.¹³⁹ Diese Tendenz kann wiederum in direkten Zusammenhang mit den geistigen und kulturellen Entwicklungen gebracht werden, die sich im 18. Jahrhundert vollzogen. Mit der Aufklärung, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts von England und Frankreich ausgehend, Deutschland – und mit einiger Verzögerung auch Österreich – erreichte, gewannen Kunst und Kultur der Antike neue Bedeutung. Das in der Ästhetik dieser Zeit vorherrschende Prinzip der Naturnachahmung, basierte auf dem antiken Vorbild der aristotelischen Mimesislehre.¹⁴⁰ Auch die Bemühungen des Leipziger Professors Johann Christoph Gottsched (1700-1766) um das Theater, spielten für das ausgehende 18. Jahrhundert eine große Rolle. In „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ (1730) propagierte er eine umfassende Reform des deutschen Theaters. Unter dem antiken Grundsatz der Naturnachahmung, warb er für die Einhaltung der drei Einheiten Ort, Zeit und Handlung, trat mit der Ständeklausel für eine strikte Gattungstrennung von Tragödie und Komödie ein und betonte die vorbildhafte und erzieherische Funktion des Theaters. Da Stücke, die seinen Vorgaben entsprachen, im deutschen Sprachraum noch weitgehend fehlten, übersetzte er ausländische Werke – vorwiegend aus Frankreich – und nützte sie als Vorbilder für seinen Zweck.¹⁴¹ Auch wenn seine strikten Grundsätze später – vor allem von Lessing – kritisiert wurden, prägten seine Bemühungen zweifellos die weitere Entwicklung des deutschen Dramas entscheidend. Auch Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) setzte sich für die Reformierung des deutschen Dramas ein, grenzte sich in seinen Bemühungen aber eindeutig von seinem Vorgänger Gottsched ab. Anders als dieser, suchte er die Vorbilder dramatischen Schaffens nicht in Frankreich, sondern in England. Besonders in Shakespeare sah er die Anforderungen, die er an das deutsche Drama richtete, erfüllt. Lessing schrieb dem Theater eine reinigende Funktion zu, die nur dann erreicht werden könne, wenn sich die Zuschauer in Figuren und Geschehen einfühlen könnten und somit von ihnen

¹³⁹ Koehler (1930), S. 12-13.

¹⁴⁰ Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. 2. Auflage. München 2003. S. 163.

¹⁴¹ ebd. S. 171-172.

berührt wurden. Deshalb entfernte er sich von der strengen Regelgebundenheit, die von Gottsched nach französischem Vorbild propagiert worden war, und führte in der „Hamburgischen Dramaturgie“ (1767/69) Shakespeare als Beispiel dafür ins Feld, wie gerade die souveräne Hinwegsetzung über alle Regeln das Publikum rührte und begeisterte.¹⁴²

Auf diesen Grundlagen entwickelte sich nun die Dramenproduktion im deutschen Sprachraum. Auch die zeitweilige Lockerung der Zensur unter den aufgeklärten Herrschern Friedrich II und Joseph II spielte für die Entwicklung des Dramas in Deutschland und Österreich eine bedeutende Rolle. Sie ermöglichte nicht nur den Kulturaustausch der beiden Nachbarländer, sondern auch mit anderen Ländern, deren Literatur und philosophisches Gedankengut in Form von Übersetzungen den deutschen Sprachraum erreichten. Diese Entwicklung schlug sich im Alt-Wiener Volkstheater in einer Fülle von Shakespeare Parodien, u.a. von Ferdinand Kringsteiner („Othello der Mohr in Wien“, 1806; „Romeo und Julie“, 1808) und Joachim Perinet („Hamlet“, 1794) nieder. Doch die Parodierlust des Volkstheaters machte nicht bei Shakespeare Halt.¹⁴³ Jürgen Hein beschreibt die stetige Erweiterung der Gruppe parodierter Autoren folgendermaßen:

Kringsteiner, Adolf Bäuerle (1786-1859) und Karl Meisl (1775-1853) erweitern den Kreis der parodierten Autoren auf Goethe, Schiller, Kleist, Kotzebue, Grillparzer, Halm, Raupach, Schreyvogel und andere, wobei auch Autoren des Volkstheaters selbst parodiert werden (z.B. Ferdinand Raimund oder Karl Meisl).¹⁴⁴

Johann Nestroy fügte dieser Gruppe später noch Holtei, Hebbel und Wagner hinzu. Doch das parodistische Schaffen beschränkte sich natürlich nicht auf die Werke berühmter Autoren aus dem In- und Ausland. Parodiert wurden außerdem Gattungen, literarische Stile, bekannte Gestalten und übermäßige Empfindsamkeit.

Diese Tendenzen lassen sich auch in Adolf Bäuerles parodistischem Werk nachweisen. Ihm dienen Opern, Ballette oder ganze Gattungen als Vorlagen für

¹⁴² ebd. S. 186-187.

¹⁴³ Hein (1986), S. 389.

¹⁴⁴ ebd.

seine Parodien. Dabei reicht die Zeitspanne, in der die von ihm gewählten Vorbilder entstanden sind, von seiner unmittelbaren Gegenwart bis ins späte 18. Jahrhundert. Dies zeigt sich auch bei seinen literarischen Parodien. Sowohl das parodierte Lustspiel von August von Kotzebue, als auch die beiden parodierten Dramen Friedrich Schillers, fallen in das späte 18. bzw. beginnende 19. Jahrhundert. John Crownes Stück „Sir Courtly Nice or It cannot be“ stammt zwar aus dem Jahr 1685, aber die von Bäuerle verwendete Übersetzung „Die unmögliche Sache“ ist erst 1782 bei Kurzbeck erschienen. Die Uraufführung des Stückes fand dann im Jänner des folgenden Jahres im Burgtheater statt. Damit fällt auch dieses Stück in die erwähnte Zeitspanne. Besondere Aktualität kann „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ für sich beanspruchen. Bäuerle schuf die Parodie auf die Hysterie rund um Angelica Catalani unmittelbar nach einem Gastspiel der Diva in Wien im Jahr 1818. Das Stück, dessen eigentlicher Titel „Die falsche Catalani“ von der Zensur verboten wurde, wurde noch im Dezember desselben Jahres im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt.¹⁴⁵

Die vorangegangene Analyse zeigt damit eindeutig, dass nicht nur Adolf Bäuerle, sondern die Parodisten des Alt-Wiener Volkstheaters allgemein, in ihrer Vorlagenwahl maßgeblich von mehr oder weniger zeitgenössischen geistigen und kulturellen Strömungen beeinflusst wurden. Der zeitliche Bereich, in dem die Vorlagen der Alt-Wiener Parodien zu suchen sind, lässt sich auf das 18. und ausgehende 19. Jahrhundert begrenzen.

4.2. Anwendung

Nachdem die Bedingungen, unter denen die Parodien des Alt-Wiener Volkstheaters produziert und rezipiert wurden, genauer beleuchtet und auch die Bereiche aus denen ihre Vorlagen stammten, aufgezeigt worden sind, kann nun zu einer genaueren Analyse von Adolf Bäuerles literarischen Parodien übergegangen werden. Es wurde bereits angemerkt, dass von den fünf Parodien mit literarischen Vorlagen nur vier genauer besprochen werden können, da uns „Maria Stuttgardin“ weder druckschriftlich, noch handschriftlich überliefert ist. Doch auch die Analyse der verbleibenden vier Werke gewährt umfangreiche

¹⁴⁵ Nagl/Zedler/Castle (1914), S. 534.

Einsichten in Bäuerles parodistische Tätigkeit und die Art, wie er seine Parodien – einerseits in Relation zu den Vorlagen, andererseits als eigenständige Werke – gestaltet hat. Im Folgenden wird das Verhältnis zwischen den Parodien und ihren Vorlagen untersucht.

In Bezug auf den reinen Textumfang der literarischen Parodien kann festgehalten werden, dass sie ausnahmslos kürzer sind, als die ihnen zugrunde liegenden Originale. Keine überschreitet die Länge von drei Akten. „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ umfasst drei, „Maria Stuttgardin“ sogar nur einen Akt. Die restlichen drei Werke umfassen jeweils zwei Akte. Natürlich kann im Fall von „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ – anders als bei den anderen Stücken – keine konkrete theatralische Vorlage zum Vergleich herangezogen werden. Nichtsdestotrotz, passt das Stück mit seinen zwei Akten in das parodistische Schema Bäuerles, denn seine Parodien sind nie länger als drei Akte. Dieser Umstand scheint Moriz Enzingers Annahme, dass sich die meisten Parodien gerade durch ihre verhältnismäßige Kürze von ihren Vorlagen unterscheiden, zu bestätigen. Er erklärt dieses Phänomen dadurch, dass viele Szenen des Originals nicht zur parodistischen Umgestaltung geeignet sind, weshalb die Parodie den Stoff der Vorlage zwangsläufig für ihre Zwecke kürzen muss.¹⁴⁶ Enzinger erklärt deshalb die „Kürze“ zur „Seele der Parodie“.¹⁴⁷ Diese Theorie scheint auf Bäuerles Parodien zuzutreffen. Allerdings muss der Textumfang der parodistischen Stücke dieses Autors auch in Relation zu seinem restlichen dramatischen Werk gesetzt werden. Hier zeigt sich, dass Bäuerles Theaterstücke generell nicht länger als drei Akte sind. Lediglich zwei Werke überschreiten die Drei-Akt-Grenze. So hat das Stück „Modelschwindel“ aus dem Jahr 1814 fünf Akte, und das Stück „Der Sonderling in Wien“ aus dem Jahr 1841 vier Akte. Diese beiden Theaterstücke sind somit die umfangreichsten in Adolf Bäuerles Repertoire. Damit wird klar, dass der Textumfang alleine nicht als charakteristisches Merkmal von Bäuerles Parodien gewertet werden kann. Die verhältnismäßige Kürze zeichnet vielmehr sein gesamtes dramatisches Werk aus. Auch Ernst Koehler weist Enzingers Aussagen entschieden zurück und erklärt, dass „Stoffzusammenziehung“ nicht

¹⁴⁶ Enzinger (1919), S. 471.

¹⁴⁷ ebd. S. 472.

als „charakteristisches Merkmal“ der „vornestroaynischen [sic!] P[arodie]“ angesehen werden kann. Bäuerle habe seine Parodien vielmehr dem Umfang einer „Wiener Lokalposse“ angepasst.¹⁴⁸

Widmet man sich der Art, wie der Autor die Vorlagen auf seine Parodien anwendet, so zeigt sich schnell, dass sein Vorgehen von Fall zu Fall variiert. Übernimmt er in einem Fall gewissermaßen ein ganzes Stück, so übernimmt er sonst wahlweise nur einzelne Szenen, gewisse Handlungsstränge oder bestimmte Gestalten. Diese unterschiedlichen Anwendungsweisen sollen im Folgenden an den vier verbleibenden literarischen Parodien untersucht werden. Die Reihenfolge, in der die verschiedenen Methoden der Anwendung besprochen werden, basiert auf der chronologischen Abfolge des Erscheinens der einzelnen Stücke. Im Voraus muss festgehalten werden, dass die einzelnen Methoden nicht streng voneinander getrennt werden können. Solch eine Trennung wurde auch vom Autor selbst nicht praktiziert, weshalb die oben genannten Anwendungsweisen in seinem Werk auch gleichzeitig auftreten können. Trotzdem kann jeder der vier zu besprechenden Parodien eine vorrangige Methode im Umgang mit der Vorlage zugeschrieben werden, die über die anderen besprochenen Anwendungsmöglichkeiten dominiert.

4.2.1. Übernahme eines bestimmten Handlungsstranges

Das erste Werk, das hier besprochen werden soll, ist „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“. Das Stück, das am 14. November 1814 erstmals im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt wurde, ist nicht nur die erste literarische Parodie Adolf Bäuerles, sondern seine erste Parodie überhaupt. Als Vorlage diente ihm August von Kotzebues „Menschenhass und Reue“. Dieses „Schauspiel in fünf Aufzügen“¹⁴⁹ wurde am 3. Juni 1789 am Berliner Nationaltheater uraufgeführt und noch im selben Jahr, am 14. November, erstmals im Wiener K. k. Hoftheater nächst der Burg gezeigt. Von da an wurde es bis in die 50er-Jahre des nächsten Jahrhunderts in den

¹⁴⁸ Koehler (1930), S. 119.

¹⁴⁹ Kotzebue, August von: Menschenhass und Reue. In: Theater von August Kotzebue. Erster Band. Wien und Leipzig 1840. Deckblatt.

verschiedenen Theatern der Hauptstadt aufgeführt. Im Burgtheater allein kam es zwischen 1789 und 1855 123-mal zur Aufführung.¹⁵⁰

Im Jahr vor dem Erscheinen von Bäuerles Parodie, genauer gesagt am 18. August 1813, wurde das Stück einmal im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt. Anlass dafür, war ein Gastspiel des Schauspielers Carl Grüner, der als Meinau laut der *Theaterzeitung* seine „Triumphrolle“ zum Besten gab.¹⁵¹ Darüber hinaus verweist das Blatt aber auch auf eine Wiederaufführung des Stückes am 2. September 1814 im Burgtheater.¹⁵² Da beide Aufführungen zeitlich nahe am Erscheinungstermin von Bäuerles Parodie liegen, könnten beide den Anstoß dafür geliefert haben. Diese Vermutung kann heute jedoch nicht mehr mit Sicherheit bestätigt werden. Darüber hinaus existierte seit 1790 im Berliner Himburg Verlag auch eine gedruckte Version des Stückes. Inwieweit die Parodie auf dieser Vorlage basiert, kann heute auch nicht mehr rekonstruiert werden. Sicher ist, dass Adolf Bäuerle, zum Zeitpunkt als er seine Parodie verfasste, auf umfangreiches Vorlagenmaterial zurückgreifen konnte.

Kotzebue-Parodien erfreuten sich im frühen 19. Jahrhundert allgemein großer Beliebtheit. Anlass dazu gab nicht nur sein Werk, sondern auch der Autor selbst. August von Kotzebue, der im Jahr 1761 in Weimar geboren wurde, galt als ungemütlicher Zeitgenosse, der durch seine spitzen Aussagen des Öfteren aneckte. So warf er z.B. Goethe vor, dass dieser „eigentlich kein Deutsch verstehe“ und verscherzte es sich auch mit Friedrich Schlegel, als er sich in einem seiner Stücke über dessen Werk lustig machte.¹⁵³ Noch mehr Aufsehen erregte aber sein resolutes Auftreten gegen die Burschenschaften an den Deutschen Universitäten, das er letztendlich mit dem Leben bezahlte, als ihn ein Student im Jahr 1819 in seiner Wohnung erstach.¹⁵⁴ Seine Bühnenstücke, die sich beim Publikum durchwegs großer Beliebtheit erfreuten – vor allem weil Kotzebue ein ausgezeichnetes Gespür für die Bühnenwirksamkeit seiner Stücke hatte –, wurden vor allem für die ihnen eigene Rührseligkeit kritisiert.

¹⁵⁰ Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren. 2. Band. Wien 1978. S. 139.

¹⁵¹ Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 101. Dienstag, den 24.8.1813.

¹⁵² Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 101. Mittwoch, den 14.9.1814.

¹⁵³ Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. 13. Bd. 1865. Reprint. Bad Feilnbach 2001. S. 47.

¹⁵⁴ ebd. S. 48.

Sowohl Autor, als auch Werk lieferten demnach genügend Stoff für Parodien. Wurzbach ist jedoch bemüht, den Ruf dieses Autors, der von seinen Zeitgenossen zumeist sehr gering geschätzt wurde, wiederherzustellen und seine Leistung als Theaterdichter hervorzuheben:

Kotzebue ist nach Lessing der erste Lustspieldichter der Deutschen, einer der lebendigsten und trefflichsten Zeichner der Schwächen seiner Zeit, einer der wirksamsten Charaktere wie Situationen mit leichtester sprudelnder Erfindungsgabe gestaltenden Komödiendichter. [...] Kein deutscher Bühnendichter ist so oft wie er in seinen Werken über die Bretter gegangen und keiner hat – die praktische Seite ins Auge gefaßt – die Bühnenleitungen so wirksam gestützt und für die Unterhaltung des Publicums im Theater mit so unermüdlicher Thätigkeit und so massenhaften Erfolgen durch dreißig Jahre Sorge getragen, als A. v. Kotzebue.¹⁵⁵

„Menschenhass und Reue“ zählt zu den erfolgreichsten Stücken dieses Autors. Ruschka nennt es ein „bühnentechnisch gut angelegtes Effektstück“, das „falsche Psychologie und Rührseligkeit mit gut herausgestellten Lustspielzügen vereinigt.“¹⁵⁶ Bäuerles Parodie basiert jedoch nur lose auf Kotzebues Original. Betrachtet man das Verhältnis zwischen den Werken genauer, so wird klar, dass Bäuerle nur einen Handlungsstrang der Vorlage für seine Posse übernimmt. Er verwendet lediglich die Basissituation, in der sich die beiden Hauptfiguren befinden. Alle anderen Charaktere und Handlungsentwicklungen des Stückes werden von Bäuerle nicht übernommen.

Die weibliche Hauptfigur in „Menschenhass und Reue“ ist die junge Eulalia von Meinau. Sie ist vor Jahren mit einem Liebhaber geflohen und hat Mann und Kinder zurückgelassen. Sie bereut ihre Tat jedoch schnell und findet, unter dem falschen Namen Müller, Zuflucht bei Graf und Gräfin Wintersee. Einsam und reumütig tut sie als brave Wirtschafterin auf dem abgelegenen Landgut ihrer Dienstgeber Buße. In einer kleinen Hütte auf demselben Grundstück lebt auch ein Mann, der nur der Unbekannte genannt wird und sich durch ausgesprochene Menschenfeindlichkeit auszeichnet. Als Graf und Gräfin Wintersee, gemeinsam mit dem Bruder der Gräfin, Major von Horst, das Landgut besuchen und der junge Major sich sofort in Madame Müller verliebt,

¹⁵⁵ ebd. S. 48-49.

¹⁵⁶ Ruschka (1935), S. 30.

kommen alte Geheimnisse ans Licht. Madame Müller muss ihre wahre Identität offenbaren und auch der Unbekannte wird demaskiert. Der Major erkennt in ihm seinen alten Freund Meinau. Er ist Eulalias betrögner Ehemann. Obwohl eine Versöhnung der Eheleute von beiden kategorisch ausgeschlossen wird, schaffen es der Major, die Gräfin und Meinaus treuer Diener Franz am Ende doch, sie wieder zu vereinen.

Vergleicht man diesen Handlungsverlauf nun mit dem von Bäuerles Parodie „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ so wird deutlich, dass der Autor tatsächlich nur die Grundkonstellation rund um die getrennten Eheleute Meinau übernommen hat. Das Stück spielt am Leopoldstag in Klosterneuburg, wo der gutmütige Landwirt Leopold Reichhart Gäste aus Wien erwartet. Diese Besucher sind besonders für seine Wirtschafterin Madame Würfel interessant, denn unter ihnen befindet sich ihr abtrünniger Ehemann, der Strumpfwirker Leopold Würfel. Genau wie die Grafen Wintersee, hat auch Reichhart seine Wirtschafterin aus ihrer Notlage befreit und bei sich aufgenommen. Auch sie ist mit einem anderen Mann durchgebrannt. Doch im Gegensatz zur Heldin von „Menschenhass und Reue“, die ihren Namen ändert und ihr Vergehen vor ihren Wohltätern geheim hält, macht Madame Würfel keinen Hehl aus ihrer Vergangenheit. Sie gesteht ganz offen: „Ein Marqueur war mein Unglück, der hat mich abgeredet, ist mit mir auf und davon gefahren, und das kann halt mein Mann nicht vergessen.“ (Der Leopoldstag, I,5) Dass ihr Mann ihr Vergehen vergisst, wäre der rührigen Wirtschafterin jedoch nur allzu recht, denn sie hätte ihn gern zurück. Auch in diesem Punkt unterscheidet sie sich von Kotzebues Heldin, die aus Scham über ihre eigene Untreue, ihrem Mann nie wieder unter die Augen treten will. Dieser auffallende Unterschied wird von Bäuerle sogar noch weiter getrieben und direkt durch eine Aussage Madame Würfels thematisiert: „Man heißt mich ohnehin schon die wilde Eulalia aus Menschenhaß und Reue. Was weiß ich, was das heißen soll; ich hab mein Leben keinen Menschen gehaßt, am wenigsten die Mannsbilder, und reuen thut mich justament auch nichts.“ (Der Leopoldstag, I,5) Obwohl ihre Situation dieselbe ist, stilisiert Adolf Bäuerle seine Version der ehebrecherischen Frau zum kompletten Gegenteil von Kotzebues reumütiger Hauptakteurin. Die rührselige Beschämung und

Selbstbestrafung der Eulalia weicht dem praktischen, unsentimentalen Denken der Madame Würfel: „Was will denn der Narr? Gar viele Weiber sind ihren Männern davongegangen, und auf die letzt waren sie froh, daß sie`s wieder kriegt haben. Ich könnte Geschichten erzählen, da ist die meinige noch ein Lustspiel dagegen“. (Der Leopoldstag, I,5)

Dementsprechend arbeitet Madame Würfel zielstrebig daran, ihren Mann zurückzubekommen. Ihr Vetter, der reiche Wiener Kapitalist Knoll, der von Reichhart zu den Feierlichkeiten eingeladen worden ist, hat ihr versprochen auch Würfel nach Klosterneuburg mitzubringen. Der ahnungslose Strumpfwirker soll dort, mit Unterstützung von Reichhart, zur Versöhnung mit seiner Frau überlistet werden. Dieses Unterfangen stellt sich jedoch als äußerst schwierig heraus. Im Gegensatz zu dem melancholischen und menschenfeindlichen Unbekannten, stellt sich Leopold Würfel nämlich als leutseliger, lebensfroher Mann heraus, der äußerst erleichtert darüber ist, seine Frau losgeworden zu sein: „Es war ein Glück, daß mein Weib selbst ging, daß sie mich verließ; denn nachdem sie mir bereits Professionisten und Handwerker vorgezogen hatte, begab sie sich auch zu einem freien Künstler, und entfloh mit einem Marqueur.“ (Der Leopoldstag, I,9) Doch sie hat ihn nicht nur mit Männern betrogen, sondern ihn darüber hinaus noch regelmäßig geschlagen und ihm sein Geld genommen, weshalb er herzlich froh ist, „daß der Satan fort ist“. (Der Leopoldstag, I,9)

Würfel ist dementsprechend schockiert, als er beim feiertäglichen Festessen plötzlich seiner Frau gegenübersteht. Hier kommt es zum ersten Mal im Verlauf des Stückes zu einer mehr oder weniger direkten Parodie der Vorlage. In der zehnten Szene des vierten Aktes kommt es in „Menschenhass und Reue“ im Rahmen eines Abendessens zum ersten Aufeinandertreffen der getrennten Eheleute Meinau:

Unbek. (tritt mit einer ernsthaften Verbeugung in das Zimmer).

Graf (geht mit offenen Armen auf ihn zu).

Eulal. (erblickt ihn, stößt einen lauten Schrei aus, und fällt in Ohnmacht).

Unbek. (wirft einen Blick auf sie; Schrecken und Staunen in seinen Gebärden, rennt er eilig zur Thür hinaus).

Graf (sieht ihm voll Verwunderung nach).

Gräfin und der **Major** (beschäftigen sich um Eulalien).
(Menschenhass und Reue, IV,10)

Derselbe Aufruhr herrscht auch in der Wiedersehens-Szene der Parodie. Diese gestaltet sich jedoch ungleich amüsanter:

Vorige. Mad. Würfel (tritt mit der Suppenschüssel ein).

[...]

Würfel.

Vivat Frau Wirtschaftlerin! (Erkennt sein Weib.) Kreuz **divi domini**, das ist mein Weib! (Springt herab und will entfliehen, da er sich aber in Ermangelung einer Serviette, einen Zipfel des Tischtuchs in das Knopfloch geknüpft hat, reißt er die sämtlichen Teller und Aufsätze und die Flaschen mit sich fort.)

Mad. Würfel

(läßt vor Schreck die Suppenschüssel fallen). Poldy! Poldy! mein Poldy!

[...]

Hans

(tritt mit der zweiten Tracht ein und wird vom Würfel im Entfliehen zu Boden gestoßen).

Würfel (weicht seiner Frau noch immer aus)

Weich' von mir Satanas!

Mad. Würfel

(indem sie ihren Mann an der Thüre erwischt).

Ich laß dich nicht los!

(Unter dieser allgemeinen Verwirrung fällt der Vorhang.)

(Der Leopoldstag, II,18)

Der allgemeine Aufruhr wird in der Parodie noch gesteigert und an die Spitze getrieben. Allerdings fehlt hier die romantisch anmutende Dramatik der Vorlage gänzlich. Sie weicht einer aufgekratzten Hysterie, die diese Szene in vollkommenem Chaos enden lässt.

Im abschließenden dritten Akt rückt die Bäuerlesche Parodie merklich näher an die Vorlage heran. Vereinzelte Szenen bieten erneut nahezu direkte Parodien des Originals. So z.B. die zehnte Szene des dritten Aktes. Würfel, der es geschafft hat den Fängen seiner Frau zu entkommen, trifft auf ihren ehemaligen Liebhaber, den Marqueur Kraus, der inzwischen Wachtmeister in Klosterneuburg geworden ist. Dieser übernimmt prompt die Rolle des Majors bei Kotzebue, indem er den gehörnten Mann dazu bewegen will, noch einmal mit seiner Frau zu reden. Im Zuge des Gesprächs weist er Würfel den Großteil der Schuld an der Untreue seiner Frau zu:

Kraus.

[...][I]ch bin von Allem zu gut unterrichtet, von Allem, sag` ich. Herr! Verstehen sie mich? Also auch davon, daß Sie selbst Schuld sind an der Verirrung Ihrer Frau.

Würfel.

Ab, das geht zu weit! Auf die letzt werd` ich sie wohl gar noch gebethen haben, daß sie mit Ihnen davon gehen soll?

Kraus.

Das nicht, aber nicht viel weniger. Wer war der schwächere Theil aus Ihnen beiden?

Würfel.

Ich, denn ich hab` die meisten Schläg` bekommen.

Kraus.

Das war eben der Anfang Ihres Unglücks. Warum haben Sie sich so behandeln lassen? Wo einmahl die Achtung aufhört, da fährt die Liebe mit Extrapost davon. (Der Leopoldstag, III,10)

Diese Auseinandersetzung gleicht auffällig dem Gespräch des Majors mit Meinau. Auch der sieht seinen alten Freund als den Hauptschuldigen an der Untreue seiner Frau – wenn auch aus anderen Gründen:

Major. [...] Vergib mir, Bruder, wenn ich den größten Theil ihrer Schuld auf dich selbst zurückschiebe.

Unbek. Auf mich?

Major. Auf dich. Wer hieß dich, ein junges, unerzogenes Mädchen heirathen? Von einem Manne von fünf und zwanzig Jahren fordert man kaum feste Grundsätze; und du suchtest dergleichen bei einem weiblichen Geschöpfe von vierzehn Jahren?

(Menschenhass und Reue, V,7)

Während die Parodie der Schwäche des Ehemannes, der sich regelmäßig von seiner Frau verprügeln ließ, die Hauptschuld an ihrer Untreue gibt, wird Letztere im Original mit ihrer Jugend entschuldigt. Die Schuld wird hier den übersteigerten Erwartungen des älteren Ehemannes zugeschrieben, der von seiner blutjungen Frau einen Grad der Reife verlangt hat, den sie mit ihren 14 Jahren keinesfalls erfüllen konnte. Erneut löst Bäuerle die gefühlsschwangere Dramatik der Vorlage, durch eine arglosere, geradezu aberwitzige Situation auf. Die Vorstellung, dass sich der schwächliche Strumpfwirker keinen Respekt bei seiner herrischen Frau verschaffen konnte, ist äußerst amüsant. Indem Bäuerle sie zum Komischen wendet, unterstreicht er die übersteigerte Tragik derselben Situation im Original.

Dieselbe Taktik wendet er auch in der abschließenden Versöhnungsszene der Eheleute an, die man als reine Travestie bezeichnen kann, da der Autor den Inhalt der Vorlage zwar für seine Zwecke leicht abwandelt, im Großen und Ganzen aber übernimmt. Wie auch Kotzebues *Meinau*, lässt sich Würfel zu einem letzten Treffen mit seiner Frau überreden. Die Versöhnungsszene Bäumlers bleibt sehr nahe an der des Originals:

Eulal. (welche langsam und bebend herbei schwankt, zu der Gräfin, welche sie unterstützen will). Lassen Sie mich, gnädige Frau! Ich hatte einst Stärke genug zu sündigen; Gott wird mir heute Kraft verleihen zu büßen. (Menschenhass und Reue, V,8)

Ebendiese Szene sieht in Bäumlers Parodie folgendermaßen aus:

Würfel. Mad. Würfel (ein Schnupftuch und eine Schrift in der Hand, wird von **Reichhart**, **Knoll** und **Kraus** herausgeführt und kommt langsam vorwärts).

Mad. Würfel.

Lassen Sie mich! Ich kann schon alleine gehen. Ich war einst stark genug, diesen Mann zu beleidigen, stark genug, gegen ihn zu sündigen, ich werde auch Kraft haben zu büßen. Verlassen Sie mich.
(Der Leopoldstag, III,12)

Bäumler erhöht die Anzahl der stützenden Helfer und spickt auch den reumütigen Ausruf der treulosen Ehefrau mit einer gehörigen Portion Selbstanklage. Die Rührseligkeit, die dieser Szene im Original innewohnt, wird damit in der Parodie geradezu übersteigert. Die überkandidelten Reuebeteuerungen der Madame Würfel zielen nicht auf das Mitgefühl des Publikums, sondern fordern vielmehr herzliches Lachen heraus. Die tragische Komponente des Originals wird somit vollkommen negiert.

Auch der vermeintliche Abschied der Eheleute voneinander erfährt in der Bäumlerschen Parodie eine ähnlich komische Abwandlung:

Unbek. (sie aufhebend.) Keine Erniedrigung Eulalia! (Er schüttelt ihr die Hand.) Leben Sie wohl!

Eulal. Auf ewig!

Unbek. Auf ewig!

Eulal. Wir scheiden ohne Groll–

Unbek. Ohne Groll.

Eulal. Und wenn ich einst genug gebüßt habe, wenn wir in einer besseren Welt uns wieder sehen–

Unbek. Dort herrschen keine Vorurtheile, dann bist du wieder mein!
(Menschenhass und Reue, V,9)

Würfel (großmütig)
Genug! Wir scheiden!

Mad. Würfel.
Aber ohne Groll.

Würfel.
Ohne Groll.

Mad. Würfel.
Und wenn ich einst aufs Platzel komme, zum silbernen Zwickel – ?

Würfel.
Dort herrschen keine Vorurtheile, dort bist du wieder mein.
(Der Leopoldstag, III,12)

Erneut fehlt der ursprünglich so gefühlsseligen Szene in der Parodie jegliche sentimentale Regung. Indem er die gefühlsbetonte Ausgangssituation der Vorlage stark überzeichnet, schafft es Bäuerle die immanente Rührseligkeit von Kotzebues Werk aufzudecken. Mit der finalen Versöhnung des Ehepaares, treibt Bäuerle seine kontinuierliche Überzeichnung des Originals ironisch an die Spitze. Denn den endgültigen Anstoß zu Würfels Vergebung gibt – anders als bei Kotzebue, wo das Erscheinen der Kinder Meinau dazu bewegt seine Frau zurückzunehmen – letztendlich die Aussicht auf Geld. Madame Würfel hat während der Trennung von ihrem Mann ein kleines Vermögen geerbt. Die Aussicht auf bescheidenen Reichtum veranlasst den Strumpfwirker schließlich dazu, seine untreue Gattin zurückzunehmen. Der Umstand, dass Würfel seiner Frau nicht aus persönlicher Überzeugung, sondern aus rein monetären Gründen vergibt, ist auch ein Seitenhieb auf die männliche Hauptfigur von „Menschenhass und Reue“. Meinau verschmäht seine Frau nicht aufgrund seiner persönlichen Überzeugung, sondern aus Angst davor seine Ehre zu verlieren, wenn er eine Ehebrecherin zurück in sein Haus holt. Letztendlich ist es nur der Anblick seiner Kinder, der ihn umdenken lässt. Bäuerle unterstreicht diese Fadenscheinigkeit indem er Würfel, nach der endgültigen Versöhnung ausrufen lässt:

Würfel.
[...] Apropos! Wo sind denn unsre Kinder?

Mad. Würfel.
Wir haben ja noch nie welche gehabt.

Würfel.

Schau, ist richtig. Jetzt war ich in meinen Gedanken bei der Nachbarinn. (Der Leopoldstag, III,12)

Adolf Bäuerle schafft es durch gezielte Übertreibung gekonnt, die übermäßige Rührseligkeit und deren implizite Unaufrichtigkeit in Kotzebues Vorlage aufzudecken. Durch die gelöste Atmosphäre der Feierlichkeiten des Leopoldstages in Klosterneuburg und durch die gutmütige Fröhlichkeit der Figuren, wird die Kotzebuesche Sentimentalität einfach aufgehoben. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um einen beißenden Angriff auf die Vorlage. Die Tatsache, dass Bäuerle nur einen bestimmten Handlungsstrang des Originals für sein Stück verwendet hat führt dazu, dass Kotzebues Werk nur in wenigen Fällen direkt verspottet wird. Darüber hinaus hat Bäuerle seinem Bühnenstück noch zusätzliche Handlungsstränge hinzugefügt, die seiner eigenen Kreativität entspringen. Zwei zusätzliche Liebespaare und zahlreiche originelle Charaktere, steigern die Eigenständigkeit von „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“. Es wird deutlich, dass Bäuerle nicht nur einen einzelnen Handlungsstrang aus der Vorlage übernimmt, sondern dass auch nur ein einzelner Handlungsstrang seines Stückes der Parodie ebendieser gewidmet ist. Das Stück ist also weitgehend selbstständig und kann auch ohne seine Vorlage bestehen.

Dies wird auch durch die Tatsache unterstützt, dass dieses Werk ursprünglich keinen Hinweis auf Kotzebues Original im Titel trug. In der ersten Rezension in der *Theaterzeitung* vom 29. November 1814, wird das Stück unter dem Titel „Der Leopoldstag, oder Der Herr Vetter in Klosterneuburg“ besprochen. Erst später wird erwähnt, dass es „auf mehreren Provinzialtheatern [...] unter dem passenden Titel: „Kein Menschenhass und keine Reue“ bereits aufgeführt“ wurde.¹⁵⁷ Dieselbe Rezension lobte vor allem Madame Sartory in der Rolle der untreuen Ehefrau Würfel: „Ohne grell zu übertreiben, wusste sie das Zwerchfell mächtig zu erschüttern“.¹⁵⁸ Außerdem wird das hervorragende Spiel des beliebten Komödianten Ignaz Schuster in der Rolle des Leopold Würfel besonders gelobt: „Seine Darstellung des Trunkenen im zweiten Akte war ein durchdachtes Kunstwerk; er hatte die Natur bis zur letzten Nuance

¹⁵⁷ Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 129. Dienstag, den 29.11.1814.

¹⁵⁸ ebd.

belauscht“ und „wurde am Ende einstimmig, lärmend gerufen“. ¹⁵⁹ Das Stück erfreute sich beim Wiener Vorstadtpublikum großer Beliebtheit. Im Theater in der Leopoldstadt wurde es bis zum Jahr 1847 47-mal aufgeführt. ¹⁶⁰ Zwei Jahre nach seiner Uraufführung wurde es am 9. November 1816 auch in das Repertoire des Theaters an der Wien aufgenommen. ¹⁶¹ Am 1. Juni 1819 folgte schließlich auch das Theater in der Josefstadt. ¹⁶²

„Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ wurde bis in die späten 40er-Jahre kontinuierlich auf den Wiener Vorstadtbühnen gezeigt und gehört damit zu Adolf Bäuerles erfolgreichsten Stücken. Dabei hat es die Parodie geschafft, unabhängig von ihrer Vorlage zu bestehen. Laut Koehler wurde „Bäuerles Werk [...] auch noch gespielt, als man Kotzebues Vorlage schon längst vergessen hatte“. ¹⁶³ Die geschickte Wahl einer populären und aktuellen Vorlage, die originelle Umsetzung, sowie die ansprechende Darbietung verhalfen diesem Stück also zu durchschlagendem Erfolg.

4.2.2. Übernahme einer gewissen Gestalt

Eine Anzeige in der *Theaterzeitung* vom 9. Juni 1818 berichtet unter der Überschrift „Mad. Catalani in Wien“, dass die berühmte Sängerin am Montag, den 1. Juni aus München – wo sie zuvor ein Gastspiel am bayrischen Hof gab – abgereist und bereits in Wien angekommen sei. Nach diesem Artikel wurde sie vom „König und der Königin von Bayern mit ausgezeichnete Huld aufgenommen und bey ihrer Abreise mit einem empfehlenden Schreiben an Ihre Majestät die Kaiserinn von Oesterreich allergnädigst ausgezeichnet und reichlich beschenkt.“ ¹⁶⁴ Unter diesen äußerst viel versprechenden Voraussetzungen begann die beliebte Primadonna ihr Gastspiel in Wien. Vom 15. Juni bis zum 22. Juli 1818, begeisterte Angelica Catalani im Rahmen von fünf Konzerten das Wiener Publikum. Die Legende um die einzigartige Stimme der gebürtigen Italienerin, die am 10. Mai 1780 in einem kleinen Dorf namens Sinigaglia geboren wurde und am 12. Juni 1849 in Paris an der Cholera

¹⁵⁹ ebd.

¹⁶⁰ Hadamowsky (1934), S. 193.

¹⁶¹ Bauer (1952), S. 297.

¹⁶² Bauer/Kropatschek (1988), S. 241.

¹⁶³ Koehler (1930), S. 94.

¹⁶⁴ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 69. Dienstag, den 9.6.1818.

starb, lockte die Wiener scharenweise in den Redoutensaal und das Theater an der Wien, wo die Künstlerin gastierte.¹⁶⁵ Selbst die Eintrittspreise, die mit durchschnittlich 12 Gulden fast fünfmal höher waren als gewöhnlich, konnten den Ansturm auf die beiden Häuser nicht bremsen.¹⁶⁶ Die Hauptstadt befand sich unwiderruflich im Catalani-Fieber.

Eben dieses Fieber, die überschwängliche Begeisterung, die der Sängerin in weiten Teilen Europas entgegengebracht wurde und auch bei ihrem Gastspiel in Wien ausbrach, inspirierte Adolf Bäuerle zu dem Stück „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“. Ihr Name wird zum handlungsbewegenden Element, indem Bäuerle nicht die „echte“ Angelica Catalani auf die Bühne bringt, sondern seinen komischen Helden, im Rahmen eines ausgeklügelten Streiches, in die Rolle der Diva schlüpfen lässt. Dabei geht es ihm im Grunde nicht um eine Parodie der Sängerin selbst – auch wenn ihre Darstellung durch einen Mann in Frauenkleidern unweigerlich parodistisch ist – sondern vor allem um eine Parodie der leidenschaftlichen Verehrung, die ihr allseits entgegengebracht wurde. In seiner Einführung zu diesem Stück nennt Kurt Benesch dieses Phänomen „Primadonnenrummel“ und er definiert diesen Ausdruck als „die allgemeine Begeisterung für eine Sängerin, die keiner je persönlich gesehen oder gehört hat“.¹⁶⁷ Indem Bäuerle gar nicht die verehrte Catalani selbst, sondern eine falsche Primadonna auf die Bühne bringt, parodiert er die Wirkung, die die Künstlerin auf das Publikum ausübte. Der bereits erwähnte Starkult, der mit ihrem Gastspiel auch in Wien um die Primadonna ausbrach, kann heute anhand von Berichten in Bäuerles *Theaterzeitung* nachvollzogen werden. Das Blatt ist zweifellos einer der wichtigsten Zeitzeugen für Catalanis Wien Besuch. Doch die Zeitung hat den Kult um die Diva nicht nur dokumentiert, sondern mit ihren begeisterten Berichten selbst gefördert. Somit wird sie unweigerlich ein Teil des „Primadonnenrummels“.

¹⁶⁵ Kohut, Adolph: Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten. Berlin o.J. S. 138.

¹⁶⁶ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 76. Donnerstag, den 25.6.1818.

¹⁶⁷ Benesch, Kurt: Einführung. In: Bäuerle, Adolf: Die falsche Primadonna. (Die falsche Catalani). In: Benesch, Kurt (Hg.): Österreich-Reihe. Bd. 191. Wien 1963. S. 12.

Die folgende Analyse wird sich nun näher mit der Art und Weise beschäftigen, wie Adolf Bäuerle den Starkult um Angelica Catalani in seinem Stück parodiert. Sein eigenes Blatt, die *Theaterzeitung*, wird dabei, als Medium der Dokumentation und der Förderung dieses Kultes, eine bedeutende Rolle spielen.

Adolf Bäuerle tritt mit diesem Werk erneut in akute Nähe zu August von Kotzebue. Diesmal jedoch nicht, indem er eines seiner Stücke parodiert, sondern indem er mit der Kleinstadt „Krähwinkel“ ein Motiv übernimmt, das Kotzebue bereits 16 Jahre zuvor, im Jahr 1802, mit dem Lustspiel „Die deutschen Kleinstädter“, in die deutschsprachige Theaterlandschaft eingeführt hat.¹⁶⁸ In diesem ersten Stück etabliert Kotzebue die Grundkomponenten des Motivs. Er präsentiert die abgeschiedene Kleinstadt Krähwinkel, die sich vor allem durch ihre Rückständigkeit und durch die Engstirnigkeit ihrer Bewohner auszeichnet. Zu diesen gehören allen voran der Bürgermeister Staar und der selbsternannte Poet Sperling. Der ruhige Alltag des eigenbrötlerischen Provinzstädtchens wird jedoch jäh gestört, als Fremde aus einer nicht näher definierten Residenzstadt auftauchen und die althergebrachte Ordnung durcheinander bringen. In der Konfrontation der kleinen Welt von Krähwinkel mit der großen weiten Welt und dem daraus resultierenden Aufruhr, liegt das komische Potential jeder Krähwinkeliade.¹⁶⁹ In zwei Fortsetzungen, nämlich „Carolus Magnus“ (1806) und „Des Esels Schatten, oder Der Prozeß in Krähwinkel“ (1810), festigt der Autor dieses Handlungsschema und erweitert das Korpus der Figuren um den Stadtkommandanten Rummelpuff und den Journalisten Pfiffspitz.¹⁷⁰ Seit der ersten Aufführung von „Die deutschen Kleinstädter“ im Burgtheater am 22. März 1802, etablierte sich Krähwinkel als fixer Bestandteil der Wiener Theaterlandschaft. Krähwinkeliaden erfreuten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Neben Adolf Bäuerle verfassten u.a. Carl Meisl und Johann Nestroy Stücke rund um diese Kleinstadt.

¹⁶⁸ Pleyer, Matthias: Die Kleinstadt Krähwinkel. Eine Untersuchung des Motivs in Dramen zwischen 1800 und 1850. Diplomarbeit Univ. Wien 2005. S. 3.

¹⁶⁹ ebd. S.13.

¹⁷⁰ ebd. S.67.

Das engstirnige, abgeschiedene und rückständige Krähwinkel erweist sich als idealer Handlungsort für Bäuerles zweiaktige Parodie „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“. Die blinde Verehrung einer Person, von der zwar schon jeder gehört, die aber noch kaum jemand selbst gesehen hat, kann in diesem Umfeld besonders effektiv verspottet werden. Durch ihre Einfalt, die durch die weitgehende Isolation von der Außenwelt noch gefördert wird, können die Einwohner Krähwinkels mithilfe geschickter Manipulation dazu gebracht werden, sogar eine falsche Primadonna zu umschwärmen. Durch diese Überspitzung des Starkultes gelingt es Bäuerle, dieses Phänomen effektiv zu parodieren.

Auch Adolf Bäuerles Parodie folgt dem Kotzebueschen Handlungsschema und beginnt dementsprechend mit der Ankunft von zwei Fremden in Krähwinkel. Franz und Fritz Walter kommen aus einer nicht näher definierten „Residenz“, wo sie soeben das Konzert „einer Sängerin, die ganz Europa in Erstaunen setzt“ (Die falsche Primadonna, I,9) besucht haben. Pfiffspitz, der immer auf der Jagd nach Neuigkeiten für sein Blatt ist, erkennt in dieser Beschreibung sofort „die berühmte Catalani“, deren Gesang nach populärer Meinung in Krähwinkel dafür sorgt, „dass die Kranken gesund werden, die Narren ihren Verstand wieder erhalten und die Tauben ihr Gehör – wenn sie sie hören“. (Die falsche Primadonna, I,9) Schon diese erste Vorstellung der Sängerin beinhaltet einen offenkundigen Seitenhieb auf die überschwängliche Verehrung, die ihr allgemein entgegengebracht wurde und sich nicht selten in ähnlich idealisierenden Berichten niederschlug:

Man denke sich alle Schwierigkeiten, in deren Besiegung der geübte Sänger seinen höchsten Triumph setzt, mit der größten Leichtigkeit, Anmuth und Sicherheit von der kraftvollen und zugleich lieblichen Stimme ganz rein und überall deutlich vorgetragen, und man hat eine schwache Ahnung von dem, was dieser beglückte Liebling der Camöne leistet. Aber ihre Zauberstimme zerrinnet jetzt wie Blüthenhauch im Sonnenblicke; leise, leise treffen noch die zarten Bebungen das entzückte Ohr, aber so magisch, als ob eine Sylphide ihren Liebessang in der reinen Seele einer träumenden Unschuld ertönen ließe; [...] Nach der Stimme einer Catalani kann keine andere einzelne Stimme mehr reizen!¹⁷¹

¹⁷¹ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 74. Sonnabend, den 20.6.1818.

Diese Rezension des ersten Catalani Konzertes in Wien in der *Theaterzeitung* vom 20. Juni 1818, zeigt welche Ausmaße die Glorifizierung der Sängerin annahm. Indem sie als „Liebling“ der italienischen Quellnymphe und Muse Kamöne bezeichnet, und sogar selbst mit einer Sylphide – einem zarten weiblichen Naturgeist – verglichen wird, wird Angelica Catalani geradezu in eine gottgleiche Position gehoben. Die Heilung von Narren, Kranken und Tauben, wie Bäuerle ihrer Stimme scherzhaft unterstellt, ist da nur noch einen Schritt entfernt.

Die Erzählung der beiden Fremden bringt den einheimischen Schauspieler Lustig auf eine Idee, wie er sein geliebtes Hannchen, die Tochter des bornierten Schulmeisters Gansleber, doch noch für sich gewinnen könnte. Die ist nämlich eigentlich mit dem großtuerischen Stadtkommandanten Rummelpuff verlobt, doch Lustig konnte ihren Vater davon überzeugen ihm Hannchen zur Frau zu geben, wenn er es schafft in Krähwinkel berühmter als sein Kontrahent zu werden. Zu diesem Zweck beschließt der aufgeweckte Schauspieler nun, sich als die allseits bekannte Sängerin Catalani auszugeben und somit die ganze Stadt von sich reden zu machen. Hilfe erhält er dabei von seiner Schwester Kätchen Gutsmuth, die sich als Schauspielerin bereits einen Namen in der Residenz gemacht hat, sowie den beiden Fremden. Diese verfolgen jedoch ihre eigenen Ziele. So hofft Franz Walter, mithilfe von Lustigs Intrige, seine Geliebte Albertine aus den Fängen ihres Verlobten, dem Bürgermeister Niklas Staar, zu befreien, während Fritz Walter die Gunst von Kätchen Gutsmuth erlangen will.

Die Nachricht vom Besuch der Diva verbreitet sich schnell in Krähwinkel und versetzt das kleine Örtchen in helle Aufregung. Der Empfang, der der vermeintlichen Primadonna bereitet wird, gestaltet sich dementsprechend enthusiastisch:

Klaus. Sie kommt schon! Sie kommt schon!

(Alle Krähwinkler fahren bei diesem Geschrei auf, werfen die Stühle durcheinander, schreien: „Sie kommt! Sie kommt!“ und laufen wie besessen ihr entgegen.) (Die falsche Primadonna, I,25)

Der als Catalani verkleidete Lustig wird überschwänglich in der Stadt empfangen. In dem ganzen Aufruhr bemerken die beseelten Dorfbewohner nicht, dass sie eigentlich einem Hochstapler huldigen. Durch seine Beschreibung der an Hysterie grenzenden Begeisterung der Krähwinkler, nimmt Bäuerle erneut die extreme Anbetung aufs Korn, die der Sängerin zu ihren Lebzeiten allseits entgegengebracht wurde. Diese Anbetung wird in Krähwinkel sogar soweit getrieben, dass sich die Einwohner wartend vor dem Haus des Schulmeisters, bei dem man den Gast untergebracht hat, versammeln, in der Hoffnung einen Blick auf sie zu erhaschen, oder gar ihre Stimme zu hören. Auch Pfiffspitz, Rummelpuff, Sperling und der Schulmeister selbst, den man seines eigenen Hauses verwiesen hat, gehören zu den Gaffern:

Pfiffspitz. [...] Was ist's denn mit der berühmten Catalani? Ist's denn wahr, daß sie den Armen noch gestern Nacht ein paar Triller herabgeworfen hat?

Schulmeister. Nein, das nicht, aber durch ihre zwei Bedienten, ganz schmucke Leute, hat sie den Dürftigen fünfzig Gulden austeilen lassen.

Rummelpuff. Das ist mehr als eine ganze Arie!

Sperling. Aber Herr Stadtkommandant, wie Sie wieder zu reden belieben! Eine Arie kommt ja über zweihundert Taler! Sie hat neulich irgendwo hundertfünfzig Taler an einen Kaufmann zu zahlen gehabt; was tut sie, um Geld zu ersparen? Sie geht in das Gewölbe des Kaufmannes hin, singt eine Arie und bekommt noch fünfzig Taler und wegen einer kleinen Verzierung zweiundzwanzig Groschen heraus. (Die falsche Primadonna, II,7)

Bäuerles Anspielung auf Catalanis „Triller“ gewinnt eine neue Bedeutung, berücksichtigt man einen Bericht in der *Theaterzeitung*, der ebendiesen Trillern gewidmet ist:

[...] aber wenn diese geflügelten Läufe, diese zart bebenden Triller, diese neckenden Mordenten, die so leicht hingemacht sind wie Silberwölkchen am Abendhimmel, die sich schon von einem Zephyrhauche der Luft gestalten, uns zu viel wären, würden wir dann nicht eben so dankbar wie ein solcher seyn, der über die Mannigfaltigkeit des Nachtigallschlages zürnen wollte?¹⁷²

Diese blumige Beschreibung der Triller macht deutlich, warum Bäuerle sie in seinem Stück scherzhaft als ausreichendes Almosen für die Armen beschreibt. Und auch Sperlings Geschichte über die Zahlungsgewohnheiten der Diva

¹⁷² Theaterzeitung, 20.6.1818.

basiert wohl auf Anekdoten, die zu dieser Zeit tatsächlich kursierten. So versichert auch Adolf Kohut im Rahmen seiner Catalani-Biografie: „Wahr ist es, daß einst ein Postillion das Trinkgeld von ihr anzunehmen sich weigerte und dafür begehrte, sie solle ihm nur ein Liedchen vorsingen. Sie tat ihm lachend den Gefallen und gab ihm ein vierfaches Trinkgeld obendrein“.¹⁷³ Bäuerle verwendet also die Mythen, die sich um den Star ranken und im Rahmen des Fankultes immer weiter verbreitet und ausgebaut werden, und wendet sie gekonnt ins Komische. So bleibt auch der Mythos um den außerordentlichen Stimmumfang der Catalani nicht vor ihm verschont. Schon die *Theaterzeitung* konstatiert, dass die Primadonna auch noch die höchsten Töne makellos trifft und im nächsten Moment „mit der überraschenden Tiefe“ ihr Publikum „erschreckt“.¹⁷⁴ Im Stück ist es der Friseur Jean, der zu der falschen Catalani gerufen worden ist um „sie“ für den Auftritt vorzubereiten (und nicht einmal dann Verdacht schöpft, als er gebeten wird sie zu barbieren), der vor der unglaublichen Tiefe „ihrer“ Stimme erschrickt:

Jean. [...] Ich beginne daher mein großes Werk und schon bei der dritten Locke, die ich ihr wutzelte, fängt sie ihre Götterstimme zu riegeln an.

Rummelpuff. Nun, nicht wahr, recht hoch?

Schulmeister. Ei beileibe, recht tief!

Jean. Sie haben recht, so tief wie unser Brunnen auf dem Rathause. Bei einem Ton, den sie die Ofenröhre-Force nennt, bin ich völlig in Ohnmacht gefallen. Ich habe geglaubt, sie hat sich unter meinen Händen in den ersten besten Bassisten verwandelt.

Schulmeister. Ja, ja, von der Tiefe habe ich schon gehört.

(Die falsche Primadonna, II,8)

Der Ruf von Catalanis unglaublichem Stimmumfang, der selbst bis nach Krähwinkel durchgedrungen ist, bewirkt, dass die gefoppten Bewohner nicht einmal dann Verdacht schöpfen, als Lustig in seiner normalen Stimme zu singen beginnt. Ganz im Gegenteil: Die Verehrung bleibt ungebrochen und geht sogar soweit, dass Rummelpuff – von der Aussicht auf Ruhm und Geld verblendet – für die vermeintliche Künstlerin seine Verlobte Hannchen verlässt. Auch Bürgermeister Staar verlässt Albertine, als ihm durch die angeblichen Verbindungen der Diva eine Heirat mit einer Ministertochter in Aussicht gestellt wird. Den vorläufigen Höhepunkt erreicht der

¹⁷³ Kohut (o.J.), S. 148.

¹⁷⁴ *Theaterzeitung*, 20.6.1818.

Primadonnenrummel in Krähwinkel mit der, von Sperling verfassten, Annonce zum bevorstehenden Konzert der falschen Catalani:

Sperling. [...] (*Liest.*) „Mit hoher obrichkeitlicher Bewilligung und besonderer Lizenz Seiner Herrlichkeit des Herrn Bürgermeisters, auch Oberältesten von Krähwinkel, wird die durchreisende Fremde, allererste Sängerin von ganz Europa, die große, berühmte Madame Catalani heute ein großes musikalisch-deklamatarisch-plastisches, theatralisch-dramatisch-mimisches, melodisch-ariöses, langweiliges Kunst- Stimm- und Gesangskonzert zu geben die Ehre haben.“
(Die falsche Primadonna, II, 24)

Die übermäßige Anzahl von Adjektiven und aberwitzig anmutenden Komposita, die Sperling verwendet, um die Größe der Sängerin und die Wichtigkeit ihres Konzertes zu unterstreichen, wirkt geradezu absurd. Die komische Wirkung wird durch das abschließende Adjektiv „langweilig“, das alle vorangegangenen Lobpreisungen mit einem Schlag wieder aufhebt, noch weiter gesteigert. In dieser Kombination bringt die Anzeige nicht die intendierte Bewunderung und Verehrung zum Ausdruck, sondern hat eher einen komischen Effekt. Wendet man sich jedoch der Berichterstattung in der *Theaterzeitung* zu, erkennt man, dass die gleiche Methode, die Sperling anwendet, auch hier genutzt wurde, um den umschwärmten Star und ihre Auftritte zu beschreiben:

Alle diese Tonstücke wurden bei der glücklichen Disposition der Stimme mit einer Grazie, mit einem Aufwande von Kunst, mit einer solchen Lieblichkeit und Zartheit vorgetragen, dass jedermann erkennen und eingestehen musste, im brillanten, geschmackvollen und netten Gesange noch nichts Vollkommenes gehört zu haben.¹⁷⁵

Auch hier wird eine Fülle von Hauptwörtern und Adjektiven dazu gebraucht, die Kunstfertigkeit und Grazie der Sängerin zu beschreiben. Die Art und Weise, wie diese Wörter zusammengestellt wurden, bringt in diesem Fall die Anerkennung und das Wohlwollen zum Ausdruck, das der Künstlerin vom Rezensenten (stellvertretend für das gesamte Publikum) entgegengebracht wird. Der Journalist Bäuerle kennt diese Praxis und macht sie sich zunutze. Indem er sie gekonnt überspitzt, schafft er es, sie zum Komischen zu wenden und damit ins Lächerliche zu ziehen. Dieses Beispiel zeigt eindeutig, dass der

¹⁷⁵ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 89. Sonnabend, den 25.7.1818.

Autor mit seiner Parodie eigentlich nicht auf Angelica Catalani abzielte, sondern vielmehr auf den geradezu hysterischen Fankult, der um sie entstanden war. In Wien wurde dieser von der euphorischen Berichterstattung der *Theaterzeitung* noch weiter angeheizt. Das macht auch sein eigenes Blatt zur Zielscheibe der Parodie. Schon im Vorwort zu diesem Stück macht Bäuerle unmissverständlich klar, dass sich seine Posse vorrangig nicht gegen die titelspendende Primadonna richtet:

Vorliegende Posse dankt der Kunst- und Triumph-Reise einer der berühmtesten Sängerinnen ihre Entstehung. Wie bey ausgezeichneten Personen, ihren Verdiensten, Talenten und Thaten es nie an Übertreibung von Seite ihrer Verehrer, nie an übermüthigen Anmaßungen von Seite der Gefeyerten selbst mangelt, so auch hier, und was ist wohl mehr für eine Posse geeignet, als gerade solche Übertreibung?¹⁷⁶

Damit wird klar, dass Angelica Catalani zwar den Anstoß zu diesem Stück geliefert hat, dass das Hauptaugenmerk der Parodie jedoch auf dem Starkult um ihre Person und nicht auf der Sängerin selbst liegt.

„Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ wurde noch im Jahr des Wienaufenthaltes von Angelica Catalani, nämlich am 18. Dezember 1818, im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt.¹⁷⁷ Ignaz Schuster, der auch in der Titelrolle brillierte, steuerte die Musik zu diesem Stück bei. Neben ihm erwähnt die *Theaterzeitung* vor allem Johann Sartory als Stadtkommandant Rummelpuff und Katharina Ennöckl als Kätchen Gutmuth mit lobenden Worten. Generell gesteht die Rezension des Stückes vom 24. Dezember 1818 jedoch dem ganzen Leopoldstädter Ensemble eine herausragende Leistung zu: „Wer die Mitglieder des Leopoldstädter-Theaters in ihrem höchsten Glanze beisammen finden will, besehe diese Posse.“¹⁷⁸ Auch der Autor wird für den „äußerst glücklichen Gedanken [...] die Wirkungen, welche die Erscheinung einer gefeyerten Sängerin in einer kleinen Provinzialstadt hervorbringen müßte, zum Gegenstand eines Lustspiels zu machen“ ausdrücklich gelobt.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Bäuerle, Adolf: Vorwort zur falschen Prima Donna. In: Bäuerle, Adolf (Hg.): Komisches Theater. Band 1. Pesth 1820.

¹⁷⁷ Hadamowsky (1934), S.229.

¹⁷⁸ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 154. Donnerstag, den 24.12.1818.

¹⁷⁹ ebd.

Tatsächlich gab der Erfolg dem „glücklichen Gedanken“ des Autors Recht. Zwischen 1818 und 1857 wurde „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ 155-mal in der Leopoldstadt aufgeführt.¹⁸⁰ Bereits zwei Jahre nach der Uraufführung wurde es am 10. Juli 1820 in das Repertoire des Theaters an der Wien aufgenommen.¹⁸¹ Ein Jahr später, im August 1821 folgte schließlich auch das Josefstädter Theater.¹⁸² Bis in die späten sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurde das Stück durchgehend auf Wiener Bühnen gespielt. Darüber hinaus gelangte es auch auf die Bühnen Deutschlands und anderer europäischer Städte.

Adolf Bäuerles Parodie auf die übertriebene Verehrung einer Sängerin, die am Höhepunkt ihrer Karriere ganz Europa von sich Reden machte, ist zweifellos nicht nur eines seiner erfolgreichsten Stücke, sondern eines der erfolgreichsten Stücke des Alt-Wiener Volkstheaters. Dies ist vor allem der glücklichen Vorlagenwahl des Autors, der es verstanden hat, sich den „Primadonnenrummel“ zunutze zu machen, zu verdanken. Die Aktualität und Universalität seines Themas, dessen ansprechende Ausgestaltung und mitreißende Umsetzung bewirkten, dass Adolf Bäuerle mit „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ auch dann noch erfolgreich war, als niemand mehr von Angelica Catalani sprach.

4.2.3. Übernahme eines ganzen Stückes

Den bisher besprochenen Parodien ist gemein, dass beide, obwohl sie gewisse Aspekte ihrer Vorlagen mehr oder weniger direkt übernehmen, als gänzlich eigenständige Werke gelten können. Sie können durchaus unabhängig von den berühmten Originalen bestehen. Mehr noch ist gezeigt worden, dass der Erfolg der beiden Werke zu einem großen Teil auf gerade dieser Selbständigkeit beruht. Die nächste literarische Parodie, die hier besprochen werden soll, unterscheidet sich gerade in diesem essentiellen Punkt von ihren beiden Vorgängern (und wie sich später noch zeigen wird, auch von ihrem Nachfolger). Adolf Bäuerle übernimmt hier – entgegen seiner bisherigen Vorgehensweise – ein ganzes Stück und weicht in der Konzeption von Figuren

¹⁸⁰ Hadamowsky (1934), S.229.

¹⁸¹ Bauer (1952), S. 308.

¹⁸² Bauer/Kropatschek (1988), S.242.

und Inhalt nur geringfügig von seiner Vorlage ab. Die folgende Untersuchung wird nun genauer auf die Methoden eingehen, die der Autor bei der Gestaltung seiner Parodie angewandt hat. Auch die Auswirkungen, die diese neue Vorgehensweise auf die Rezeption des Stückes hatte, sollen beleuchtet werden.

Die Parodie „Der Tausendsasa“, die vom Autor selbst als „Locale Posse mit Musik in zwey Acten“ (Der Tausendsasa, Deckblatt) deklariert wurde, feierte ihre Premiere am 6. Juli 1820 im Theater in der Leopoldstadt. Als Vorlage diente diesmal das vieraktige Lustspiel „Die unmögliche Sache“, das am 27. Jänner 1783 erstmals im Burgtheater gezeigt und dort bis ins Jahr 1796 insgesamt 21-mal aufgeführt worden war.¹⁸³ Darüber hinaus kam es zwischen 1791 und 1796 auch 4-mal im Kärntnertortheater zur Aufführung.¹⁸⁴ Das Stück des englischen Autors John Crowne, trägt im Original den Titel „Sir Courtly Nice or it cannot be“ und wurde am 4. Mai 1685 erstmals im Theatre Royal Drury Lane aufgeführt. Danach wurde es bis ins Jahr 1800 über 90-mal in London und den umliegenden Provinzen gezeigt.¹⁸⁵ Im Jahr 1782 erschien das Stück schließlich, übersetzt von Friedrich Ludwig Schröder, im Kurzbeck Verlag unter dem Titel „Die unmögliche Sache“.

Was genau Bäuerle dazu bewogen haben mag, gerade dieses Stück zu parodieren, ist fraglich. Im unmittelbaren Vorfeld des Erscheinens seines Werkes ist jedenfalls keine Aufführung der Vorlage in Wien zu ermitteln. Ein Bericht in der *Theaterzeitung* vom 18. Juli 1820 bestätigt, dass die letzte Aufführung von Crownes Stück „15-16 Jahre“ zurücklag und im Theater an der Wien vonstatten ging.¹⁸⁶ Allerdings deutet derselbe Artikel an, dass das Lustspiel in der Hauptstadt dennoch bekannt war: „Das alte Lustspiel „Die unmögliche Sache“ ist zu gut bekannt, als daß es hier einer Erzählung seines Inhalts bedürfte“.¹⁸⁷

¹⁸³ Alth (1977) Bd.2, S. 184.

¹⁸⁴ Hadamowsky, Franz: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der Aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan. Teil 1 1776-1810. Wien 1966. S. 128.

¹⁸⁵ Bradford Hughes, Charlotte (Hg.): John Crowne's *Sir Courtly Nice*. A Critical Edition. Paris 1966. S. 22.

¹⁸⁶ Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 86. Dienstag, den 18.7.1820.

¹⁸⁷ ebd.

Eine aktuelle Aufführung der Vorlage kann also nicht den Anstoß zu Bäuerles Parodie geliefert haben. Auch der Autor des Originals bot wohl kaum Anreiz für so ein Unterfangen. John Crowne, der im Jahr 1641 in London wurde und in der englischen Restaurationsperiode unter Charles II vor allem als Lustspiieldichter von sich reden machte, war weder berühmt, noch interessant genug, um Anlass für eine Parodie zu geben. Der Bekanntheitsgrad dieses Mannes, der sich aufgrund von akutem Geldmangel zur literarischen Tätigkeit gezwungen sah, und Zeit seines Lebens versuchte, sich einen Posten bei Hofe zu sichern, um die Schriftstellerei aufgeben zu können, ist außerhalb seines Heimatlandes äußerst gering. Auch sein Erfolg als Dramatiker ist eher beschränkt. Das Lustspiel „Sir Courtly Nice or it cannot be“, das er auf Wunsch von Charles II schrieb, der ihm als Gegenleistung dafür einen Posten bei Hofe versprach, blieb sein erfolgreichstes Werk. Als Charles wenige Tage vor der Uraufführung überraschend starb, waren jegliche Hoffnungen Crownes auf ein geregeltes Einkommen zunichte gemacht. Er starb im Jahr 1712 völlig verarmt in seiner Heimatstadt London.¹⁸⁸

Was Adolf Bäuerle veranlasste, gerade dieses Stück zu parodieren, bleibt also ungewiss. Die Umstände legen jedenfalls nahe, dass er sich bei der Produktion von „Der Tausendsasa“ vorrangig an der Kurzbeckschen Ausgabe orientiert haben dürfte. Die titelgebende „unmögliche Sache“ dient hier als primäre Motivation der Handlung rund um den gewitzten William, der mithilfe eines ebenso gewieften, wie waghalsigen Komplotts zwei Liebespaaren zu einem Happy End verhilft. Lady Darling hat den schlaunen Tausendsasa nämlich engagiert, um ihrem störrischen Verlobten Lord Western, der über seine unverheiratete Schwester Leonore mit geradezu tyrannischer Genauigkeit wacht, ein für alle mal klar zu machen, „daß es eine unmögliche Sache sey, ein Frauenzimmer zu hüten“ und, „daß ein tugendhaftes Frauenzimmer keines Hüters bedarf“.¹⁸⁹ Sie hat eine Vereinbarung mit ihrem zukünftigen Ehemann getroffen, nach der sie ihn erst heiraten wird, wenn er diese Tatsache akzeptiert und nicht mehr versucht, alle Frauen zu beherrschen. Western hat sich im Zuge

¹⁸⁸ Bradford Hughes (1966), S. 20-22.

¹⁸⁹ Crowne, John: Die unmögliche Sache. Übersetzt von Friedrich Ludwig Schröder. Wien 1782. I,6.

dieser Abmachung dazu bereit erklärt, von seinen engstirnigen Ansichten abzuweichen, sollte es jemandem gelingen ihm zu beweisen, dass man Frauen nicht gegen ihren Willen behüten kann. Zu diesem Zweck beauftragen Lady Darling und Leonores Geliebter Sir Melvil den Tausendsasa William Westerns Schwester aus ihrem streng bewachten Heim zu schmuggeln und ihrem Bruder darüber hinaus auch noch die Heiraterlaubnis abzuluchsen. Mithilfe aberwitziger Verkleidungen schafft es William tatsächlich, sich zu Westerns Haus Zutritt zu verschaffen und letztlich – nach einigen Wirrungen und aberwitzigen Aktionen – die beiden Liebespaare glücklich zu vereinen.

Bäuerle behält den Inhalt und Handlungsverlauf der Vorlage weitgehend bei, ändert allerdings die Voraussetzungen, die die Entwicklungen bzw. Verwicklungen des Stückes hervorrufen. Schon der Titel seiner Parodie deutet darauf hin, dass der „unmöglichen Sache“ nicht die gleiche Bedeutung zukommt, wie in der Vorlage. Vielmehr steht hier der Tausendsasa selbst im Mittelpunkt. Das ultimative Ziel dieses Stückes ist es, das junge Liebespaar zu vereinen und den Bruder dabei so nachhaltig wie möglich zu demütigen und nicht besagten Bruder – der bei Bäuerle den viel sagenden Namen Streit trägt – von seiner Fehleinschätzung bezüglich der Tugend von Frauen zu überzeugen. Dementsprechend unterscheiden sich auch die Erwartungen der reichen Wirtin Madame Felber stark von denen ihres Gegenstückes Lady Darling:

Wirthinn.

[...] Eine Witwe in meinen Jahren darfs nicht so hoch geben. Übrigens hat mir die Speise und Weinwirtschaft nie behagt, ich bin nicht dazu erzogen worden, und nur aus Capriz und Armuth meines Vaters in diesen Stand gekommen; schlag ich den Doctor wieder aus, so wirft er mir, da unsere Häuser und Gärten angränzen, nächstens wieder einen Prozeß auf den Hals. Ja, wenn er das Original vom Kaufbrief in die Hand bekommt, findet er sogar Gelegenheit genug, mich zu beunruhigen. (Der Tausendsasa, I,5)

Ihre Rede macht klar, dass sie Streit nicht heiraten will weil sie ihn liebt, sondern weil sie sich als Frau in mittleren Jahren keine bessere Partie mehr erhoffen kann. Darüber hinaus will sie sich durch eine Heirat nicht nur weiteren Ärger mit ihrer Wirtschaft, sondern auch mit ihrem einstigen Widersacher ersparen. Vom Tausendsasa, dessen Name Schwips schon auf die beschwingte Pfiffigkeit seines Trägers hinweist, erwartet sie sich deshalb auch

nicht, dass er die Ansichten ihres zukünftigen Gatten in irgendeiner Weise ändert. Sie will lediglich erreichen, dass das junge Liebespaar – hier Eduard Waller und Luise – trotz Streits Einwänden, zusammenkommen kann.

Schwips' Plan zur Erreichung dieses Ziels ist relativ simpel (und vollkommen kongruent mit dem der Vorlage): er wird sich in einer Verkleidung in Streits Haus schleichen um die Lage auszukundschaften und sein weiteres Vorgehen zu planen. Ganz unverblümt teilt er seinen Auftragsgebern dabei mit, dass ausreichende finanzielle Unterstützung die Grundvoraussetzung für das Gelingen seiner List sei. Diese wird ihm nur allzu bereitwillig gewährt:

Waller.

Daran soll's nicht fehlen – (gibt ihm eine Börse) hier ist Gold.

Schwips (in höchster Extase).

Gold? Gold! O du Kind der Sonne, und Bruder der Sterne, du G'schwisterkind vom leuchtenden Mondschein! Du Lebensbalsam, du Rose des Vergnügens, du Wetterableiter aller unglücklichen Ereignisse! Du König der Menschen, was kannst du nicht ausrichten, wenn ich dein erster Minister bin. (Der Tausendsasa, I,4)

Die gleiche Szene findet sich auch in der Vorlage:

Melvil. Da – da! (gibt ihm Geld)

Wil. O Gold! Du Kind der Sonne und Bruder der Sterne! Du Lebens Balsam! Rose des Vergnügens wie dich mein Freund, der König von Persien zu nennen pflegt! – Was kannst du nicht ausrichten, grosser Monarch! Wenn ich dein erster Minister bin.
(Die unmögliche Sache, I,6)

Der Vergleich zeigt, dass Bäuerle sehr nahe am Wortlaut des Originals bleibt. Er erweitert den Inhalt der Rede um einige geblümete Ausrufe und erhöht damit noch den skurrilen Eindruck, den die verzückten Lobpreisungen des Goldes schon in der Vorlage erwecken. Mit dem dialektal angehauchten Ausruf „du G'schwisterkind vom leuchtenden Mondschein“ mengt er der Rede seines Tausendsasas außerdem Wiener Lokalkolorit bei. Die enge Anbindung an den Inhalt der Vorlage, die dieses Beispiel verdeutlicht, charakterisiert die gesamte Parodie. Bäuerle wagt sich hier – mehr als in allen anderen Arbeiten – in den Bereich der Travestie vor. Die nächsten Beispiele werden zeigen, dass Bäuerle für seine Parodie den Inhalt der Vorlage tatsächlich nahezu unverändert übernimmt.

Nachdem er die Lage in Streits Haus sondiert hat, beschließt Schwips – wie auch sein Gegenstück William – sich als reicher, exzentrischer Inder auszugeben und Streit mit der Aussicht auf reichliche Entlohnung dazu zu bringen, ihn in seinem Haus aufzunehmen. In der Vorlage erreicht William sein Ziel, indem er Western einen fingierten Brief von dessen Onkel vorlegt, der ihn bittet den absonderlichen Gast aufzunehmen:

Lord. (liest.) „Mylord! Der Ueberbringer dieses Briefs ist des Sir Niklas Kaliko, Präsidenten der Ostindischen Kompagnie einziger Sohn. [...] Er ist Erbe von zweymal hundert tausend Pfund, die mit ihm eingeschickt werden. Sir Niklas befahl mir auf seinem Todbette, ihn und sein Vermögen Ihnen zur Aufsicht zu übergeben. Der arme Mensch fiel vor einigen Jahren in eine Krankheit, die seinem Gehirne viel Schaden that, und vielleicht nur in Europa gänzlich kann geheilet werden. [...] Sie werden bald sehen, in welchem unglücklichen Zustande er sich befindet – Sorgen sie für ihn[.]
(Die unmögliche Sache, II,16)

In Bäuerles Parodie ist es ein ähnlicher Brief, der den äußerst misstrauischen und widerwilligen Streit dazu bringt, den ungebetenen Gast bei sich aufzunehmen:

Streit (liest).

„Wohlgelehrter, hochverehrter, insonderheit geachteter Herr, gnädiger Gönner und Freund! – Der Überbringer dieses Briefes ist der Sir Sebastian Niklas Christoph Kalikokarimelino, des Präsidenten der ostindischen Compagnie einziger Sohn. [...] Er bringt Ihnen, bis die Abhandlung zu Ende ist, indes 7 Millionen Pfund Sperling“ – wird wohl Sterling heißen sollen –

Schwips.

Ist alles eins bey uns. Die Sperling sind aber etwas leichter, flüchtiges Zeug!

[...]

Streit.

„Also 7 Millionen Pfund Sperling und mehrere 1000 Spatzen –“

Schwips.

Soll Batzen heißen.

Streit.

„Mehrere tausend Spatzen und Juweilen mit. [...] Er hat jährlich 300 Millionen Ducaten zu verzehren“ [...] „Übrigens müssen sie wissen, dass er vor sechs Jahren über einen 18,000 Klafter langen Mastbaum ins Meer auf einen Felsen gestürzt ist, und bey dieser Gelegenheit sein Gehirn etwas erschüttert hat, daher er jetzt ebenfalls einen geschickten Arzt sucht, um geheilt zu werden. [...] Sie werden bald sehen, in welch

unglücklichem Zustand er sich befindet. [...] [S]orgen Sie für den Unglücklichen.“ (Der Tausendsasa, I,22)

Die Strategie, die schon zuvor aufgezeigt worden ist, wird hier erneut angewandt und weiter ausgebaut. Bäuerle bleibt dem Inhalt seiner Vorlage treu und übernimmt zum Teil sogar den genauen Wortlaut. Der Parodie entsprechend, ist seine Version jedoch keineswegs identisch mit dem Original. Er schafft es, die Szene so geschickt zu verändern und zu erweitern, dass sie eine unbestreitbare Ähnlichkeit zu Crownes Version aufweist, aber gleichzeitig um ein Vielfaches übertriebener und absurder daherkommt. Dies zeigt sich schon bei der Namenswahl: „Sir Sebastian Niklas Christoph Kalikokarimelino“ stellt zwar einen eindeutigen Bezug zur Vorlage her, klingt jedoch viel unsinniger und lässt bereits erahnen, dass sich auch sein Träger weitaus wahnwitziger präsentieren wird, als sein Pendant „Sir Kaliko“. Auch die Ursache von Kalikokarimelinos Verdummung mutet weitaus aberwitziger und dramatischer an, als die von Kaliko. Dementsprechend ist auch das Verhalten von Bäuerles „Inder“ nicht als exzentrisch, sondern als geradezu verrückt einzustufen. Schon in Crownes Stück erträgt Western die Narrheiten seines Gastes nur aufgrund des beträchtlichen Vermögens, das ihm in Aussicht gestellt wird. Da Dr. Streit noch weitaus selbstsüchtiger und verbohrter dargestellt wird als Lord Western, muss auch die Summe, die ihn dazu bewegen kann, den irren Inder bei sich aufzunehmen, weitaus höher sein. Die überdimensionalen Geldmengen, die Bäuerle dabei ins Feld führt, unterstreichen noch einmal die Tatsache, dass der Grund für die scheinbar philanthropische Gastfreundschaft – im Original, wie in der Parodie – einzig und alleine Geldgier ist. Da dieser Umstand jedoch schon in der Vorlage ganz eindeutig ersichtlich ist, verfehlt Bäuerles Strategie die intendierte Wirkung. Anstatt scharfsinnig auf fadenscheinige Ungereimtheiten im Original hinzuweisen, wirkt seine Parodie eher wie ein übermäßig überzogener Abklatsch desselben.

Hier zeigt sich die Schwierigkeit dieses Unterfangens. Bäuerle versucht ein Stück zu parodieren, das bereits selbst auf humorvolle Weise die scheinheilige Konzeption weiblicher Tugend in der vornehmen englischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts aufs Korn nimmt. In seinem Aufsatz „Was parodiert die

Parodie“ konstatiert Hans Kuhn, dass jede Parodie „zwei Arten von Erkennungsmarken“ braucht. Einerseits „diejenigen, die die Vorlage evozieren“ und andererseits „diejenigen, die durch Stilbruch, Diskrepanz, Übertreibung u.ä. die innere Distanz des Nachschaffenden, also seine Kritik, erkennen lassen“.¹⁹⁰ Bäuerle setzt in seinem Werk reichlich positive Erkennungsmarken, die sein Stück mit dem von Crowne in Verbindung bringen. Die von ihm gesetzten negativen Erkennungsmarken, erzielen jedoch nicht den gewünschten Effekt. Bäuerles humorvoller Kritikversuch an der Vorlage kann keine rechte Wirkung entfalten, weil diese selbst nicht ernst gemeint ist, sondern ebenfalls humorvoll Kritik übt. Auch die implizite Gesellschaftskritik des Originals, kann in der Parodie nicht wirklich auf die Verhältnisse der Wiener Gesellschaft umgemünzt werden. Durch die immense Überzeichnung der Vorlage, die oftmals zu sehr brachialem Humor führt, bleibt etwaige Kritik weitgehend auf der Strecke. Bäuerles hauptsächliches Ziel scheint es zu sein, das Publikum durch eine Ansammlung aberwitziger Situationen zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Possenhafte Elemente stehen bei dieser Parodie eindeutig im Vordergrund.

Dieser Umstand bestätigt sich auch am Schluss von „Der Tausendsasa“. Schwips hat es geschafft, Luise und Waller rechtmäßig zu verheiraten, indem er sich von Streit die Unterschrift auf ihrer Heiratsurkunde erschlichen hat. Nun wird dem Betrogenen von seiner zukünftigen Ehefrau sein Irrtum unter die Nase gerieben:

Wirthinn.

Sie werden auch gelernt haben, dass ein Frauenzimmer, wenn es nicht ihr eigener Wächter ist, trotz aller Vorsicht entführt werden kann.
(Der Tausendsasa, II,38)

Lady Darling kommt in „Die unmögliche Sache“ zu einem etwas anderen Schluss:

Lady. Sind Sie nun überzeugt, daß Ihre morgenländischen Gebräuche thöricht sind? Und daß man die Tugend eines Frauenzimmers ihrem eigenen Schutze anvertrauen muß? (Die unmögliche Sache, IV,22)

¹⁹⁰ Kuhn, Hans: Was parodiert die Parodie? In: Neue Rundschau 85 (1974), S 600-618. S. 609.

Erneut zeigt sich, dass bei Bäuerles Parodie nicht Kritik (weder an der Vorlage, noch an der Gesellschaft), sondern Spaß vorrangig ist. Während Lady Darling ihrem Verlobten klar machen will, dass die Tugend der Frauen nicht in den Händen der Männer liegt, spielt diese Sittsamkeit für die Wirtin Felber gar keine Rolle. Ihr geht es tatsächlich nur darum, dass man Frauen nicht gegen ihren Willen behüten kann. Bei dieser Feststellung wird aber eigentlich die weibliche Tugend in Frage gestellt, denn implizit wird hier gerade ihre potentielle Verschlagenheit suggeriert. Die grundlegende Hinterlistigkeit der Frauen wird jedoch auch von Crowne schlussendlich demonstriert. Denn seine Lady Darling verkündet, dass sie als tugendhafte Frau durchaus „herumlaufen, schwärmen, spielen, [sich] putzen, Besuche geben, plaudern, liebäugeln und küssen darf“. (Die unmögliche Sache, IV,25) Damit wird klar, dass in beiden Stücken die weibliche Tugendhaftigkeit nicht gerade hoch im Kurs steht.

Die Aufnahme von Bäuerles Parodie bei Kritik und Publikum kann als eher verhalten beschrieben werden. Eine Rezension in der *Theaterzeitung* vom 18. Juli 1820 bewertete Bäuerles Ambitionen sich Crownes Stück anzunehmen zwar als durchaus „verdienstlich“, äußerte jedoch erhebliche Kritik an der Umsetzung.¹⁹¹ So beanstandete man den Mangel an „Witz, Humor und pikante [n] Einfälle[n]“, der sich vor allem im zweiten Teil des Stückes bemerkbar machte.¹⁹² Auch die Musik von Josef Drechsler gab Anlass zur Kritik. Man bemängelte, dass die Musik im Stück zu spärlich vorhanden und darüber hinaus für eine Posse zu untypisch sei. Die Leistung der Schauspieler wurde nicht viel besser bewertet. Zwar lobte man Ferdinand Raimund, der in der Titelrolle das Publikum begeistern konnte und nach der Vorstellung „drey Mahl gerufen“ wurde, und würdigte auch die Leistung von Herrn Swoboda als Streit und Katharina Ennöckl als Französin Lisette, das Spiel der restlichen Schauspieler fand man jedoch nicht kommentierenswert.¹⁹³ Ähnlich urteilte auch die Rezension des Stückes im *Sammler* vom 11. Juli 1820, die zusätzlich zu den drei zuvor genannten Akteuren, auch noch Madam Sartory lobend erwähnte, dann aber deutlich anmerkte, dass das Spiel „[d]er übrigen

¹⁹¹ Theaterzeitung, 18.7.1820.

¹⁹² ebd.

¹⁹³ ebd.

Mitspielenden [...] nicht zu erwähnen“ sei.¹⁹⁴ Darüber hinaus bemängelte das Blatt auch die unpassenden Kostüme der Schauspieler. Ähnlich wie die Rezension der *Theaterzeitung*, kritisierte man auch hier die Längen des Stückes, die vor allem dem zweiten Akt zugeschrieben wurden: „Abkürzungen im zweyten Acte dürften den künftigen Vorstellungen eine lebhaftere Theilnahme verschaffen“.¹⁹⁵

Nach solchen generell wenig schmeichelhaften Bewertungen, kann es nicht verwundern, dass der Erfolg des Stückes ausblieb. In der Leopoldstadt wurde es zwischen 1820 und 1828 nur 15-mal gespielt. Im Theater in der Josefstadt wurde es erst neun Jahre nach dem erstmaligen Erscheinen, am 23. Juli 1829, aufgeführt.¹⁹⁶ Das Theater an der Wien nahm es erst gar nicht in sein Repertoire auf. Gründe für den Misserfolg des *Tausendsasas* sind nicht schwer zu ermitteln. Schon die Vorlage, die Bäuerle für seine Parodie wählte, war nicht aktuell und auch nicht beliebt genug, um das Interesse des Publikums zu wecken. Trotz dieser Tatsache, hielt sich Bäuerle – entgegen seiner bisherigen Gewohnheit – nahezu exakt an das Original. Die Veränderungen, die er vornahm, waren zu geringfügig, um einen erfolgreichen satirischen Effekt hervorzurufen. Das Stück war demnach nicht originell genug, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Dieser Umstand konnte auch durch die tatsächliche Umsetzung nicht behoben werden, denn die Musik, die Ausstattung und die darstellerische Leistung der Schauspieler waren wenig überzeugend. „Der Tausendsasa“ erfüllte also kaum die Voraussetzungen einer „guten“ Parodie, weshalb es nicht verwundert, dass das Stück beim Publikum durchfiel.

4.2.4. Übernahme einzelner Szenen

Die bisherige Untersuchung hat bereits drei unterschiedliche Methoden aufgezeigt, die Adolf Bäuerle im Umgang mit den literarischen Vorlagen seiner Parodien angewendet hat. Bei der Analyse der vierten und letzten seiner literarischen Parodien, wird nun eine weitere Anwendungsweise beleuchtet. Dabei weicht der Autor merklich von der überaus vorlagengetreuen

¹⁹⁴ Der Sammler Nr. 83. Dienstag, den 11.7.1820.

¹⁹⁵ ebd.

¹⁹⁶ Bauer/Kropatschek (1988), S. 249.

Vorgehensweise ab, die er noch bei „Der Tausendsasa“ angewandt, die ihm aber nur wenig Glück gebracht hat. Diesmal entfernt er sich dagegen so weit von seiner Vorlage, dass nur noch in vereinzelt Szenen Berührungspunkte zwischen Original und Parodie bestehen. Ernst Koehler geht sogar soweit zu behaupten, dass Bäuerles letzte literarische Parodie „Kabale und Liebe“ auf Schillers gleichnamiges Bühnenstück, „kaum als P[arodie] aufzufassen“ sei.¹⁹⁷ Inwieweit diese Einschätzung tatsächlich zutrifft, versucht die folgende Untersuchung zu klären.

Das Stück „Kabale und Liebe“, das als „Parodie und Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen in zwei Aufzügen“ (Bäuerle: Kabale, Deckblatt) ausgewiesen wird, ist nicht nur Bäuerles letzte literarische Parodie, sondern seine letzte parodistische Arbeit überhaupt. Wie bereits erwähnt, versiegte um das Jahr 1930 die produktive dramatische Ader Adolf Bäuerles, der daraufhin nur noch gelegentlich Bühnenstücke schrieb und sich stattdessen als Journalist und Romanautor betätigte. Mit „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814) und „Kabale und Liebe“ (1827), stehen also am Beginn und am Ende seiner parodistischen Tätigkeit jeweils eine literarische Parodie.

Die Schiller-Parodie „Kabale und Liebe“ ging am 16. März 1827 in Bäuerles Stammtheater, dem Theater in der Leopoldstadt, erstmals über die Bühne.¹⁹⁸ Im Vorfeld war die Schillersche Vorlage, die 1793 erstmals in Wien gezeigt, dann jedoch bis ins Jahr 1808 von der Zensur verboten worden war, gleich in zwei verschiedenen Inszenierungen in der Hauptstadt zu sehen. Sowohl das Theater an der Wien, als auch das Burgtheater führten „Kabale und Liebe“ in ihrem Spielplan. Da die Burgtheaterversion jedoch – anders als in Schillers Vorlage – Ferdinand als den Neffen und nicht als den Sohn des Präsidenten Walter darstellte, ist es eher unwahrscheinlich, dass diese Bäuerle als Vorlage diente.¹⁹⁹ Ob seine Parodie jedoch auf der Bühnenversion des Theaters an der Wien, oder auf der, seit 1784 vorliegenden, Druckfassung des Werkes basiert, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden.

¹⁹⁷ Koehler (1930), S. 100.

¹⁹⁸ Hadamowsky (1934), S. 178.

¹⁹⁹ Hein (1986), S. 406.

Die Tatsache, dass „Kabale und Liebe“ sowohl am Burgtheater, als auch im Theater an der Wien gespielt wurde, zeigt, dass die dramatischen Arbeiten von Friedrich Schiller in Wien sowohl in den Hof-, als auch den Vorstadttheatern aufgeführt wurden. Seine Werke waren dem Publikum dementsprechend geläufig.²⁰⁰ Die Begeisterung des Publikums und das hochgestochene Schillersche Pathos machten seine Werke zu beliebten Vorlagen für Parodien. Das bürgerliche Trauerspiel „Kabale und Liebe“, das Bäuerrle zu seiner Vorlage erkor, entstand unter relativ turbulenten Umständen. Friedrich Schiller, der als Johann Christoph Friedrich Schiller am 10. November 1759 in Marbach das Licht der Welt erblickte, stand zum Zeitpunkt als er das Stück verfasste eigentlich als Regimentsmedikus in Stuttgart im Dienste des Württembergischen Herzogs Karl Eugen. Als man ihm jedoch eine Arreststrafe und striktes Schreibverbot auferlegte weil er sich zweimal unerlaubt entfernt hatte, floh er im Jahr 1782 nach Mannheim. Dort konnte er sich kurzzeitig als Theaterdichter am Mannheimer Nationaltheater verdingen.²⁰¹ In dieser ereignisreichen Phase seines Lebens schrieb Schiller „Kabale und Liebe“. Das Stück wurde unter seinem ursprünglichen Titel „Luise Millerin“ erstmals am 15. April 1784 in Frankfurt aufgeführt, bevor es unter dem heute geläufigen Titel „Kabale und Liebe“ am 17. April desselben Jahres am Mannheimer Nationaltheater zur Aufführung kam.²⁰² Entsprechend den Konventionen des von Lessing eingeführten bürgerlichen Trauerspiels, machte Schiller den Alltag einer bürgerlichen Familie zum Schauplatz von ständischen Konflikten und gesellschaftlichen und politischen Missständen. In seinem Stück verwob er die Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Umstände mit einer privaten Liebesgeschichte zwischen einer Bürgerlichen und einem Adligen. Damit übte er Kritik am Machtmissbrauch absolutistischer Herrschaft, ebenso wie an den Standesschränken, die zu dieser Zeit eine Liaison zwischen Angehörigen des Adels und des Bürgertums immer noch behinderten. Die gefühlsbetonte und stürmische Leidenschaft, die der Liebe des jungen Paares eigen ist, und später auch Ferdinands Auflehnung gegen die bestehenden politischen und gesellschaftlichen Konventionen, die ihn von seiner Geliebten trennen,

²⁰⁰ Ruschka (1935), S. 20.

²⁰¹ Sørensen (2003), S. 241.

²⁰² Schafarschik, Walter: Nachbemerkung. In: Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Stuttgart 2001. S. 141.

bestimmt, ordnen dieses frühe Werk des Autors dem Sturm und Drang zu.²⁰³ Die Handlung ist im bürgerlichen Haushalt des Stadtmusikanten Miller situiert, der gemeinsam mit seiner Frau und seiner geliebten Tochter Luise ein frommes, aufrichtiges Leben in einer nicht näher beschriebenen Residenzstadt führt. Die beschauliche Ruhe wird durch den adeligen Major Ferdinand Walter gestört, der eine innige, aber heimliche Liebesbeziehung mit der jungen Luise unterhält. Die Liebe, die durch die Standesschranken ohnehin nahezu aussichtslos ist, wird akut bedroht, als Ferdinands Vater, der korrupte Präsident Walter, seinen Sohn mit Lady Milford, der Favoritin des Fürsten, verheiraten will, um seine politische Position zu sichern. Die englische Adelige verfolgt indes ihre eigenen Pläne. Sie, die ihren Einfluss auf den Fürsten nutzt, um dessen Grausamkeit gegenüber seinem Volk einigermaßen zu mildern, hat sich in Ferdinand verliebt und will sich durch die Heirat endgültig vom Fürsten lösen. Als Ferdinand sich jedoch weigert, sich freiwillig von Luise zu trennen, ersinnt sein Vater, gemeinsam mit seinem ebenso korrupten Sekretär Wurm, der Luise für sich selber will, einen perfiden Plan, das Paar zu trennen. Unter dem Vorwand ihre Eltern vor dem Gefängnis zu retten, zwingen sie Luise, einen fingierten Liebesbrief an einen anderen zu schreiben, den sie Ferdinand sodann unterschieben. Ferdinand, der schon zuvor vermutet hat, dass Luise einen Liebhaber haben könnte, weil diese sich dazu entschlossen hat, sich zum Wohl ihrer Familie von ihm zu trennen, fällt auf die Täuschung herein. Doch anstatt die Lady zu heiraten, vergiftet er Luise und sich. Dabei nützt er deren angeblichen Verrat, um seine Tat zu rechtfertigen. Erst am Totenbett wird das Komplott aufgedeckt. Sowohl Ferdinand, als auch sein Vater, erkennen ihre Fehler zu spät.

Von der leidenschaftlichen Tragik des Originals ist in Bäuerles Parodie nichts mehr übrig. Stattdessen bestimmt aberwitzige Komik das Werk, das sich – wie bereits erwähnt – nur in einigen Szenen konkret auf die Vorlage bezieht. Solche Bezüge finden sich darüber hinaus nur im ersten Akt. Der zweite Akt weicht vollkommen von Schillers Stück ab und folgt stattdessen den Konventionen des, auf dem Alt-Wiener Volkstheaters äußerst beliebten, Zauberspiels, in dessen Rahmen übernatürliche Geschöpfe fördernd oder

²⁰³ vgl. Sørensen (2003), S. 248-251.

hindern in menschliche Geschicke eingreifen.²⁰⁴ Die beiden Protagonisten von Bäuerles Parodie tragen, ebenso wie die der Vorlage, die Namen Luise und Ferdinand und auch ihre Liebe wird von der Tatsache bedroht, dass Ferdinand einer anderen versprochen ist. Sein Vater, der Stadtrichter Walter, hat den jungen Mann, der es – anders als in der Vorlage – noch nicht bis zum Major, sondern lediglich zum Kadett bei der Stadtgarde gebracht hat, der Fee Millifort versprochen. Die hat ihren bösen Rat Wurmo in einer Verkleidung zum Stadtrichter geschickt, um sich dessen Heiratszusage zu erschleichen. Als Ferdinand zu ihr ins Feenreich kommt, kann er sich mithilfe des guten Rates Gutmann, durch eine List vor der Heirat mit Millifort retten. Er lüchelt ihr eine Zaubergeige ab, die jeden, der sie spielt, zu einem Virtuosen macht und jeden, der sie hört, verzaubert. So gelingt ihm die Flucht zu Luise. Auch diese lebt mit ihrem Vater, dem Stadtmusikant Müller, und ihrer Mutter, die hier nicht länger namenlos bleibt, sondern den Namen Eleonore trägt, in einem aufrechten kleinbürgerlichen Haushalt.

Parodistische Elemente und Elemente des Zauberspiels sind im ersten Akt des Stückes geschickt miteinander verwoben. Mit der Idee, aus der adeligen Nebenbuhlerin Lady Milford eine mächtige Fee zu machen, findet die Zauberwelt mühelos Eingang in die Parodie. Allerdings hat diese Zauberwelt jeglichen übersinnlichen und fremdartigen Charakter verloren. Das Feenreich existiert neben der normalen Welt ohne großes Aufsehen zu erregen und kann – wie Ferdinands Ausflüge dahin zeigen – mehr oder weniger problemlos erreicht werden. Auch das Verhalten der Zaubewesen unterscheidet sie kaum von dem der Menschen im Stück. Sie werden bei Bäuerle mit äußerst menschlichen Zügen ausgestattet und unterscheiden sich eigentlich nur durch ihre magischen Fähigkeiten von „normalen“ Leuten. Diese Verharmlosung und Vermenschlichung der Zauberwelt ist ein typischer Wesenszug des Zauberspiels auf dem Alt-Wiener Volkstheater.²⁰⁵

Indem Bäuerle seine Parodie nun mit einem Zauberstück verknüpft, gehen zentrale Punkte der Vorlage verloren. Da die Intrigen des Stückes nicht länger von Angehörigen der adeligen Oberschicht, sondern von Feen und Zauberern

²⁰⁴ Wilpert (2001), S. 915.

²⁰⁵ Hein (1989), S. 126-127.

gesponnen werden, geht die Kritik an den korrupten Machenschaften der Oberschicht, die bei Schiller ein wichtiges Thema darstellt, gänzlich verloren. Der Stadtrichter Walter will seinen Sohn nicht mit der Fee verheiraten um seine politische Macht zu sichern, sondern weil ihn ein hinterhältiger Geist überlistet hat. Auch die in der Vorlage so zentrale Standesproblematik spielt in der Parodie keine Rolle mehr:

Luise. Comment Vater, was für ein Abstand? (*Immer im Ton parodierender Schwärmerei.*) Ich sehe keinen – er liebt, ich liebe auch – er kann nicht leben ohne mich, auch ich kann nicht leben ohne mich, ohne ihn will ich sagen, - er schwärmt, ich detto – er weint so gerne in meinem Arm, ich schluchze an seinem Hals – (*Mit einigem Übergang.*) Was ist da für ein Abstand mon cher père? (Bäuerle: Kabale, I,18)

Diese übertrieben schwärmerische Rede zeigt, dass Luise keinen Standesunterschied gelten lässt. Die Liebe und der Hang zur Schwärmerei, die sie mit ihrem Geliebten verbinden, setzen in ihren Augen jeglichen Standesunterschied außer Kraft. Im Gegensatz dazu, ist sich die Luise der Vorlage durchaus bewusst, dass ihre Beziehung zu Ferdinand unstandesgemäß ist und sie kaum hoffen kann, jemals seine Frau zu werden. Deshalb ist sie bereit „ihm für dieses Leben“ zu entsagen und auf die Erfüllung ihrer Liebe im nächsten Leben zu hoffen, wo „die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhassten Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind[.]“²⁰⁶ Was in der Vorlage ein unüberwindbares Hindernis darstellt, wird in der Parodie humorvoll durch die übermäßig schwärmerische Liebe des jungen Paares weggewischt. Dieser Umstand verweist auf eine wesentliche Tendenz dieser Parodie. In den wenigen Szenen, die Bäuerle von Schillers Original übernimmt, dienen ihm die leidenschaftlich-schwärmerischen Tendenzen des jungen Liebespaares als hauptsächliches Ziel seiner satirischen Angriffe.

Schon Schiller hebt die Verschwärmtheit seiner jungen tragischen Heldin deutlich hervor, wie schon ihr erster Auftritt zu Beginn der dritten Szene des ersten Aktes zeigt:

²⁰⁶ Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Stuttgart 2001. I, 3.

Luise Millerin *kommt, ein Buch in der Hand. Vorige.*

Luise *(legt das Buch nieder, geht zu Millern und drückt ihm die Hand).*
Guten Morgen, lieber Vater.

Miller *(warm).* Brav, meine Luise – Freut mich, dass du so fleißig an deinen Schöpfer denkst. Bleib immer so, und sein Arm wird dich halten.

Luise. O ich bin eine schwere Sünderin, Vater – War er da, Mutter?

Frau. Wer, mein Kind?

Luise. Ah! Ich vergaß, dass es noch außer ihm Menschen gibt – Mein Kopf ist so wüste – Er war nicht da? Walter? (Schiller: Kabale, I, 3)

Bäuerle übernimmt diese Szene in seine Parodie, wobei er sowohl den Eintritt Luises, als auch ihre romantische Verträumtheit, die sie alle anderen Menschen über ihren Geliebten vergessen lässt, satirisch überzeichnet:

Luise *(kommt ganz schwärmerisch herein, eine Gitarre an einem Band, den Kopf wie ein Kind frisiert, weiße Rosen an der Schürze, ein Blumenstrauß am Busen).*

Arie

Luiserl, seufz nicht laut etc.

(Nach der Arie erblickt sie die Eltern, fliegt ihrem Vater so gewaltig an den Hals, daß die Gitarre zerbricht.)

Müller. Da haben wir's, ihre starken Nerven brechen die zarte Gitarre.
[...]

Luise. Ach ich vergaß, daß es außer ihm Menschen gibt. Vater, Euch selbst erkannte ich nicht mehr.

Müller. Hast mich vielleicht für deine Mutter gehalten?

Luise. Mein Kopf ist so wüste, als wenn ein Nest Fledermäuse drin wäre. – Mutter, war mein Ferdinand da? War er da, mein Ferdl auf sein` Pferdl? (Bäuerle: Kabale, I, 18)

Luise Millers zarte Verliebtheit wird in der Parodie ins Lächerliche übersteigert. Schon die übertrieben sentimentale Aufmachung von Bäuerles Protagonistin – mit der kindlichen Frisur, dem prächtigen Blumenschmuck und der Gitarre, mit der sie „beim bleichen Mond an der Silberquelle, unter den Trauerweiden am Unkenteich“ (Bäuerle, Kabale, I,18) schwermütige Lieder komponiert – lässt keinen Zweifel an ihrer schwärmerischen Gesinnung. Ihr Verhalten und ihre überdrehte Redeweise erwecken erhebliche Zweifel an der Aufrichtigkeit ihrer Gefühle. Während Schiller sein Liebespaar in tiefer Liebe verbindet, macht Bäuerle die gegenseitige Lust an der Schwärmerei zur Hauptursache der Liaison. Dieser Eindruck wird durch den ersten Auftritt des jungen Liebhabers bestätigt, den die Parodie erneut von der Vorlage

übernimmt. Das erste Zusammentreffen der beiden Liebenden ist bei Schiller von großer Leidenschaft geprägt:

Ferdinand von Walter. Luise.

Er fliegt auf sie zu – sie sinkt entfärbt und matt auf einen Sessel – er bleibt vor ihr stehn – sie sehen sich eine Zeitlang stillschweigend an. Pause.

Ferdinand. Du bist blass, Luise?

Luise (*steht auf und fällt ihm um den Hals*). Es ist nichts. Nichts. Du bist ja da. Es ist vorüber.

Ferdinand (*ihre Hand nehmend und zum Munde führend*). Und liebt mich meine Luise noch? Mein Herz ist das gestrige, ist's auch das deine noch? Ich fliege nur her, will sehn ob du heiter bist, und gehen und es auch sein – Du bist's nicht.

Luise. Doch, doch, mein Geliebter. (Schiller: Kabale, I,4)

Dieselbe Szene gestaltet sich in der humorvollen Überzeichnung der Parodie wie folgt:

Ferdinand (*führt Luise wieder herein, sieht sie ernst und feierlich an*).

Luise (*verhüllt sich, setzt sich ermattet nieder*).

Ferdinand (*nach einer Pause*). Luise!

Luise. Was denn?

Ferdinand. Du bist blaß, Luise –

Luise (*springt auf und fällt ihm um den Hals*). Es ist nichts – nichts! Du bist ja da, es ist vorüber.

Ferdinand (*ihre Hand zum Mund führend*). Mir kommt vor, du hast einen Langaus mit deinem Vater getanzt. – Wie? Wäre meiner Luise heutiges Herz nicht mehr das gestrige? Du könntest wälzen, während ich muß zerschmelzen?

Luise. Ich leugne nicht, daß ich ein bisschen hopsate, aber nur um meinen Vater zu zerstreuen. (Bäuerle: Kabale, I,20)

Aufgrund ihrer melancholischen Stimmung alarmiert, sorgt sich der junge Liebhaber der Vorlage, die Gefühle seiner Geliebten könnten sich geändert haben. Die Irrationalität leidenschaftlicher Liebe, die bei Schiller zum Ausdruck gebracht wird, wird in der Parodie in harmlose, nahezu absurde Eifersucht verwandelt. Ferdinand deutet Luisens Ermattung nicht als ein Zeichen von Betrübtheit, sondern von körperlicher Anstrengung. Deshalb ist er auch nicht ernsthaft um Luisens Gefühle besorgt, sondern empört sich lediglich darüber, dass sie sich ohne ihn vergnügt haben könnte. Luise bestätigt seinen Verdacht. Damit wird das leidenschaftlich irrationale Aufeinandertreffen der Liebenden im Original, in der Parodie zum harmlosen schwärmerischen

Geplänkel. Luises nachfolgender Ausruf: „Laß uns ein wenig schwärmen, Jüngling“ (Bäuerle: Kabale, I,20), mit dem sie den aufgebrachten Ferdinand beruhigt, treibt diesen Umstand an die Spitze. Im Gegensatz dazu, gelingt es der Heldin in der Vorlage nicht, den Verdacht ihres Geliebten zu zerstreuen. Sie muss ihm schließlich gestehen, dass sie ahnt, dass der Standesunterschied ihre Liebe zerstören wird. Die Parodie, in der besagter Standesunterschied keine Rolle spielt, lässt die Liebenden indes – trotz der drohenden Gefahr von Seiten Milliforts – ungehindert weiterschwärmen.

Dass die Standesherkunft der beiden Protagonisten tatsächlich keine Bedeutung hat, wird auch in der letzten Szene deutlich, die Bäuerle von der Vorlage übernimmt. In der sechsten Szene des zweiten Aktes lässt Schiller es zur Konfrontation zwischen dem Präsidenten Walter und der Familie Miller kommen. Er will Luise, wenn nötig gewaltsam, von Ferdinand trennen:

Präsident. [...] Wie lang kennt sie den Sohn des Präsidenten?

Luise. Diesem habe ich nie nachgefragt. Ferdinand von Walter besucht mich seit November.

Ferdinand. Betet sie an.

Präsident. Erhielt sie Versicherung?

Ferdinand. Vor wenigen Augenblicken die feierlichste im Angesicht Gottes.

Präsident (*zornig zu seinem Sohn*). Zur Beichte deiner Torheiten wird man dir schon Zeichen geben. (*Zu Luise*). Ich warte auf Antwort.

Luise. Er schwur mir Liebe.

Ferdinand. Und wird sie halten.

Präsident. Muss ich befehlen, dass du schweigst? – Nahm sie den Schwur an?

Luise (*zärtlich*). Ich erwiderte ihn.

Ferdinand (*mit fester Stimme*). Der Bund ist geschlossen.

Präsident. Ich werde das Echo hinauswerfen lassen. (*Boshaft zu Luise*). Aber er bezahlte sie doch jederzeit bar?

[...]

Ferdinand. Vater! Ehrfurcht befiehlt Tugend auch im Bettlerkleid.

Präsident (*lacht lauter*). Eine lustige Zumutung! Der Vater soll die Hure des Sohns respektieren. (Schiller: Kabale, II,6)

Zwar übernimmt Bäuerle diese Szene mit travestierender Ausführlichkeit, gibt ihr jedoch durch minimale Änderungen eine neue Wendung:

Walter. Wie lang kennt sie den Sohn des Herrn Stadtrichters?

Luise. Um den hab ich mich nie bekümmert, aber mein Ferdinand kommt täglich zu mir.

Walter. Wie lang ist das?

Luise. Wenn wir wieder Krapfen backen, wird's ein Jahr.

Walter. Also eine Faschingsbekanntschaft.

Müller. Halten zu Gnaden –

Walter. Tace! Der Musikant hat jetzt Pause, seine Tochter hat zu reden, halten zu Gnaden! – Was hat ihr dieser Ferdinand versprochen?

Luise. Muß ich das jedem auf die Nase binden?

Walter. Mir, dem Vater, wohl.

Luise. Nun dann – ewige Liebe.

Eleonore. Und daß er dich heiraten will, das hat er auch gesagt, ich hab's durchs Schlüsselloch gehört.

[...]

Luise. Ja, daß er mich heiraten will, hat er auch g'sagt.

Walter. Darnach wird sie ihm schon die Schlingen gelegt haben – ich weiß schon, wen ich vor mir habe. Will sie gutwillig von ihm ablassen?
(Bauerle: Kabale, I,25)

Die grundlegenden Tendenzen von Adolf Bäuerles Parodie werden in dieser Szene noch einmal deutlich. Im Gegensatz zur Vorlage ist Ferdinand in dieser Szene abwesend. Somit fehlt die persönliche Bestätigung seiner Liebe zu Luise gänzlich. Die Fragen seines Vaters nach der Ernsthaftigkeit dieser Beziehung und nach den Absichten seines Sohnes, werden nur aus zweiter Hand von Luise und ihrer Mutter beantwortet. Obgleich Ferdinands Liebesbeteuerungen im Original unerwünscht sind, sind sie doch ein persönliches Zeugnis seiner Gefühle. Der Umstand, dass dieses Zeugnis in der Parodie fehlt, lässt erneut Zweifel an der Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit der Liebe von Luise und Ferdinand aufkommen. Diese Zweifel werden noch weiter dadurch bekräftigt, dass Walter die Beziehung abschätzig als „Faschingsbekanntschaft“ bezeichnet und damit indirekt auf die Kurzlebigkeit einer solchen Liaison anspielt. Erneut steht nicht aufrichtige Liebe, sondern oberflächliche Schwärmerei im Mittelpunkt von Bäuerles Werk. Gleichzeitig wird jedoch auch die Bedeutung des Standesunterschiedes heruntergespielt. Seine adelige Abkunft erlaubt es dem Präsidenten bei Schiller Luise geringschätzig als Hure zu bezeichnen. Er kann diese Verleumdung bedenkenlos aussprechen. Seine Herkunft gesteht ihm Übergriffe auf Angehörige niederer Stände zu. Darüber hinaus wird seine Anschuldigung durch den Umstand bestätigt, dass in adeligen Kreisen bürgerliche Frauen bestenfalls als Mätressen, aber keinesfalls als Ehefrauen anerkannt wurden. Luise ist also gegen seine Anschuldigung machtlos; nicht nur, weil sie aufgrund ihrer geringeren Herkunft nichts gegen ihn ausrichten kann, sondern auch, weil seine Denunziation zu dieser Zeit als durchaus

berechtigt angesehen wurde. Das Standesproblem wird bei Schiller in dieser Szene also besonders deutlich. Im Gegensatz dazu, hat dieses Thema in derselben Szene in der Parodie nicht annähernd soviel Gewicht. Walter beschimpft die Geliebte seines Sohnes hier nicht als Hure. Er deutet lediglich ihre opportunistischen Bestrebungen an, indem er vermutet, dass sie ihn mit ihren Reizen gezielt zur Heirat verführt hat. Darüber hinaus wird nicht auf ihre unterlegene Stellung eingegangen. Der Standeskonflikt wird nahezu gänzlich ausgeklammert.

Mit der 26. Szene des ersten Aktes endet schließlich jeglicher Bezug zur Vorlage und Bäumle entwickelt sein Stück vollkommen unabhängig weiter. Der Macht seines Vaters unterlegen, begibt sich Ferdinand freiwillig ins Feenreich, kann jedoch vor der Hochzeit von Gutmann, Müller und Luise befreit werden. Der erste Akt endet in einem fröhlichen Tanz in dessen Zuge Ferdinand und Luise glücklich vereint aus dem Feenreich entkommen. Damit ist das Ende jedoch noch nicht erreicht, denn in einem zweiten Akt zeigt Bäumle, wie es für das Liebespaar nach ihrer Wiedervereinigung weitergeht. Dabei wird erneut die Aufrichtigkeit ihrer Gefühle in Frage gestellt, denn es gelingt Millifort, die ihren Anspruch auf den entflohenen Bräutigam noch nicht aufgegeben hat, nur allzu leicht die Liebenden durch eine Intrige zu entzweien. Sie sorgt dafür, dass Luise und ihr Vater, die mittlerweile mit Ferdinand als fahrende Künstler durchs Land ziehen, vom Erfolg verwöhnt werden, während Letzterer nur Verachtung erntet. Ruhmsucht und Gier veranlassen Vater und Tochter dazu, den glücklosen Liebhaber zu verstoßen. Erst in letzter Minute gelingt es dem guten Rat Gutmann die Intrige Milliforts aufzudecken und die Liebenden erneut zu vereinen. Entsprechend den Richtlinien des Besserungsstückes, das sich laut Hein in „Stoff, Dramaturgie und Problemlösung“²⁰⁷ kaum vom Zauberstück unterscheidet, sehen Müller und Luise ihre Fehler ein und geloben Besserung. Die ebenfalls geläuterte Fee, schenkt dem jungen Paar ein Zauberschloss und zieht sich in die Feenwelt zurück. Mit der Vorlage und deren tragischem Ende, hat dieser zweite Akt offenkundig nichts mehr zu tun. Bäumle folgt stattdessen gänzlich den Grundsätzen des Zauberstückes, und des eng verwandten Besserungsstückes.

²⁰⁷ Hein (1989), S. 126-127.

Grundsätzlich bleibt festzuhalten, dass die Parodie nicht auf die politischen und gesellschaftlichen Problemstellungen, die im Original anklingen, abzielt. Stattdessen werden speziell das Gefühl, die Liebe und die Leidenschaft, die im Stück – entsprechend der Auffassung des Sturm und Drang – als höchste Werte propagiert werden, humorvoll aufs Korn genommen. Aber im Gegensatz zu zahlreichen Zeitgenossen Schillers, die das Trauerspiel als zu pathetisch empfanden und vehement kritisierten,²⁰⁸ handelt es sich bei Bäumles Bearbeitung eher um eine gutmütige Neckerei, als um einen tatsächlichen kritischen Angriff. Gerade diesem Umstand ist es wohl auch zu verdanken, dass das Stück, von Publikum und Kritik gleichermaßen, wohlwollend aufgenommen wurde. Der *Sammler* vom 27. März 1827 erklärt eindeutig, dass Bäumle sich mit seiner Parodie auf sehr dünnem Eis bewegt, denn „so ungern man in der Regel klassische Werke parodiert sieht, wurde diese Meynung noch durch den Umstand verschlimmert, in die Parodie eine Fee verwebt zu sehen“. Einzig der Umstand, dass die Parodie frei „von aller, dem erhabenen Original unwürdiger Gemeinheit“ sei und die Vorlage „höchst zart behandelt“ habe, bewahre sie vor dem Unmut des Publikums.²⁰⁹ Auch die *Theaterzeitung* konstatiert, dass diese Parodie eine schwierige Gradwanderung darstellt, nicht nur weil Bäumle sich an ein „Schillersches Meisterwerk“ herangewagt habe, sondern auch, weil der „jetzt herrschende Geschmack“ und die „Anforderungen des Publikums dieses Theaters“ danach verlangten, dass „Feen und Geister hinein verflochten werden“. Aber auch hier urteilt man, dass der Autor „die Doppel-Aufgabe mit vielem Geschicke“ gemeistert habe.²¹⁰ Offenbar hat also gerade die Tatsache, dass Bäumle sich nur sehr lose und an sehr wenigen Stellen auf das Original bezieht, seinem Stück die Akzeptanz des Publikums gesichert. Seine humorvolle Bearbeitung konnte nicht als bedrohlicher Angriff auf das Stück gewertet werden, das allgemein als ein Meisterwerk seiner Gattung galt, und wurde deshalb gut aufgenommen.

²⁰⁸ Radler, Rudolf (Hg.): Kindler Lexikon. Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Bd. 1. Von den Anfängen bis zur Romantik. München 1994.

²⁰⁹ Der Sammler Nr. 37. Dienstag, den 27.3.1827.

²¹⁰ Bäumle, Adolf (Hg.): Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens Nr. 40. Dienstag, den 3.4.1827.

Zu dieser positiven Rezeption leistete das Leopoldstädter Ensemble, rund um Ferdinand Raimund in der Rolle des Stadtmusikanten Müller, einen entscheidenden Beitrag. *Sammler* und *Theaterzeitung* loben die Leistung der Schauspieler. Besonders das Spiel von Therese Krones in der Rolle der Luise, Katharina Ennöckl als Millifort, Herr Fermier als Ferdinand und – wie bereits erwähnt – Ferdinand Raimund als Müller wird als „musterhaft“ hervorgehoben.²¹¹ Darüber hinaus fanden auch die Musik von Josef Drechsler und die Bühnenausstattung großen Anklang. Die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Parodie scheinen also gegeben: Schillers Vorlage war beim Publikum offensichtlich ebenso bekannt wie beliebt; Bäuerles Bearbeitung wartete mit genug Originalität und Witz auf, um das Interesse der Zuschauer zu wecken und nicht als müder Abklatsch oder unangemessene Verspottung der Vorlage abgetan zu werden; der Umstand, dass die Parodie zusätzlich Elemente des damals so beliebten Zauberspiels aufwies, bot einen weiteren Anreiz; und auch die Darbietung auf der Bühne wurde effektiv und kunstfertig umgesetzt. Trotzdem konnte Bäuerles Parodie „Kabale und Liebe“ in Wien nur mäßige Erfolge einfahren. Im Theater in der Leopoldstadt wurde das Stück zwischen 1827 und 1838 zwar 38-mal gespielt,²¹² es wurde aber bis 1860 weder im Theater an der Wien, noch im Theater in der Josefstadt, aufgeführt.²¹³ Warum diese Parodie, trotz guter Voraussetzungen und durchwegs positiver Rezensionen, keinen allzu großen Anklang beim Publikum fand, kann nicht geklärt werden. Tatsache ist, dass Bäuerles Produktivität als Theaterdichter nach 1827 empfindlich nachließ. Er lieferte mit „Kabale und Liebe“ nicht nur seine letzte Parodie ab, sondern produzierte bis 1831 auch nur mehr drei weitere Stücke, von denen eines – das Zauberspiel „Der Spiegel des Jupiter“ (1831) – gar nicht aufgeführt wurde.²¹⁴ Bäuerles Stern als Theaterdichter ging gegen Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts unaufhaltsam unter. Spätere Versuche an ehemalige Erfolge anzuschließen, scheiterten. Vielleicht war die schwindende Beliebtheit des Autors mit ein Grund für den vergleichsweise bescheidenen Erfolg seiner letzten literarischen Parodie.

²¹¹ *Der Sammler*, 27.3.1827.

²¹² Hadamowsky (1934), S. 178.

²¹³ vgl. die Spielpläne der beiden Häuser in: **Bauer** (1952) und **Bauer/Kropatschek** (1988).

²¹⁴ siehe Chronologisches Stückverzeichnis in: Rommel (1952), S. 1060.

5. Charakteristische Merkmale der literarischen Parodien Adolf Bäuerles

Nachdem im vorangegangenen Abschnitt ausführlich auf die literarischen Parodien und ihr Verhältnis zu den Vorlagen eingegangen wurde, sollen nun in einem letzten Punkt, charakteristische Merkmale dieser Parodien genauer beleuchtet werden. Eine Analyse soll zeigen, wie Adolf Bäuerle Sprach- und Situationskomik für seine parodistischen Zwecke nützte. Außerdem werden die Liedeinlagen, mit denen er drei der vier besprochenen Werke ausgestattet hat, in Augenschein genommen.

5.1. Sprachkomik

Jede Untersuchung der Sprache von Adolf Bäuerles Stücken kann zwangsläufig nur auf den schriftlichen Textzeugen basieren, die heute noch erhalten sind. Dennoch muss erneut darauf hingewiesen werden, dass eine solche Untersuchung unweigerlich unvollständig ist, da sich die Theaterpraxis des Alt-Wiener Volkstheaters – so wie die Theaterpraxis allgemein – vor allem durch die Interaktion zwischen Autor, Schauspieler und Publikum auszeichnete. Dieser Umstand wurde durch die strenge Zensur dieser Zeit, die spontane Stegreifeinlagen geradezu herausforderte, noch weiter unterstützt. Untersuchungen zu Bäuerles Sprachgebrauch müssen daher in dem Bewusstsein durchgeführt werden, dass sie nur einen Teil dessen erfassen können, was dem Wiener Theaterpublikum tatsächlich dargeboten wurde. Trotzdem gewährt die genauere Beschäftigung mit dem erhaltenen Sprachmaterial aufschlussreiche Einblicke in die parodistische und humoristische Arbeitsweise des Autors.

Wie seine Lokalpossen, zeichnen sich auch Adolf Bäuerles Parodien durch ihre überaus reiche Sprachkomik aus. Die Bandbreite seines durchgehend harmlos komischen Sprachgebrauchs ist dabei weit gefächert. Eines der wichtigsten Mittel ist zweifellos die Verwendung des (Wiener) Dialekts. Während in den reinen Lokalpossen der Dialekt vor allem von den komischen Figuren gesprochen wird, ernsthafte und höher gestellte Figuren sich jedoch eher der Hochsprache bedienen, sprechen in den Parodien ausnahmslos alle Figuren im

Dialekt.²¹⁵ Diese Art der Lokalisierung ist ein typisches Mittel der Alt-Wiener Parodie. Sie zielt vor allem darauf ab, einen merklichen Kontrast zur Vorlage zu schaffen, um die Parodie noch deutlicher hervortreten zu lassen.²¹⁶ In diesem durchgehend dialektalen Kontext fallen vereinzelte hochsprachliche Äußerungen dann umso mehr auf.

Die, durch die Verwendung der Umgangssprache hervorgerufene Lokalisierung kann – muss aber nicht zwangsläufig – mit Verwienerung übereinstimmen.²¹⁷ Von den vier besprochenen Werken ist nur eines, nämlich „Der Tausendsasa“ tatsächlich in Wien zu lokalisieren. Ein weiteres – „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ – ist in unmittelbarer Umgebung, nämlich im nahe gelegenen Klosterneuburg, angesiedelt. „Kabale und Liebe“ und „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ spielen hingegen an nicht näher definierten Orten. Die Tatsache, dass durch die Verwendung dialektaler Äußerungen trotzdem eine behagliche wienerische Atmosphäre heraufbeschworen wird, legt die Vermutung nahe, dass auch sie, wenn auch nicht direkt in Wien, so zumindest im Niederösterreichischen Umfeld anzusiedeln sind. Eine genaue Standortbestimmung ist jedoch nicht möglich. Gerade durch diese fehlende Ortsangabe geht jedoch ein Großteil des Lokalcharakters verloren, denn es ist ein zentrales Wesensmerkmal der Lokalposse, dass sie das Alltagsleben gewöhnlicher Leute an einem bestimmten Ort darstellt. Volker Klotz konstatiert, dass es bei dieser Gattung „nicht einfach um irgendwelches Leben der Bürger irgendwo“ geht, „sondern vielmehr ums Leben der Bürger an einem ganz bestimmten Ort“.²¹⁸ In dieser Hinsicht können „Kabale und Liebe“ und „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“, trotz lokalisierender Tendenzen, nicht als tatsächliche Lokalstücke gewertet werden.

Das Fehlen des Lokalcharakters wurde von den Zeitgenossen jedoch durchwegs positiv bewertet. So wurde in der Rezension von „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ in der *Theaterzeitung* vom 24. Dezember 1818

²¹⁵ Enzinger (1919), S. 490.

²¹⁶ Koehler (1930), S. 123.

²¹⁷ ebd. S. 122.

²¹⁸ Klotz (1987), S. 92.

enthusiastisch verkündet: „Das Stück, trotz dem, daß es von dem gewöhnlichen Leopoldstädter-Genre abweicht, wird allen Theaterdirektionen sehr viel Geld einbringen und dem Verfasser gewiß einen nicht unbedeutenden Namen machen. Es kann, da es nicht im geringsten lokal ist, in ganz Deutschland aufgeführt werden.“²¹⁹ Ähnlich urteilte das Blatt auch in einer Rezension von „Kabale und Liebe“ im Jahr 1827: „Dieses neue humoristische Werk Adolf Bäuerles ist demnach allen Bühnen, wo das Original bekannt ist, als treffliche Parodie, um so mehr zu empfehlen, als es sehr wenig in das Lokale hinübergeht, und daher auf jedem Theater gefallen wird.“²²⁰ Das Fehlen des Lokalcharakters wurde also keineswegs negativ aufgefasst. Ganz im Gegenteil: Bäuerles Stück „Der Tausendsasa“ wurde gerade für zu viel Wiener Lokalkolorit kritisiert. Eine Rezension des Stückes in der *Theaterzeitung* vom 18. Juli 1820 bezeichnet es als „geradezu unrecht“, dass der Autor das Stück in Wien spielen lässt, weil er das Stück dadurch „um alle Wahrscheinlichkeit“ bringe.²²¹ Inwieweit dieses aberwitzige Stück rund um die fantastischen Streiche des Tausendsasas Schwips überhaupt einen Wahrscheinlichkeitsanspruch stellen kann, sei dahingestellt. Trotzdem macht diese Kritik deutlich, dass positive Publikumsrezeption nicht davon abhing, ob Wien als Schauplatz einer Posse gewählt wurde, oder nicht.

Zusammenfassend wird festgestellt, dass die Verwendung dialektaler Äußerungen gezielt eingesetzt wurde, um einen parodistischen Kontrast zur Hochsprache des jeweiligen Originals zu schaffen. Der Umstand, dass diese dialektale Lokalisierung nicht zwangsläufig mit einer tatsächlichen lokalen Festlegung der Stücke einhergeht, verdeutlicht, dass bei den Parodien – anders als bei den reinen Lokalpossen – eben nicht die Darstellung der Lebensverhältnisse durchschnittlicher Bürger einer bestimmten Region im Vordergrund stand. Die Lokalisierung diente ihnen hauptsächlich dazu, sich humoristisch vom Original abzuheben.

²¹⁹ Theaterzeitung, 24.12.1818.

²²⁰ Theaterzeitung, 3.4.1827.

²²¹ Theaterzeitung, 18.7.1820.

In vielen Fällen ist diese Lokalisierung direkt mit einer sozialen Erniedrigung der Figuren verbunden.²²² So wird aus Kotzebues blutjunger Adelige Eulalia Meinau, in Bäuerles Parodie die leicht abgehalfterte Hausmagd Urschel Würfel; die blaublütigen Protagonisten von Crownes „Die unmögliche Sache“, werden in „Der Tausendsassa“ zu streitsüchtigen Kleinbürgern; Ferdinand, der bei Schiller dem Hochadel angehört und auch im Militär einen hochrangigen Posten bekleidet, wird zum einfachen Kadetten in einer albernen Stadtgarde; und die hoch gelobte und verehrte Primadonna Angelica Catalani, wird zu einem bärtigen, tiefstimmigen Monstrum in übertrieben prunkvollen Kleidern, das von einem erfolg- und mittelosen Schauspieler dargestellt wird. Gemeinsam mit den sozialen, sinken auch die moralischen Standards der Figuren. Die koketten weiblichen Figuren, die Bäuerle auf die Bühne bringt, sind männlichen Annäherungsversuchen meist nicht abgeneigt und haben nur wenig mit den sittlichen Heldinnen der Originale gemein. Auch die stattlichen Helden der Vorlage werden vom Autor der Parodien durchwegs in unbeschwerte Frohnaturen, die weniger stattlich als aberwitzig zu nennen sind, verwandelt.

Abgesehen von der gezielten Verwendung des Wiener Dialekts, die es ermöglichte, die Figuren sowohl sprachlich, als auch sozial, von ihren Pendants abzugrenzen, kannte Bäuerle jedoch noch andere Methoden um einen komischen Kontrast zur Sprache der Vorlagen zu schaffen. Ein fixer Bestandteil seines komischen Sprachrepertoires ist das absichtliche oder unabsichtliche Falschverstehen, das nicht selten zu Missverständnissen und ganz und gar absurden Dialogen führt. Ein Beispiel dafür liefert der Dialog zwischen der Fee Millifort und ihrem Auserwählten Ferdinand in Bäuerles „Kabale und Liebe“:

Millifort. Ja, ich schenke dir eine Zaubergeige, die, wenn du spielst, über Paganini und Mayseder dich setzen soll.

Ferdinand. Ich küsse die Hand, ich setz mich auf keine Leute.
(Bäuerle: Kabale, I,8)

Ferdinands mutwillige Fehlinterpretation von Milliforts Aussage, hat einen unmittelbaren komischen Effekt. Die irrwitzigen Wendungen, die das Gespräch

²²² Koehler (1930), S. 126.

zwischen diesen beiden Figuren nimmt, setzen es in einen krassen Widerspruch zu der tragischen und emotionsgeladenen Unterredung von Major Walter und Lady Milfort in Schillers Original.

Während es sich hier um absichtliches Falschverstehen handelt, kommt es in vielen Fällen auch zu unbeabsichtigten Missverständnissen. Eine beliebte Quelle solcher Irrtümer sind Fremdsprachen. Der folgende Dialog in „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ zeigt, wie Bäuerle Fremdsprachen einsetzt, um humorvolle Verwirrungen zu erzeugen:

Lustig. Comment!

Rummelpuff. Ja, ich weiß nicht, heißt er Komma oder Punktum; aber ein Semikolon hätte er mir gern mit seinem Degen ins Gesicht geschrieben, wenn ich ihn nicht durch meinen Mut zu Paaren getrieben, ihn zittern gemacht und ihm dann großmütig das Leben geschenkt hätte. (Die falsche Primadonna, II,14)

Auch hier hat die Fehlinterpretation einen direkten komischen Effekt, der durch Rummelpuffs folgende absurde Rede noch verstärkt wird. Daneben ist jedoch auch die gezielte falsche Verwendung von fremdsprachlichen Ausdrücken ein beliebtes Mittel Bäuerles, um komische Effekte zu erzielen. In „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ ist es vor allem der affektierte Wiener Kapitalist Knoll, der durch seine falschen Französischkenntnisse amüsiert:

Knoll.

[...] Aber der Knab` ist noch zu viel Schußpartl, was man im Französischen einen Partle de Schousse nennt. (Der Leopoldstag, I,9)

Dieses Beispiel deutet bereits an, dass der Autor Fremdsprachen nicht verwendet um die Bildung seiner Figuren zu signalisieren, sondern um ihre Torheit zu unterstreichen. Bäuerles Figuren charakterisieren sich über ihre Aussagen selbst. Irrwitzige Monologe, die der Autor einzelnen Figuren in den Mund legt, dienen ihm als ein weiteres Mittel, deren harmlos närrisches Wesen hervorzuheben. Dementsprechend stilisiert er auch den kleinen Strumpfwirker Leopold Würfel im *Leopoldstag* über seine Rede zum kompletten Gegenteil von Kotzebues edlem Helden Meinau:

Würfel (tritt ein).

Vivat! Wer Leopold heißt, soll leben! Herr Hauspatron, ich gratulire! Ich hab' es schon gehört; ich wünsch' Ihnen alles Erdenkliche, was Sie sich selbst wünschen; kommen Sie gut nach Haus, meine Empfehlung bitt' ich – Dero werthe Freundschaft erhalten. Punctum! Jetzt wissen Sie Alles: Nu, ich bin auch ein Leopoldus, Nulle von Nulle geht auf.

(Der Leopoldstag, I,8)

Der Unterschied zu Kotzebues noblem, wortkargen Meinau, der von Kummer gezeichnet die Gegenwart anderer Menschen scheut, könnte nicht größer sein. An seine Stelle setzt Bäuerle den lebensfrohen und äußerst geschwätzigen Strumpfwirker Würfel, der nichts mehr liebt, als einen guten Tropfen in guter Gesellschaft zu genießen. Schon diese Antrittsrede schafft den größtmöglichen Kontrast zur Vorlage und verweist auf die komischen Entwicklungen, die von dieser Figur noch zu erwarten sind.

In den schier endlos scheinenden Aneinanderreihungen harmlos komischer Episoden, klingen jedoch immer wieder auch kritische Töne an. So antwortet Gutmann, der in Bäuerles „Kabale und Liebe“ die allegorische Figur des guten Rates verkörpert, auf die Frage, warum ihn Millifort aus ihren Diensten entlassen habe, ironisch: „Ich begehe den Fehler, dass ich das Gute will, und das ist schon genug, um heutigen Tages aus der Mode zu kommen.“ (Bäuerle: Kabale, I,7) Der Autor verpackt diese implizite Kritik an den gesellschaftlichen Moralvorstellungen seiner Zeit in dem – bereits erwähnten – grandiosen Strom komischer Episoden. Kritische Töne klingen an und werden schon im nächsten Moment von einer neuen amüsanten Begebenheit fortgespült. Ähnlich verhält es sich im *Leopoldstag*. Der Wirt des Goldenen Hirschen reflektiert hier spöttisch über den Tourismus und meint: „Die Zufahrt der Wiener nach Klosterneuburg ist heute ungeheuer, Alles strömt herauf, als wenn's was zu verschenken gäb', und derweil müssen's alles so theuer zahlen, daß wir an einem Tage das profitieren, was wir's ganze Jahr brauchen.“ (Der Leopoldstag, II,1) Auch diese beißende Beobachtung wird schon im nächsten Moment durch die überschwängliche Ankunft von Würfel und seiner Reisegesellschaft weggewischt.

Inwieweit solche kritischen Anklänge im tatsächlichen Spiel auf der Bühne noch verstärkt wurden, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Ganz

allgemein wird festgestellt, dass Adolf Bäuerles beschwingte Sprachkomik nur selten mit versteckten Angriffen – sei es auf die Vorlage oder auf politische und gesellschaftliche Missstände – aufwartet. Einzelne kritische Äußerungen verstecken sich im komischen Fluss der Parodien und sind so schwach, dass sie darin nahezu untergehen. Zwar versucht Bäuerle durch seine Sprachkomik einen merklichen Kontrast zum Original zu erzeugen, grundsätzlich liegt ihm aber daran, das Publikum mit harmlosen Späßen zu unterhalten, und nicht es mit beißend kritischen Äußerungen aufzuwiegeln.

5.2. Mimuskomik

Natürlich wirken die Parodien Adolf Bäuerles nicht über ihre Sprache allein. Ihre (komische) Wirkung gründet sich – wie bei allen Bühnenstücken – auch auf die Kleidung der Figuren, die Bühnenausstattung und das Geschehen auf der Bühne; also auf all das, was der Zuschauer visuell während der Vorstellung wahrnehmen kann. Siegfried Brill bezeichnet die Gesamtheit dieser visuellen Eindrücke als Mimuskomik und setzt diese deutlich von der Sprachkomik ab, die für ihn alle sprachlichen Äußerungen umfasst, die auf der Bühne getätigt werden.²²³ Da das, was tatsächlich auf der Bühne geboten wurde, heute nicht mehr zugänglich ist, kann die Mimuskomik von Bäuerles literarischen Parodien nur noch über die Texte selbst erahnt werden. Diese Situation ist zweifellos nicht ideal, doch die erhaltenen Bühnenanweisungen lassen trotzdem einige Rückschlüsse auf das tatsächliche Bühnengeschehen zu.

Allgemein finden sich in den vier erhaltenen literarischen Parodien nur spärlich Regieanweisungen des Autors. Er, der immer für eine enge Zusammenarbeit zwischen Schauspieler und Dichter plädiert hatte und davon überzeugt war, dass die endgültige Form eines Stückes nicht vom Verfasser, sondern vom Spiel der Darsteller bestimmt würde²²⁴, wollte das Potential seiner Stücke wohl nicht durch zu viele Vorgaben einschränken. Nur vereinzelt gab er konkrete Anweisungen. So macht er in „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ genaue Angaben zur Kleidung des komischen Helden Würfel:

²²³ Brill, Siegfried: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werk Johann Nestroys. Nürnberg 1967.
S. 14.

²²⁴ Helbig (1960), S. XIX.

[...] **Würfel** (dieser hat ein rothes türkisches Kappel unterm Hut, einen gestreiften Frack und einen sogenannten Pauvre darüber, der jedoch offen ist, eine rothe kurze Hose an, unter dem Arm ein Paraplu, in der Hand einen Zöger und in der anderen einen Flaschenkeller). (Der Leopoldstag, I,8)

Mit dieser Aufmachung markiert der Autor Leopold Würfel ganz eindeutig als die komische Hauptfigur des Stückes und schafft gleichzeitig den größtmöglichen Kontrast zu dessen Pendant Meinau. Die einzige andere Figur des Stückes, deren Aufmachung vom Autor ebenfalls genau vorgegeben wird, ist – wenig überraschend – die weibliche komische Figur, Madame Würfel:

[...] **Mad. Würfel** (in einem rosenrothen, altmodischen Kleide, am liebsten von Tafft, ein kleines, ängstliches, geschmackloses Bürgerhäubchen auf, todte Blumen auf dem Kopfe, mit einem ziemlich großen Fächer in der Hand und einem gestickten Ridicül). (Der Leopoldstag, I,4)

Die schwärmerisch, alberne Ader dieser Figur spiegelt sich schon in ihrer Kleidung. Auch hier deutet das Gewand das komische Potential ihrer Trägerin an und setzt sie gleichzeitig in einen krassen Gegensatz zu der reuigen Ehebrecherin Eulalia. Kotzebue selbst macht zwar keine genauen Angaben zur Kleidung seiner beiden Hauptfiguren, deren Verhalten und der ganze Inhalt des Stückes, machen es jedoch mehr als unwahrscheinlich, dass deren Aufmachung auch nur annähernd der des Ehepaares Würfel glich.

Ähnlich regelt Bäuerle die Kostüme des Schauspielers Lustig in „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“. Er bringt ihn zuerst in einem „neckischen Negligè“ und einem „Häubchen“ auf die Bühne, um seinen Widersacher Rummelpuff zu verführen. (Die falsche Primadonna, II,12) Auch der folgende große Auftritt der falschen Diva vor den versammelten Einwohnern Krähwinkels wird vom Autor genau festgelegt:

(Lustig ist indessen bescheiden geblieben und hat bloß gelächelt. Er muß als Madame Catalani gerade so angezogen sein, wie sie es bei ihren Konzerten war. Hier würde eine plumpe Karikatur am unrechten Platze sein. Je schöner hier Lustig gekleidet ist, desto besser die Wirkung.) (Die falsche Primadonna, II,27)

Diese Bemerkung macht unmissverständlich klar, dass Bäuerles Bühnenanweisungen dazu gedacht sind, den größtmöglichen parodistischen Effekt zu erzielen. Seine strategisch platzierten Anweisungen sollen sicherstellen, dass das visuelle Bühnengeschehen seine parodistische Absicht unterstützt. Man kann sich vorstellen, dass der Anblick des begnadeten Komikers Schuster, zuerst im Negligè und dann in prunkvoller Abendgarderobe, sicher sein Übriges dazu beigetragen haben wird, die Zuschauer köstlich zu unterhalten.

Doch Bäuerles Instruktionen beschränken sich nicht auf die Aufmachung der Figuren. An bestimmten Stellen werden auch das Bühnenbild und das Bühnengeschehen genau von ihm vorgegeben. Am augenfälligsten werden die Anweisungen des Autors bei den so genannten Tableaus. Diese extravaganten Abschlusszenen, die am Ende eines Aktes die Sensationslust der Zuschauer befriedigen sollten, sind ein typischer Bestandteil der Alt-Wiener Parodie.²²⁵ Jede der vier erhaltenen literarischen Parodien Adolf Bäuerles beinhaltet eine dieser spektakulären Endszenen. Ein typisches Beispiel dafür ist die letzte Szene des ersten Aktes von „Der Tausendsasa“, die den bombastischen Einzug des als Inder verkleideten Schwips schildert:

[...] Im Hintergrund ein doppelt geöffnetes Gitterthor. Wie die Cortiae auffliegt, hört man einen Marsch vom Orchester. – Sogleich beginnt der Zug von Negern, Ostindiern, Matrosen und Seesoldaten. – Hierauf kommen tanzende Mohrenknaben, welche ein lebendiges Kamehl führen. – Hier erscheint vor dem Kamehl eine große Musikbande [...]. Sie fallen in den Marsch des Orchesters ein, welcher voll ungeheurer Wirkung komponiert sein muß. Schwips in kostbarer ostindischer Kleidung sitzt stolz auf dem Kamehl, und grüßt vornehm herunter. Streit mit seiner sämtlichen Dienerschaft und allen Hausleuten machen Spalier. Es darf aber ja kein Frauenzimmer auf die Bühne kommen. Den Schluß nach dem Kamehl machen wieder Mohrenknaben und indische Gaukler, welche Lusträder schlagen, auf Stelzen gehen, Papageyen tragen ec. Der Einzug muß pompös geordnet seyn.
(Der Tausendsasa, I,26)

Mit diesem gigantischen Einzug stillt Bäuerle die Schaulust seines Publikums und verdeutlicht gleichzeitig den unglaublichen Reichtum, den Schwips in seiner Verkleidung als Kalikokarimelino vortäuschen will. Das Vermögen des

²²⁵ Koehler (1930), S. 120.

vermeintlichen Ostinders, das schon bei Crownes Sir Niklas Kaliko beträchtlich ist, wird in der Parodie noch um ein Vielfaches gesteigert und im Rahmen dieses Festzuges zur Geltung gebracht. Der Autor macht hier herzhaften Gebrauch der Übertreibung, die ganz allgemein ein beliebtes Mittel der Alt-Wiener Parodie ist.²²⁶

Wie schon erwähnt, tauchen Tableaus ähnlichen Ausmaßes auch in den anderen drei Parodien auf. In „Kabale und Liebe“ schließt der erste Akt mit einer gewaltigen Tanzszene, in deren Rahmen das Liebespaar fliehen kann und Milliforts Zauberschloss zum Einsturz gebracht wird. Der erste Akt von „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“, wird von der spektakulären Flucht Würfels vor seiner Frau beschlossen, die die festlich gedeckte Tafel in ein Schlachtfeld verwandelt. Der erste Akt von „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ wird wiederum durch den prunkvollen Einzug der falschen Diva in Krähwinkel abgerundet. All diese Szenen bieten dem Publikum einen erheblichen visuellen Reiz, dienen jedoch gleichzeitig den Zwecken der Parodie, indem sie den komischen Kontrast zur Vorlage durch ihre maßlose Übertreibung weiter veranschaulichen.

Natürlich ist auch das Spiel der Darsteller, deren Gestik und Mimik, ein wichtiger Bestandteil der Mimuskomik. Es wurde bereits im vorigen Kapitel gezeigt, dass die Schauspieler wesentlich zum Erfolg oder Misserfolg eines Stückes beitrugen, und dass Rezensenten sich nicht scheuten, deren Spiel klar zu bewerten. Vor allem die Stars des Leopoldstädter Ensembles, Ignaz Schuster, Katharina Ennöckl, Ferdinand Raimund und Therese Krones, trugen die Mitverantwortung dafür, ob und wie ein Stück vom Publikum aufgenommen wurde. Allein ihre Namen dienten dazu, das Publikumsinteresse zu wecken. Während der Aufführung war es dann ihre Leistung, die von Zuschauern und Rezensenten besonders beachtet wurde. Wie die Gestaltung eines Stückes, basiert auch sein Erfolg auf der Zusammenarbeit von Dichter und Schauspieler.

²²⁶ ebd. S. 129.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Adolf Bäuerle die Ausgestaltung der Mimuskomik gerne der Fantasie der Darsteller und Bühnenausstatter seiner Stücke überließ. Wenn er jedoch in Form von Bühnenanweisungen direkten Einfluss auf das visuelle Geschehen nahm, tat er dies, um seine parodistischen Absichten gezielt zu unterstützen.

In einem letzten Abschnitt soll nun noch ein Blick auf Bäuerles Gebrauch von Liedeinlagen geworfen werden, mit denen er drei seiner vier erhaltenen literarischen Parodien bestückt hat.

5.3. Lieder

Musik spielte für die Zauberstücke und Lokalpossen des Alt-Wiener Volkstheaters eine wesentliche Rolle. Zwar trat sie hinter die Sprache zurück, die auf den Vorstadtbühnen eindeutig an erster Stelle stand; indem sie jedoch das gesprochene Wort stimmungsvoll begleitete und unterstrich, kam ihr dennoch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu. Oft waren es gerade eingängige Theatermelodien, die einem Werk zu endgültigem Erfolg verhalfen. Viele Lieder wurden zu „Lieblingsgesängen des Volkes“ und als solche auch außerhalb des Theaters gerne gesungen.²²⁷ Dies wurde durch ihre Thematik, ihre sprachliche Gestaltung und ihre melodische Ausformung begünstigt, die der musikalischen Gattung des Theaterliedes – ein Produkt des Zusammenwirkens literarischer und musikalischer Gestaltung – sehr volkstümlichen Charakter gaben. Ihre Darbietung verlief auf zwei verschiedenen Ebenen: einerseits trugen sie wesentlich zur Wirkung einer Aufführung bei, andererseits wurden sie oftmals vom Publikum adaptiert und unabhängig von der Aufführung außerhalb des Theaters gesungen – oftmals in leicht abgewandelter Form. Besonders Rollenlieder – Lieder, die auch unabhängig von dem Theaterstück in dem sie gesungen wurden verständlich waren – eigneten sich zur Adaption. Ein Beispiel dafür ist das *Hobellied* aus Ferdinand Raimunds Zaubermärchen „Der Verschwender“ (1833).²²⁸ Dieses

²²⁷ Glossy, Blanka / Haas, Robert: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Wien 1924. S. IX.

²²⁸ Deutsch, Walter/ Haid, Gerlinde/ Zeman, Herbert: Das Volkslied in Österreich. Wien 1993. S. 245.

Theaterlied zeigt, dass die Musik die Aufführung, in der sie vorgetragen wurde, oftmals überdauerte.

Auch Adolf Bäuerle macht in seinen Werken gerne Gebrauch von Musik. So ist unter den 12 Stücken, die in dieser Arbeit als Parodien identifiziert worden sind, nur eines – nämlich die erste Parodie „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ – das überhaupt keine Musikelemente beinhaltet. Alle anderen Parodien, musikalische und literarische gleichermaßen, greifen in unterschiedlichem Maß auf musikalische Mittel zurück. Besonders häufig arbeitete Bäuerle mit dem äußerst beliebten Komponisten Wenzel Müller zusammen, der bereits seit dem Jahr 1786 als Hauskomponist im Theater in der Leopoldstadt tätig war. Müller vertonte insgesamt sechs von Bäuerles parodistischen Werken („Maria Stuttgardin“, „Das Badhaus bei Wien“, „Tankredi“, „Der verwunschene Prinz“, „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil“, „Lindane oder die Fee und der Haarbeutelschneider“). Die Musik der literarischen Parodien „Der Tausendsasa“ und „Kabale und Liebe“ wurde jeweils von Josef Drechsler (1782-1852) beige-steuert, der in der Zeit zwischen 1822 und 1830 als Kapellmeister am Leopoldstädter Theater wirkte. Die Musik von „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ lieferte hingegen Ignaz Schuster, der gleichzeitig die Titelrolle übernahm. Es ist ganz entscheidend anzumerken, dass keine der Vorlagen der besprochenen literarischen Parodien, musikalische Elemente aufweist. Die musikalischen Einlagen, mit denen Bäuerle seine Werke bestückte, entspringen also gänzlich der Schöpferkraft des Autors und des jeweiligen Komponisten. Jürgen Hein konstatiert, dass die Autoren von Alt-Wiener Parodien musikalische Einlagen, ähnlich wie die Lokalisierung, dazu einsetzten, ihren Werken ein Eigenleben zu geben.²²⁹ Demnach werden also auch die neu geschaffenen musikalischen Elemente gezielt dazu verwendet, um einen Kontrast zur Vorlage zu schaffen.

Die Musikeinlagen in Bäuerles Stücken schließen an eine lange Singspieltradition in Wien an, die bereits 100 Jahre zuvor mit dem Einzug Joseph Anton Stranitzkys in das Kärntnertortheater im Jahr 1711 begann. Er

²²⁹ Hein (1986), S. 398.

bearbeitete und übersetzte italienische Operntexte für seine komische Figur Hanswurst. Die Arien, die er in seinen Haupt- und Staatsaktionen übernahm, wurden jedoch noch nicht musikalisch begleitet, sondern größtenteils in Prosa-Monologe und -Dialoge aufgelöst.²³⁰ Das Bestreben seiner Nachfolger Franz Borosini und Karl Sellier, italienische Formen auf der Wiener Bühne stärker zu etablieren, indem sie das leichte italienische Musikdrama – vor allem die neapolitanische opera buffa und venezianische Opernintermezzi – einführten, scheiterte an einem Erlass Kaiser Karls VI. Da das Privileg für die italienische Oper bei Hofe Francesco Bellini innehatte, verfügte der Kaiser, dass alle im Kärntnertortheater aufgeführten Operetten unbedingt Elemente deutscher Komödien beinhalten mussten. Diese Verfügung bereitete den Weg für das deutsche Singspiel. Von nun an produzierte man nämlich deutsche Komödien mit Gesang und Tanz. Im Jahr 1752 erreichte diese Entwicklung ihren ersten Höhepunkt in dem Singspiel „Der neue krumme Teufel“, das von Joseph Felix Kurz-Bernadon verfasst und von Joseph Haydn (1732-1809) vertont wurde.²³¹

Mit den Bemühungen von Joseph von Sonnenfels (1733-1817), der – nach dem Vorbild Gottscheds – das als Bedrohung der althergebrachten Ordnung verstandene Stegreifspiel von den Wiener Bühnen verbannen, und stattdessen geregelte und literarisierte Komödien einführen wollte, wurde die Entwicklung des Wiener Singspiels abrupt gestoppt. Ein von Maria Theresia im Jahr 1752 erlassenes Edikt verbot das Stegreifspiel und vertrieb Kurz-Bernadon aus Wien.²³²

Erst über 20 Jahre später lebte die Singspieltradition in Wien wieder auf, als Kaiser Joseph II die Installierung eines Nationalsingspiels in Wien verfügte. Die Gattung, die zuvor vor allem im Stegreifspiel verwurzelt war, blühte fortan wieder auf. Eines der berühmtesten und erfolgreichsten Stücke dieser Zeit ist zweifellos Mozarts 1782 erschienenes Werk „Die Entführung aus dem Serail“. Mit der Gründung der drei Vorstadtbühnen zwischen 1781 und 1788 bekam das Nationalsingspiel jedoch ernstzunehmende Konkurrenz.

²³⁰ Smekal, Richard (Hg.): Altwiener Theaterlieder. Vom Hanswurst bis Nestroy. Wien 1920. S. VIII-XI.

²³¹ Koch, Hans-Albrecht: Das deutsche Singspiel. Stuttgart 1974. S. 66-67.

²³² ebd. S. 68-69.

Singspielkomödien erfuhren hier einen neuen Aufschwung und erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit. Im Jahr 1788 wurde das Nationalsingspiel schließlich geschlossen und die Erhaltung dieser Gattung fiel gänzlich den Vorstadttheatern zu.²³³

In Perinets und Henslers Kasperliaden lebte die Stegreiftradition wieder auf und mit ihr blühte auch das Singspiel. Fließend vollzog sich der Übergang zur Zauberposse und zu Märchenstücken, die Anschluss an die große Operntradition suchten. Entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des Wiener Singspiels nahm zweifellos der oben erwähnte Komponist Wenzel Müller. Er vertonte Opern und Stegreifstücke gleichermaßen und arbeitete mit namhaften Autoren des Alt-Wiener Volkstheaters zusammen; allen voran Adolf Bäuerle und später Ferdinand Raimund. Neben Müller trugen vor allem die Komponisten Josef Drechsler und Adolf Müller (1801-1886) dazu bei, dass die Singspieltradition in der Lokalposse fruchtbar weitergepflegt wurde.²³⁴ In der Form des volkstümlichen Theaterliedes florierte diese Tradition bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.²³⁵ Letzte Ausläufer des Singspiels fanden sich schließlich in der Operette. Die neue Gattung verdrängte das Volksstück des Alt-Wiener Volkstheaters und mit ihm auch das Theaterlied. Im Wienerlied ist der Einfluss des Theaterliedes jedoch heute noch spürbar.²³⁶

Adolf Bäuerles literarische Parodien haben zum Schatz Alt-Wiener Theaterlieder beigesteuert. Im Folgenden soll nun das Augenmerk auf die unterschiedlichen Aufgaben gelegt werden, die den Musikeinlagen innerhalb der Werke zukommen.

Zwei der drei literarischen Parodien, die musikalische Elemente aufweisen, nämlich „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ und „Der Tausendsasa“, werden mit einem Lied eröffnet. Die Funktion, die diese Lieder erfüllen, unterscheidet sich dabei jedoch merklich. In der *falschen Primadonna* wird die Handlung von einem Lied des Schulmeisters Gansleber begonnen:

²³³ Glossy/Haas (1924), S. XIII.

²³⁴ Koch (1974), S. 74.

²³⁵ Glossy/Haas (1924), S. XV.

²³⁶ Deutsch/Haid/Zeman (1993), S. 259-260.

Schulmeister. Zum Haus hinaus, zum Haus hinaus!
 Ich will mich nicht mehr quälen!
 Kann keiner nichts, kann keiner nichts
 Von all den dummen Seelen!
 Die Kleinen buchstabieren schlecht,
 Die Großen wissen gar nichts recht,
 Geht, Esels, macht die Stube leer
 Und kommt mir keiner wieder her!
 (Die falsche Primadonna, I,1)

Der inkompetente Schulmeister schildert hier den Alltag seiner Profession. Bei dieser ersten musikalischen Einlage handelt es sich somit um ein Auftrittslied. Diese Liedform zeichnet sich durch die Schilderung der Lebens- und Arbeitswelt einer Figur in der Ich-Form aus.²³⁷ Das Auftrittslied des Schulmeisters signalisiert sofort die Albernheit dieser Figur. Dieser Eindruck wird durch den Chor seiner Schüler, der dieses Lied komplettiert, bestätigt:

Chor (*lachen*). Ha, ha, ha, ha, ha, ha!
 Ihm selber fehlt es da! (*Sie weisen auf den Kopf.*)
 Vom A-B-C, da weiß er viel
 Und schreibt fast wie ein Besenstiel!
 Wir ziehen fort. Das Geld hat er,
 Und kommen keiner wieder her.
 (Die falsche Primadonna, I,1)

Im Gegensatz zu diesem Auftrittslied, das eine Figur vorstellt und in das Geschehen einführt, hat das Eröffnungslied in „Der Tausendsasa“ eine andere Funktion. Hier beginnt die Handlung mit dem Gesang der Gäste von Madame Felbers Wirtshaus:

Heiterer Trinkchor.
 Lasst den Elfer nicht erwarmen,
 Trinkt ihn aus in Liebchens Armen,
 Schwört bei diesem Wein!

Eher soll das Herz euch brechen,
 Als nicht lieben und nicht zechen,
 Und nicht heiter seyn! (Der Tausendsasa, I,1)

²³⁷ ebd. S. 250.

Hierbei handelt es sich um ein Stimmungslied, dessen primäres Ziel die Schilderung eines Gefühls ist.²³⁸ Dementsprechend geht es hier offensichtlich nicht um die Einführung einer bestimmten Figur, sondern um die Vermittlung einer bestimmten Stimmung. Der Chor soll den Zuseher auf die lustige Wirtshausatmosphäre einstimmen, in der Madame Felber und Eduard Waller zum ersten Mal auf den Tausendsasa treffen. Dass der Plan zur Zusammenführung der Liebenden in einer solch heiteren und beschwingten Umgebung ausgebrütet wird, lässt schon erahnen, dass Schwips' Durchführung nicht weniger heiter und beschwingt ablaufen wird. Bevor es jedoch so weit kommt, stellt auch dieser sich zu Beginn der vierten Szene des ersten Aktes mit einem Auftrittslied vor:

Schwips

Wer will mich sprechen, wer mich haben?
 Wer bedarf Hülfe, Rath und That?
 Wem kann ich dienen mit meinen Gaben?
 Ich mach' das Krumme wieder grad –
 Klagt wo ein Mädchen, ich komm zu retten,
 Seufzt wo ein Jüngling, hört er nur mich,
 Ich tausche Fesseln mit Rosenketten
 Und für die Schmerzen gib Freuden ich;
 Ha wer braucht Hülfe, schnell nur zu mir!
 Nur um zu helfen weile ich hier! (Der Tausendsasa, I,4)

Wie schon der Schulmeister in der *falschen Primadonna*, stellt auch Schwips sich durch diese Liedeinlage selber vor. Er ist bemüht, sich den Figuren im Stück, ebenso wie dem Publikum, als gewiefter Retter in der Not zu präsentieren.

Bis jetzt ist also gezeigt worden, dass Bäuerle die Liedeinlagen nützt, um Figuren einzuführen und um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen. Hierzu kommt nun eine weitere Funktion, nämlich die Fortführung eines gesprochenen Dialoges in musikalischer Form. In „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ findet diese Fortführung am Ende der fünften Szene des ersten Aktes statt. Der Schulmeister jagt Lustig aus seinem Haus und bestimmt, dass er nur dann zurückkommen und Hannchen zur Frau nehmen kann, wenn er es schafft, zum

²³⁸ Smekal (1920), S. XIV.

berühmtesten Krähwinkler zu werden. Der Abschied der jungen Liebenden wird im Rahmen eines Liedes dargebracht:

Lustig (*geht an die Tür*). Ich soll dich nicht mehr sehen, Liebe,
Doch nicht verzagt, du wirst doch mein;
Zum bösen Spiel mach` gute Miene,
Noch heute Hannchen, bin ich dein!

Hannchen (*tritt heraus*). Dir bleib` ich treu, ich weiche nicht,
Und wenn vor Gram mein Auge bricht.

Schulmeister. Nur fort, nur fort, die Zeit verinnet,
Verständigt euch mit keinem Wort!
Nur List und das Verdienst gewinnt;
Marsch, hurtig fort, zum Ziele fort!
Dem wird der Sieg, der klüger ist,
Stets siegen Liebe, Mut und List.

Alle drei. Dem wird der Sieg, der klüger ist;
Stets siegen Liebe, Mut und List. (*Alle ab.*)
(Die falsche Primadonna, I,5)

Die musikalische Darbietung unterstreicht diese emotionsgeladene Szene. Die Musik soll hier die aufgewühlten Gefühle der Figuren vermitteln und noch weiter steigern. Doch nicht alle Liederinlagen sind so gefühlsbetont. Ein Beispiel dafür ist das Situationslied. Laut Richard Smekal geht es bei dieser Form des Liedes nicht um die Vermittlung von Gefühlslagen. Vielmehr steht das Situationslied in keiner engen Verbindung zur Handlung und wird gesungen „damit eben gesungen wird“.²³⁹ In „Kabale und Liebe“ gibt Luise so ein Situationslied zum Besten:

Aber nicht für alle Herzen
Klingt das Liedchen der Bravour,
Viele lieben unter Schmerzen
Frohe Weisen der Natur;
Wie im Wald die Lerchen singen
Wie die Alpenlieder klingen,
Wie das Landvolk sich benimmt,
Und ein sanfter Jodler stimmt (*Jodler*). (Bäuerle: Kabale, II,26)

Luise singt dieses Lied bei einem Auftritt im Rahmen der Konzerttour, die sie mit Ferdinand und ihrem Vater bestreitet. Abgesehen davon, steht es in keiner näheren Beziehung zur Handlung. Es wird demnach tatsächlich nur um des Singens Willen gesungen.

²³⁹ ebd. S. XIV.

Im Gegensatz dazu werden Gesangseinlagen von Bäuerle auch dazu verwendet, neue Informationen zu vermitteln. Eine Liedform, die sich dazu besonders gut eignet, ist das so genannte Quodlibet. Die lateinische Übersetzung dieses Wortes, „was beliebt“, deutet schon auf seine vorrangige Eigenschaft hin. Das Quodlibet ist eine scherzhafte Musikform, die verschiedenste musikalische und literarische Elemente vermengt und in sich vereint. So werden nicht nur verschiedene Lieder und Liedformen nebeneinander gestellt, sondern auch Teile von Redensarten, Gedichten und anderen Banalitäten, die zumeist durch Reime verbunden werden.²⁴⁰ Anders als das zuvor besprochene Beispiel, wird dieses wilde Durcheinander jedoch nicht einfach aus der Lust am Singen dargeboten, sondern ist eng mit der Handlung verwoben. Oftmals ereignen sich im Laufe eines Quodlibets sogar „entscheidende Handlungsmomente, die für das Verständnis des Stückes von unverzichtbarer Bedeutung sind“.²⁴¹ Das ist auch bei dem Quodlibet der Fall, das in der *falschen Primadonna* am Ende der zehnten Szene des ersten Aktes von Lustig vorgetragen wird. Darin vermengt er nicht nur die verschiedensten Melodien – u.a. aus Perinets Singspiel „Die Schwestern von Prag“ (1794), das von Wenzel Müller vertont wurde Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ (1791) und dem Andante aus Haydns 94. Sinfonie (1791) –, sondern auch die unterschiedlichsten Sprichwörter, Gedichtverse und Liedtexte. Am Ende seines Vortrages enthüllt er schließlich den Plan, der ihm die Hand seines geliebten Hannchens einbringen soll:

Dann komm` ich als Catalani,
 Schön geputzt mit Anstand, wie sich`s gebührt,
 Ja, ich wag` es für die Hanni,
 Weil nur List und Mut zum Ziele führt.
 Doch hör` ich viele fragen,
 Ich möchte ihnen sagen,
 Was denn ich als Catalani singe:
 So werde ich denn singen, ja singen,
 Doch, was ich singe, was ich singe,
 Nein, nein, nein, das sag` ich jetzt noch nicht!
 (*Läuft ab.*). (Die falsche Primadonna, I,10)

²⁴⁰ Wilpert (2001), S. 657.

²⁴¹ Sochor, Hilde: Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse. In: Nestroyana 27, Heft 3/4 (2007) S. 153-155. S. 153.

Im Zuge des Quodlibets gibt Lustig seinen Plan, in der Rolle der Angelica Catalani ganz Krähwinkel in Aufruhr zu versetzen, preis. Einen Teil der Spannung erhält er jedoch weiterhin aufrecht, indem verschweigt, was er in dieser Rolle zu singen gedenkt. Im Endeffekt wird dieses Geheimnis auch nie gelüftet, denn bis zum Schluss weiß niemand, was die angebliche Diva bei dem groß angekündigten Konzert tatsächlich vortragen wird. Es bleibt ein Geheimnis, mit dem „sie nicht allein das Publikum, sondern auch sich selbst zu überraschen gedenkt.“ (Die falsche Primadonna, II,24) Schlussendlich dreht sich die tatsächliche Überraschung für die restlichen Figuren des Stückes natürlich nicht um die Auswahl der Lieder, sondern um die wahre Identität der Primadonna selbst. Diese wurde dem Publikum ja schon im Rahmen des Quodlibets eröffnet.

Es wird deutlich, dass die Liederlagen, mit denen Adolf Bäuerle seine literarischen Parodien bestückt, keinesfalls nur zur musikalischen Untermalung dienen. Obgleich das gesprochene Wort zweifellos das wichtigste Werkzeug für Bäuerles parodistisches Vorhaben darstellt, trägt die Musik – ebenso wie die Mimuskomik – entscheidend dazu bei, dieses Vorhaben zu unterstützen.

6. Conclusio

Die Bedingungen der Parodieproduktion auf dem Alt-Wiener Volktheater vor Johann Nestroy, können anhand Adolf Bäuerles literarischer Parodien sehr gut nachvollzogen werden. Im Gegensatz zu heute, konnten dramatische Parodien zur damaligen Zeit eindrucksvolle Wirkung entfalten und waren dementsprechend beliebt und erfolgreich. Zu einer Zeit, als das Theater „das Tagesereignis des Publikums“²⁴² war und die Kenntnis seiner Stücke zum Allgemeingut gehörte, konnten Parodien ihr Potential ausschöpfen und teils komische, teils satirisch-kritische Effekte erzielen. Sie konnten sich dabei aber nicht ausschließlich auf die Bekanntheit und Beliebtheit ihrer jeweiligen Vorlage verlassen, wie am Beispiel von Bäuerles Stück „Der Tausendsasa“ gezeigt wurde. Publikum und Kritik befanden, dass das Stück mit zu wenigen originellen Einfällen aufwartete, um als interessant gelten zu können. Bäuerle habe seine Vorlage, John Crownes Lustspiel „Die unmögliche Sache“, eher nachgeahmt als satirisch auf die Schaufel genommen und sei deshalb kaum in der Lage, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu fesseln. Darüber hinaus konnten weder Josef Drechslers Musik, noch die Kostüme begeistern und auch die Darstellung der Schauspieler überzeugte nur bis zu einem gewissen Grad. Die Anforderungen, die das Publikum an die Parodie stellte, wurden nicht erfüllt und die Konsequenzen folgten prompt: das Stück fand bei Publikum und Kritik keinen Anklang.

„Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ kann hingegen als Beispiel für eine äußerst geglückte Parodie gelten. Hier wurde ein origineller Tatbestand mit viel Sprachwitz und eingängiger Musik verknüpft und von den Darstellern – allen voran Ignaz Schuster als falsche Primadonna – gutgelaunt und mitreißend dargeboten. *Die falsche Primadonna* ist zweifellos die eigenständigste unter den literarischen Parodien; eine Tatsache, die durch den Umstand begünstigt worden ist, dass hier kein literarisches Werk, sondern eine Person zum Anlass der Satire genommen wurde. Der Wienbesuch der berühmten Sängerin Angelica Catalani im Jahr 1818 lieferte die Inspiration zum Stück. Da Bäuerle jedoch vordergründig die Hysterie parodierte, die der Besuch der Sängerin in der Residenzstadt auslöste, und sich dabei stark auf zeitgenössische Berichte in

²⁴² Zeman (1986), S. 1300.

seiner *Theaterzeitung* bezog, kann dieses Werk trotz allem als literarische Parodie bezeichnet werden. Am Beispiel dieses Werkes wird eindeutig klar, dass die Originalität einer Parodie und ihre Unabhängigkeit von ihrer Vorlage, wesentliche Kriterien für ihren Erfolg oder Misserfolg darstellten. Das Publikum wollte keinen Abklatsch des Originals sehen, sondern originelle Eigenkreationen, die ihre Vorlage humorvoll veralberten. Adolf Bäuerle hielt diese Vorgaben – mit Ausnahme des oben erwähnten *Tausendsasas* – stets ein. In der Kotzebue Parodie „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ übernimmt er dagegen einen Handlungsstrang und entwickelt den Rest des Stückes unabhängig von der Vorlage. In der Schiller Parodie „Kabale und Liebe“ übernimmt er nur vereinzelte Szenen, die er mit Elementen des Zauberspiels verwebt und daraus ein ganz neues Stück kreiert.

Die vorangegangene Analyse hat gezeigt, dass Adolf Bäuerle Sprache, Bild und Musik gezielt eingesetzt hat, um einen größtmöglichen Kontrast zur jeweiligen Vorlage zu schaffen. Zumeist hat er es gekonnt geschafft, seine Parodien als eigenständige Werke zu etablieren, ohne dabei die Vorlage gänzlich aus den Augen zu verlieren. Allerdings sind seine Anspielungen auf das jeweilige Original kaum ernst gemeinte Angriffe, sondern eher harmlos humorvolle Sticheleien. Es lag nicht in Bäuerles Absicht seine Vorlage und deren Autor zu diskreditieren oder zu verunglimpfen. Auch nach versteckten Angriffen auf die politischen und gesellschaftlichen Umstände seiner Zeit sucht man bei ihm vergebens. Er wollte sein Publikum nicht zum Nachdenken bringen oder gar rebellisch machen. Es war vielmehr sein Ziel, seine Zuschauer zum Lachen zu bringen und von ihren alltäglichen Sorgen abzulenken, damit sie das Theater mit gestärktem Durchhaltewillen verlassen konnten.

Adolf Bäuerle, der es in seinen Stücken stets verstanden hat, die Wiener Mentalität und das Lebensgefühl festzuhalten und zu vermitteln, stellt seine literarischen Parodien damit eindeutig in die parodistische Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters vor Nestroy. Deren Ziel hat Karl Meisl eindrucksvoll in dem Schlussgesang zu seiner Kleist Parodie „Die Kathi von Hollabrunn“ zusammengefasst, weshalb seine Worte diese Arbeit über die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater auch beschließen sollen:

Ein Meisterwerk entstellen
Soll böse Absicht nie.
Mit Farben zwar – mit grellen –
Malt oft die Parodie!
Sie will nur Scherz – nicht Schlimmer,
Drum lob ich mir auch immer
Die heitre Parodie.²⁴³

²⁴³ Meisl, Karl: Die Kathi von Hollabrunn. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986.

7. Bibliografie

7.1. Primärliteratur

Bäuerle, Adolf: Die falsche Primadonna. (Die falsche Catalani). In: Benesch, Kurt (Hg.): Österreich-Reihe. Bd. 191. Wien 1963.

Bäuerle, Adolf: Kabale und Liebe. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986.

Bäuerle, Adolf: Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue. Wien 1820.

Bäuerle, Adolf: Der Tausendsasa. Wien 1820.

Bäuerle, Adolf: Vorwort zur falschen Prima Donna. In: Bäuerle, Adolf (Hg.): Komisches Theater. Band 1. Pesth 1820.

Crowne, John: Die unmögliche Sache. Übersetzt von Friedrich Ludwig Schröder. Wien 1782.

Kotzebue, August von: Menschenhass und Reue. In: Theater von August Kotzebue. Erster Band. Wien und Leipzig 1840.

Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Stuttgart 2001.

7.2. Erwähnte Theatertexte

Bäuerle, Adolf: Aline oder Wien in einem anderen Weltteil. In: Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937.

Bäuerle, Adolf: Doctor Faust's Mantel. Wien 1819.

Bäuerle, Adolf: Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelschneider. In: Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937

Bäuerle, Adolf: Der verwunschene Prinz. Pesth 1821.

Meisl, Karl: Die Kathi von Hollabrunn. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986.

7.3. Sekundärliteratur

Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. v. der historischen Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. 2. Bd. Balde-Bode. Leipzig 1875.
ADB (1875)

Allgemein Deutsche Biographie. Hrsg. v. der historischen Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. 16. Bd. Kircher- v. Kotzebue. Leipzig 1882.

ADB (1882)

Bauer, Roger: Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur? In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1973, S 29-42. **Bauer (1973)**

Benesch, Kurt: Einführung. In: Bäuerle, Adolf: Die falsche Primadonna. (Die falsche Catalani). In: Benesch, Kurt (Hg.): Österreich-Reihe. Bd. 191. Wien 1963. **Benesch (1963)**

Bradford Hughes, Charlotte (Hg.): John Crowne's *Sir Courtly Nice*. A Critical Edition.

Paris 1966. **Bradford Hughes (1966)**

Brill, Siegfried: Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werk Johann Nestroy. Nürnberg 1967. **Brill (1967)**

Deutsch, Walter/ Haid, Gerlinde/ Zeman, Herbert: Das Volkslied in Österreich. Wien 1993.

Deutsch/Haid/Zeman (1993)

Enzinger, Moriz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 28. Berlin 1918. **Enzinger (1918)**

Glossy, Blanka / Haas, Robert: Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Wien 1924.

Glossy/Haas (1924)

Hadamowsky, Franz: Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs. Wien 1988. **Hadamowsky (1988)**

Hebenstreit, Wilhelm: Wissenschaftlich-Literarische Encyclopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Zweite, wohlfeile Ausgabe. Wien 1848. **Hebenstreit (1848)**

Hein Jürgen: Nachwort. In: Hein, Jürgen (Hg.): Parodien des Wiener Volkstheaters. Mit einer Karte der Originalschauplätze. Stuttgart 1986. **Hein (1986)**

Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf 1973. **Hein (1973)**

Hein, Jürgen (Hg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München 1989. **Hein (1989)**

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt 1997. **Hein (1997)**

Helbig, Gerhard (Hg.): Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken. Bremen 1960.

Helbig (1960)

Honolka, Kurt: Die großen Primadonnen. Vom Barock bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven 1982. **Honolka (1982)**

Hüttner, Johann: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft 18 (1972), S 99-139.

Hüttner (1972)

Jeitteles, Ignaz: Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater ec. Zweiter Band. Wien 1837.

Jeitteles (1837)

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbeck bei Hamburg 1987. **Klotz (1987)**

Koch, Hans-Albrecht: Das deutsche Singspiel. Stuttgart 1974. **Koch (1974)**

Koehler, Ernst: Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1930. **Koehler (1930)**

Kohut, Adolph: Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten. Berlin o.J.

Kohut (o.J.)

Kuhn, Hans: Was parodiert die Parodie? In: Neue Rundschau 85 (1974), S 600-618.

Kuhn (1974)

Magenheim, Gerhard: Bäuerles *Theaterzeitung*. Ein essayistischer Streifzug durch ein großes Kapitel österreichischer Theatergeschichte. In: Zeman, Herbert (Hg.): Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft 108/109/110 (2004/2005/2006). S 273-289.

Magenheim (2006)

Magenheim, Gerhard: Nestroy und Bäuerle oder Die beinahe uneigennützig Dankbarkeit. In: Nestroyana 15 (1995) S 93-95. **Magenheim (1995)**

Mantler, Anton: Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater. In: Patzer, Franz (Hg.): Katalog der 201. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek im Wiener Rathaus. Wien 1984. **Mantler (1984)**

May, Erich Joachim: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Berlin 1975. **May (1975)**

Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III P-Z. Berlin 2003. **Müller (2003)**

Nagl, J. W./ Zeidler, Jakob/ Castle, Eduard: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. 2. Band. 1750-1848. Wien 1914. **Nagl/ Zeidler/ Castle (1914)**

Neue Deutsche Biografie. Hrsg. v. der historischen Kommission bei der bayrischen Akademie der Wissenschaften. 12. Bd. Kleinhanz-Kreling. Berlin 1980. **NDB (1980)**

Paradeiser, Karl: Adolph Bäuerle als Dramatiker. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1930.
Paradeiser (1930)

Pleyer, Matthias: Die Kleinstadt Krähwinkel. Eine Untersuchung des Motivs in Dramen zwischen 1800 und 1850. Diplomarbeit Univ. Wien 2005. **Pleyer (2005)**

Radler, Rudolf (Hg.): Kindler Lexikon. Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Bd. 1. Von den Anfängen bis zur Romantik. München 1994. **Kindler (1994)**

Rommel, Otto (Hg.): Das parodistische Zauberspiel. Leipzig 1937. **Rommel (1937)**

Rommel, Otto: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien 1952. **Rommel (1952)**

Rommel, Otto (Hg.): Ein Jahrhundert Alt-Wiener Parodie. Wien 1930.
Rommel (1930)

Ruschka, Richard: Wiener literarische Parodien von den Anfängen bis auf Nestroy. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1935. **Ruschka (1935)**

Schafarschik, Walter: Nachbemerking. In: Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. Stuttgart 2001. **Schafarschik (2001)**

Schenker, Hansjörg: Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy. Dissertation (masch.) Univ. Zürich 1986.
Schenker (1986)

Smekal, Richard (Hg.): Altwiener Theaterlieder. Vom Hanswurst bis Nestroy. Wien 1920.
Smekal (1920)

Sochor, Hilde: Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse. In: Nestroyana 27, Heft 3/4 (2007) S. 153-155. **Sochor (2007)**

Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. 2. Auflage. München 2003. **Sørensen (2003)**

Spendul, Tatjana: Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800-1850. Dissertation (masch.) Univ. Wien 1965. **Spendul (1965)**

Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 6: Must-Pop. Tübingen 2003. **Ueding (2003)**

Van Stockum, Th. C.: Die Wiener Volksbühne 1700-1825. In: Neophilologus 36 (1952), S 90-100. **Van Stockum (1952)**

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. 4. Auflage. München 2006. **Vocelka (2006)**

Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 1989. **Wilpert (1989)**

Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2001. **Wilpert (2001)**

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. 1. Bd. 1856. Reprint. Bad Feilnbach 2001. **Wurzbach (1856)**

Wurzbach, Constant von: Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich. 13. Bd. 1865. Reprint. Bad Feilnbach 2001. **Wurzbach (1865)**

Zeman, Herbert: Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts – ein gattungsgeschichtlicher Versuch. In: Zeman Herbert (Hg.): Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750). Teil 2. Graz 1986. S.1299-1333. **Zeman (1986)**

Zeman, Herbert: Johann Nepomuk Nestroy. Wien 2001. **Zeman (2001)**

7.4. Spielpläne

Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren. 1. Band. Wien 1978. **Alth (1977) Bd.1**

Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von 200 Jahren. 2. Band. Wien 1978. **Alth (1977) Bd.2**

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

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

Hadamowsky, Franz: Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek. Wien 1934.

Hadamowsky (1934)

Hadamowsky, Franz: Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der Aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan. Teil 1 1776-1810. Wien 1966. **Hadamowsky (1966)**

Jahn, Michael: Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien 2007. **Jahn (2007)**

7.5. Zeitungsartikel

Der Sammler Nr. 83. Dienstag, den 11.7.1820.

Sammler, 11.7.1820.

Der Sammler Nr. 37. Dienstag, den 27.3.1827.

Sammler, 27.3.1827.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 101. Dienstag, den 24.8.1813.

Theaterzeitung, 24.8.1813.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 101. Mittwoch, den 14.9.1814.

Theaterzeitung, 14.9.1814.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 129. Dienstag, den 29.11.1814.

Theaterzeitung, 29.11.1814.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 47. Dienstag, den 23.5.1815.

Theaterzeitung, 23.5.1815.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Theaterzeitung Nr. 121 u. 122. Samstag, den 23.12.1815.

Theaterzeitung, 23.12.1815.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung Nr. 52. Donnerstag, den 1.5.1817.

Theaterzeitung, 1.5.1817.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 69. Dienstag, den 9.6.1818.

Theaterzeitung, 9.6.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 74. Sonnabend, den 20.6.1818.

Theaterzeitung, 20.6.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 76. Donnerstag, den 25.6.1818.

Theaterzeitung, 25.6.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 89. Sonnabend, den 25.7.1818.

Theaterzeitung, 25.7.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 129. Dienstag, den 27.10.1818.

Theaterzeitung, 27.10.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 154. Donnerstag, den 24.12.1818.

Theaterzeitung, 24.12.1818.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Wiener allgemeine Theaterzeitung. Ein Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 86. Dienstag, den 18.7.1820.

Theaterzeitung, 18.7.1820.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens. Nr. 45. Dienstag, den 13.4.1824.

Theaterzeitung, 13.4.1824.

Bäuerle, Adolf (Hg.): Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens Nr. 40. Dienstag, den 3.4.1827.

Theaterzeitung, 3.4.1827.

Allgemeine Musikalische Zeitung Nr. 43. 26.10.1825.

8. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Alt-Wiener Volkstheater, einer literaturhistorischen Strömung, die das Theaterleben in Wien zwei Jahrhunderte lang wesentlich prägte. Seine Wurzeln reichten bis ins 17. Jahrhundert zurück. Ihren eigentlichen Anfang nahm diese theatergeschichtliche Periode jedoch mit dem Einzug Joseph Anton Stranitzkys in das Theater am Kärntnertor im Jahr 1711. Der begnadete Komödiant und Theaterprinzipal widmete das Haus seiner komischen Figur Hanswurst und etablierte die Stegreifposse in der Residenzstadt. Die Alt-Wiener Volkskomödie beherrschte von da an die Vorstadttheater Wiens. In der Folge unterhielt die neue Gattung das Wiener Theaterpublikum mit fröhlicher Komik – ab und an mit kritischen Anklängen versetzt, die jedoch der allgemeinen Heiterkeit keinen Abbruch taten – und entwickelte dabei eine außerordentliche Gattungsvielfalt. Erst in den 60-er Jahren des 19. Jahrhunderts – mit Nestroys Tod im Jahr 1862 – verlor die Alt-Wiener Volkskomödie ihre breite Wirkungskraft und die Periode des Alt-Wiener Volkstheaters neigte sich ihrem Ende zu.

Ein Autor, der ab dem beginnenden 19. Jahrhundert untrennbar mit dem Alt-Wiener Volkstheater verbunden ist, ist Adolf Bäuerle. Der Theaterdichter, Journalist, Zeitungsherausgeber und Romanautor hat nicht nur die Alt-Wiener Volkskomödie entscheidend mitgeprägt, sondern in seiner *Theaterzeitung* auch das kulturelle und gesellschaftliche Leben dieser Zeit dokumentiert. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt aber auf der parodistischen Tätigkeit dieses Autors; vor allem auf seinen literarischen Parodien. Dabei handelt es sich um insgesamt fünf Werke, die Bäuerle in den Jahren zwischen 1814 und 1827 verfasst hat und die alle auf literarische Vorlagen zurückzuführen sind. Ein Stück – die Schiller Parodie „Maria Stuttgardin“ (1815) – ist heute verschollen und konnte daher nicht in die Analyse miteinbezogen werden. Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit werden die ästhetischen und literarischen Grundlagen geklärt, die zum Verständnis der Parodie des Alt-Wiener Volkstheaters und Adolf Bäuerles Bedeutung für diese Periode notwendig sind. Im zweiten Teil der Arbeit werden schließlich die vier verbleibenden Parodien – „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814), „Die

falsche Primadonna in Krähwinkel“ (1818), „Der Tausendsasa“ (1820), „Kabale und Liebe“ (1827) – einer eingehenden Analyse unterzogen. Das Verhältnis der Parodien zu ihren Vorlagen wird ebenso beleuchtet, wie charakteristische Merkmale, die Adolf Bäuerles literarische Parodien auszeichnen. Zeitgenössische Textzeugnisse geben darüber hinaus Aufschluss über die Wirkung, die diese Texte zu ihrer Zeit auf Publikum und Kritik ausübten.

8.1. Abstract

It is the aim of this study to examine the literary parodies of Adolf Bäuerle. He is one of the most prominent representatives of the Alt-Wiener Volkstheater, a literary movement that has influenced Viennas stage-history for two centuries. Its beginnings trace back to the early 18th century. When Joseph Anton Stranitzky took over the new Kärntnertortheater in the year 1711, he presented the Viennese audience with his comical character Hanswurst and established the extempore practice in the resident city. This marked the beginning of the Alt-Wiener Volkskomödie, a genre that aimed to entertain its audience with gaily humorous performances, oftentimes seasoned with harmless critical undertones that did not really disturb the general good mood. With the demise of Johann Nestroy in the year 1862, this period slowly came to an end.

From the early 19th century onward, Adolf Bäuerle has had a major influence on the Alt-Wiener Volkstheater. As a playwright he influenced the Alt-Wiener Volkskomödie, as the publisher of the *Theaterzeitung*, he documented the cultural and social circumstances of his time. It has already been mentioned, that this study is especially concerned with his literary parodies. From 1814 to 1827, Bäuerle wrote five parodist works that were all based on literary artworks. One of these parodies – “Maria Stuttgardin” (1815) – has been lost and can, therefore, not be included in the present examination. The first part of this survey takes a closer look at the parody of the Alt-Wiener Volkstheater, as well as at Adolf Bäuerles work and its importance for this period. The second part of this study will then provide a close analysis of the four remaining works – „Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue“ (1814), „Die falsche Primadonna in Krähwinkel“ (1818), „Der Tausendsasa“ (1820), „Kabale und Liebe“ (1827) – which will not only examine their relationship to the original works, but will also try to determine features that specifically characterize Adolf Bäuerles literary parodies. Furthermore, newspaper articles of that period will serve to illustrate how contemporary audiences reacted to Bäuerles plays.

9. Curriculum Vitae

Name:	Manuela Scherf
Akademischer Grad:	Mag. phil.
geb.:	22.06.1984
Geburtsort:	Mödling, NÖ
Eltern:	Peter Scherf, Beamter Gabriele Scherf, Sekretärin
Schul-/Ausbildung:	1990 - 1994 Volksschule Münchendorf 1994 - 2002 BG Bachgasse, Mödling Reifeprüfung am 31.05.2002 2001 Higher Intermediate Course in English, Monkstown Park Language & Activity Centre, Dublin. 2002-2009 Diplomstudium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien. Abschluss des Studiums mit Auszeichnung am 15.1.2009. SS 2003 Common Final Test in English, nach IELTS. Ab WS 2003 und laufend zusätzlich Diplomstudium der Germanistik an der Universität Wien. Ab SS 2005 weiterführender Sprachkurs in Spanisch am Sprachenzentrum der Universität Wien. 2004 Praktikum im Selene-Verlag in Wien. 2006-2008 Mitarbeit am Institut für Jugendliteratur.
Besondere Kenntnisse:	EDV-Kenntnisse Führerschein Gruppe B