

Alt-Wiener Spaßautoren bitten zu Tisch

Köchinnen und Wirte, Essen und Trinken im
Alt-Wiener Spaßtheater

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Martina MÜLLER

am Institut für Germanistik

Begutachterin: Ao. Univ. - Prof. Mag. Dr. phil. Beatrix Müller-Kampel

Graz, 2009

Vorwort

Essen und Trinken gelten als essentielle Bedürfnisse des Menschen. Somit stellt die Nahrungsaufnahme einen zentralen Handlungsvorgang in unserem Dasein dar, der jedoch nicht nur der physiologischen Befriedigung unseres Körpers dient, sondern ebenso als soziales und emotionales Öffnungsmoment zu betrachten ist, welches uns in Kontakt mit unserer Umwelt treten lässt. Dabei reflektieren wir uns beim Essen und Trinken sowohl selbst in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext als auch das soziale Umfeld, in dem wir uns bewegen. Dieses wechselseitige (Re-)Präsentationsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft soll in der folgenden Arbeit anhand des Mediums Theater betrachtet werden, welches als solches einer bipolaren Spannung zwischen Stilisierung und Abbildung der außertheatralen Realität unterliegt und dergestalt die Möglichkeit bietet, das Phänomen Nahrungsaufnahme sowohl als ein dramatisch-artifizielles als auch als ein gesellschaftliches zu untersuchen.

Um die Funktionen und die Symbolik von Essen und Trinken im Alt-Wiener Spaßtheater exemplarisch vorzuführen, werden Schikaneders *Tiroler Wastel*¹ und je ein Werk der so genannten „großen Drei“ – Gleich², Meisl³ und Bäuerle⁴ – als Analysegrundlage dienen, um letztendlich induktiv vom – stilisierten – kulinarischen Einzelfall ausgehend auf die allgemeine Lebenswelt Rückschlüsse zu ziehen bzw. Relationen zwischen Nahrungsmittelmetaphorik und zeitgenössischer Wirklichkeit aufzuzeigen. Folglich scheint es erforderlich, nach einer ersten Annäherung an die Thematik einen textimmanenten Interpretationsansatz zu verfolgen, diesen dann aber zu erweitern, um den speziellen Einsatz von Essen und Trinken im Alt-Wiener Spaßtheater mit dem historischen Kontext zu

¹ Emanuel Schikaneder: Der Tiroler Wastel. In: Alt-Wiener Volkstheater. Bd. 1. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska o. J. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 44.) S. 83-164. [In der Folge zitiert als: TW, Seite]

² Josef Alois Gleich: Herr Joseph und Frau Baberl. Posse mit Gesang in drei Aufzügen. Frei bearb. nach dem Lustspiele: Der Fleischhauer von Oedenburg. Wien: Wallishausser 1840. [In der Folge zitiert als: JB, Seite]

³ Karl Meisl: Der lustige Fritz oder Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und bessere dich! Ein Märchen neuerer Zeit in zwei Akten. In: Karl Meisl. Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska 1913. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 35.) S. 123-192. [In der Folge zitiert als: LF, Seite]

⁴ Adolf Bäuerle: Aline oder Wien in einem anderen Weltteile. Volks- und Zauberstück in drei Akten. In: Adolf Bäuerle. Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska 1909. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 14.) S. 79-165. [In der Folge zitiert als: A, Seite] Online: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_bauerlealine.html. [Stand: 2009.05.11.]

verbinden. Denn nur so ist es möglich, die dargestellten Ess- und Trinksituationen in Schikaneders *Tiroler Wastel*, Gleichs *Herr Joseph und Frau Baberl*, Meisls *Lustigem Fritz* und Bäuerles *Aline* als soziologische Phänomene in ihrer literaturhistorischen Realität zu untersuchen.

Inhalt

1 Einleitung	6
2 Alt-Wiener Spaßautoren bitten zu Tisch:	
Das Alt-Wiener Spaßtheater und sein (theater-)hungriges Publikum	9
2.1 Über die materialistische und sensualistische Tradition des Alt-Wiener Spaßtheaters ..	10
2.1.1 Stranitzkys Hanswurst und die Anfänge des Alt-Wiener Spaßtheaters	11
2.1.2 Die Disziplinierung des triebhaften Körpers im Hanswurst-Streit.....	12
2.2 „Ja, nur ein‘ Kaiserstadt, ja, nur ein Wien!“	16
2.2.1 Wien und die Wiener Küche	18
2.2.2 Das Wirtshaus im alten Wien	19
3 Über Essen und Trinken, Köchinnen und Wirte in ausgewählten Stücken des Alt-Wiener Spaßtheaters	22
3.1. Emanuel Schikaneder <i>Der Tiroler Wastel</i> (1796).....	23
3.2 Karl Meisl <i>Der lustige Fritz</i> (1818)	27
3.3 Adolf Bäuerle <i>Aline oder Wien in einem andern Weltteile</i> (1822).....	29
3.4 Joseph Alois Gleich <i>Herr Joseph und Frau Baberl</i> (1840).....	32
4 Genusssüchtige Figuren, genießende Wiener? – Essensdiskurse und die außertheatrale Realität	35
4.1 „Der Magen ist der größte König auf Erden“ – Hanswursts Nachfahren auf der Jagd nach dem gedeckten Tisch	37
4.2 Wider das Lustprinzip? – Spaßmacher zwischen Lustig- und Enthaltbarkeit.....	44
4.3 Zur Darstellung des Phänomens Hunger auf der zeitgenössischen Bühne.....	47
4.4 Essen, Trinken und Identität	53
4.4.1 Über Köchinnen und Wirte – Essen, Trinken und Geschlechterrollen	53

4.4.2 Eis und Kaffee vs. Rindfleisch und Wein? – Über „weibliches“ und „männliches“ Essen und Trinken	55
4.4.3 „Die Reichen essen Kraftsuppen“ – Essen, Trinken und soziale Identität	60
4.4.3.1 Die soziale Klassifikation der Figuren. Eine Geschmacksfrage?	61
4.4.3.2 Der Geschmack des Publikums.....	64
5 Lachen und Essen, Lachen durch Essen im Alt-Wiener Spaßtheater	66
5.1. Komische Köchin, lustiger Wirt – Über Typenkomik und Essen und Trinken.....	68
5.2 „Den Wein hat Er ihr nachgetragen, hahaha!“ – Lachen-Mit und Lachen-Über.....	71
5.3 Göttliche Hebe vs. hebersche Kaffeetrinkerin – Über Komik- und Komödienstruktur .	74
5.4 Der lustige Fritz als Lustige Figur?	77
5.5 Die Bühne als gedeckter Tisch, der lachende Zuschauer als zufriedener Gast im Alt-Wiener Spaßtheater.....	80
6 Zusammenfassung	82
7 Literaturverzeichnis.....	85
7.1 Primärliteratur	85
7.1.1 Analysetextcorpus	85
7.1.2 Primärliteratur allgemein.....	85
7.2 Sekundärliteratur.....	86
7.2.1 Theorie.....	86
7.2.2 Sekundärliteratur allgemein.....	86

1 Einleitung

Obwohl Essen und Trinken als wesentliche Bestandteile der Dramaturgie des Alt-Wiener Späßtheaters betrachtet werden und die zentrale Figur des Lustigmachers, egal ob diese nun Hanswurst, Bernardon, Kasperl, Papageno, Thaddädl oder Staberl heißt, vor allem über ihre Verfressenheit und Sauflust⁵ charakterisiert wird, mangelt es an Forschungsarbeiten über Funktionen und Darstellungsweisen dieser beiden grundlegenden menschlichen Bedürfnisse in Beispielen dieses speziell österreichischen Dramentyps.

Wierlachers exemplarische Untersuchung von Ess- und Trinksituationen in der deutschen Literatur⁶ bietet zwar generell eine systematische Analyse dieser „soziale[n] Totalphänomen[e]“⁷, in der der Autor sich ihnen über eine Auseinandersetzung mit der Konzeptionsgeschichte des Essens annähert und in der Folge Ess- und Trinksituationen zunächst dokumentiert und schließlich in Hinblick auf ihren Stellenwert im Gesamtkontext erforscht. Jedoch behandelt Wierlacher ausschließlich Werke der Erzählliteratur – hierbei betrachtet er wiederum primär deutsche und erst in zweiter Linie österreichische Erzählwerke und deren kulturellen und politischen Kontext. Sein textexterner Interpretationsansatz, nach welchem Essen und Trinken als kulturelle Phänomene aufgefasst werden müssen, wird jedoch auch in der vorliegenden Arbeit als Anknüpfungs- bzw. Ausgangspunkt für eine Behandlung dieser literarischen Motive im Alt-Wiener Späßtheater dienen.

Wierlachers kurze Anmerkung, dass auch in anderen literarischen Gattungen Essen und Trinken zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden können⁸, greift Wolfgang Schmutz in seiner Diplomarbeit⁹ wieder auf. Auch er stellt fest, dass es nach wie vor „an einem breiten Forschungsansatz“¹⁰ mangle – vor allem in Hinblick auf das österreichische Drama. Deshalb sei seine Arbeit als Versuch anzusehen, die Darstellung und Funktionsweise von Ess- und Trinksituationen am Beispiel verschiedener Primärtexte aus unterschiedlichen Epochen der Literatur- bzw. Theatergeschichte zu analysieren. Wird dabei die dramaturgische Funktionalität von Essen und Trinken in Stücken Ödön von Horváths und Thomas Bernhards

⁵ Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003, S. 11.

⁶ Alois Wierlacher: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1987.

⁷ Edba, S. 13.

⁸ Vgl. ebda.

⁹ Wolfgang Schmutz: Essen und Trinken in der österreichischen Literatur. Motivik und Funktion im Wiener Volkstheater bei Ödön von Horváth und Thomas Bernhard. Graz, Univ., Dipl.-Arb. 2004.

¹⁰ Vgl. ebda, S. 3.

im Kontext des jeweiligen Autorenwerkes betrachtet, so fällt die Wahl des Textcorpus aus dem Bereich des Alt-Wiener Spaßtheaters einerseits durch eine zeitliche Begrenzung in Hinblick auf die Textproduktion, andererseits durch die unterschiedliche Autorenschaft der Texte auf: Schmutz führt den hanswurstischen Appetit im frühen Alt-Wiener Spaßtheater vor, indem er Ausschnitte aus einzelnen Hanswurstiaden, Don Juaniaden und Bernadoniaden präsentiert, unter soziologisch-psychologischer Ausrichtung analysiert und somit auch der Funktionalisierung von Essen und Trinken in deren Kontext nachgeht.

Thomas Rothschild¹¹ hingegen thematisiert, bereits ein Jahr nach dem Erscheinen von Wierlachers Untersuchung, den Alkoholkonsum in der Wiener Volkskomödie Nestroys, wobei auch er den zeitgenössischen Kontext mit in seine Betrachtungen einbindet. Jedoch werden in diesem Beitrag vorangegangene Traditionen und Produktionen des Alt-Wiener Spaßtheaters ausgeblendet.

Auch Wolfgang Häusler¹² erörtert die Darstellung von Essen und Trinken zum einen generell in der Literatur der Zeit Nestroys, zum anderen auch speziell bei Nestroy selbst und illustriert zudem einzelne historische und literarische Entwicklungen – und deren Wechselwirkungen – mit exemplarischen Textstellen aus einem umfangreichen Textcorpus, welches neben Textausschnitten aus Werken Schillers, Weinhebers, Henslers, Gräffers oder ebenso Brillat-Savarins auch solche von Meisl oder Bäuerle präsentiert. Jedoch sind, wie durch den Titel des Beitrags bereits signalisiert wird, die einzelnen Werke Nestroys als primäre Analysegrundlage zu betrachten und weniger solche, die zwischen der Anfangsphase des Alt-Wiener Spaßtheaters und der Zeit Nestroys, also in dessen „zweiter Phase“¹³, produziert, rezipiert und inszeniert wurden.

Untersucht man nun Texterzeugnisse dieser dramatischen Entwicklungsphase, so offenbart sich ein Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation, welches auf gesellschaftliche und in der Folge auch auf literarische Umwälzungsprozesse schließen lässt.

¹¹ Thomas Rothschild: Von Knieriem zu Puntila. Alkohol und soziale Lage im Drama. In: Kulturjahrbuch 7. Wiener Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik (1988), S. 176-179.

¹² Wolfgang Häusler: „Wart's Gourmanninen!“ Vom Essen und Trinken in Nestroys Possen und in Nestroys Zeit. In: Österreich in Geschichte und Literatur 35 (1991), H. 4, S. 217-241.

¹³ Herbert Zeman unterteilt das Alt-Wiener Spaßtheater unter einem zeitlichen Aspekt in drei Phasen. Die Frühphase setzt er dabei zwischen dem Beginn der Possen des Hanswursts Stranitzkys im Komödienhaus am Kärntnertor und dem literarischen Wirken Philipp Hafners fest. Die so genannte zweite Phase erstreckt sich in der Folge von der Zeit Schikaneders bis hin zu derjenigen Raimunds und schließt somit u.a. die künstlerischen Produktionen Gleichs, Meisls und Bäuerles mit ein. Nestroys theatrales Wirken begründet schließlich, so Zeman, eine neue, dritte Phase im Alt-Wiener Spaßtheater, welche sowohl mit dessen Schaffenszeit einsetzt als auch mit dessen Ableben im Jahre 1862 endet. Vgl. Herbert Zeman: Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Österreich und Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien 20.-23. Oktober 1980. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 717 f.

Von wesentlicher Bedeutung für die nachfolgende Analyse erscheint die Tatsache, dass sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zum einen ein neues Ernährungsparadigma etablierte, welches auf sozialgeschichtliche Entwicklungen, z.B. auf die fortschreitende Industrialisierung bzw. Urbanisierung, zurückzuführen ist. Die damit einhergehenden Veränderungen der Lebens- und Erfahrungswirklichkeit der damaligen Einwohnerschaft Wiens führten folglich notwendigerweise zu einer Umgestaltung der Ess- und Trinkgewohnheiten der Wiener Bürger¹⁴. Gleichzeitig geben sie den Blick auf politische und soziale Prozesse frei und werden auch in dramatischen Produktionen widergespiegelt, die auf diese Weise gesellschaftshistorische Momente mittransportieren. Zum anderen behauptete sich jedoch auf den Bühnen Wiens ebenso ein neues aufklärerisch geprägtes Paradigma, das nicht nur eine neue Lebens- und Kunstauffassung der Menschen jener Zeit präsentiert, sondern auch veränderte Anforderungen der Alt-Wiener an Leben und Kunst offenbart.

Ziel dieser Arbeit wird es nicht sein, alle Aspekte der Nahrungsaufnahme in Stücken des Alt-Wiener Späßtheaters zu durchleuchten. Ebenso ist nicht beabsichtigt, die Funktionalisierungen der literarischen Motive Essen und Trinken in den vier ausgewählten Werken im Gesamtkontext des jeweiligen Autorenwerkes zu betrachten. Vielmehr soll diese Untersuchung als Versuch angesehen werden, sich diesem Forschungsschwerpunkt – welcher den dramatischen Einsatz der Nahrungsaufnahme fokussiert, dabei durch eine spezielle Komik, die wiederum durch besondere Typen hervorgerufen wird, dominiert wird, und in komplexe sozialhistorische Prozesse eingebettet erscheint – ein Stück weit anzunähern, um so im besten Falle einen Diskussionsraum für weiterführende Forschungen zu öffnen.

¹⁴ Vgl. Gerhard Neumann: „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. In: Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Bd. 1. Hrsg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 401.

2 Alt-Wiener Spaßautoren bitten zu Tisch: Das Alt-Wiener Spaßtheater und sein (theater-)hungriges Publikum

Der von Wolfgang Trautwein konstatierte Doppelcharakter der Komödie erweist sich als Ausgangspunkt für eine Untersuchung, die sowohl die historische Realität als auch die in diesem temporär begrenzten Feld hervorgebrachten künstlerischen Produktionen zu erforschen erstrebt. So betrachtet Trautwein die Komödie als Spiel, welches einerseits auf die Realität außerhalb der Bühne verweist und dementsprechend als soziales, der allgemein gültigen Handlungslogik unterworfenen Rollenspiel zu bezeichnen ist. Andererseits jedoch präsentiert sich das Geschehen auf der Bühne als verfremdet, da es sich von der Realitätserfahrung als stilisiert abhebt.¹⁵ Demzufolge entfalten sich im Spiel des Alt-Wiener Spaßtheaters nicht nur politische, sondern auch wirtschaftliche und soziale Entwicklungen einer Gruppe von Menschen, welche u.a. auch die Küche einer bestimmten Zeit, d.h. bestimmte kulinarische Vorlieben oder Notwendigkeiten, reflektieren.¹⁶ Als maßgeblicher gesellschaftsverändernder Prozess kann in Mitteleuropa ab 1780 die Industrialisierung betrachtet werden, welche ab den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts unaufhaltsam zunahm.¹⁷ Der damit einhergehende Übergang von einer agrarisch zu einer industriell bestimmten Wirtschaftsform¹⁸ manifestiert sich im Konsumverhalten der zeitgenössischen Bevölkerung und repräsentiert auf diese Weise gesellschaftliche Entwicklungstendenzen und -schritte, welche infolgedessen im Alt-Wiener Spaßtheater als individuelle oder kollektive Geschmacksäußerungen vorgestellt werden.

Doch ist von Interesse, dass das Medium Theater nicht nur historisch-gesellschaftliche Prozesse, wenn auch artifiziell verfremdet, darlegt, sondern auch, dass sich die Institution Theater selbst als Gegenstand der Untersuchung offenbart. Denn so erweist sich diese, ebenso wie die dort dargebotenen Stücke, als Produkt ihrer Zeit, welche wiederum von politischen,

¹⁵ Vgl. Wolfgang Trautwein: Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Hrsg. v. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller. Stuttgart: Kröner 1983, S. 89.

¹⁶ Beispielsweise beeinflussten die kriegerischen Verwicklungen des Habsburgerreiches die Verfügbarkeit von Lebensmitteln oder industrielle Fortschritte veränderten u.a. sowohl die Qualität als auch die Quantität der verfügbaren Speisen und Getränke.

¹⁷ Vgl. stellvertretend Karl Heinrich Kaufhold: Die Wirtschaft Mitteleuropas 1350 bis 1800. Beharrung und Wandel. In: Wandel der Alltagskultur seit dem Mittelalter. Hrsg. v. Günter Wiegmann. Münster: Cöpppenrath 1987. (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland. 55.) S. 42.

¹⁸ Vgl. ebda.

wirtschaftlichen oder sozialen Gegebenheiten geformt wird. In der Folge erscheint auch das Alt-Wiener Spaßtheater als Ausdruck einer historischen Epoche, in welcher nicht nur generell das Kulturleben der Wiener Bevölkerung, sondern auch speziell deren Sinnesfreudigkeit, sei es im Theater oder im alltäglichen Leben, sei es durch Eigeninitiative oder durch Zwang von außen, reglementiert wurde.

2.1 Über die materialistische und sensualistische Tradition des Alt-Wiener Spaßtheaters

Als zentrales Moment des Alt-Wiener Spaßtheaters ist, wie auch bei allen anderen Erzeugnissen der Gattung Komödie, die „Manifestation des Körpers“¹⁹ zu betrachten. Der Bezugspunkt „Körper“ steht nun in unmittelbarer Beziehung zur lustigen Zentralfigur dieser Stücke bzw. zu deren Bedürfnis nach Triebbefriedigung, das u.a. den permanenten Wunsch nach Essen und Trinken hervorruft. Dies lässt sich bereits an der Namensgebung der komischen Helden ablesen: Das Motiv des Essens begleitet diese explizit in ihrer Identität als Hans Supp, Hans Leberwurst, Hans Wurst, Hans Knapkäse, Potage-Supp²⁰ usw. Dergestalt erscheint die Lustige Figur als eine von materialistischen und sensualistischen²¹ Bedürfnissen getriebene, deren Körper und Körperlichkeit jedoch im Laufe der Jahrzehnte – besonders im Zeitalter der Aufklärung – in den Blickpunkt der absolutistischen zeitgenössischen Politik gerät. Die Lust auf Essen und Trinken erweist sich somit als konstitutiv für das Gepräge der Lustigen Figur, jedoch unterliegt diese einem Wandel, welcher einerseits durch eine Veränderung in der historisch-politischen Realität erzwungen wurde, andererseits wiederum einen Blick auf ebendiese Realität freigibt und somit zu einem, wenn auch verzerrenden, Spiegel zivilisationstheoretischer Vorgänge wird.

Um sich mit den jeweils speziellen Konkretisierungen von Ess- und Trinksituationen in den Stücken Schikaneders, Gleichs, Meisls und Bäuerles befassen zu können, erscheint es unabdingbar, einen kurzen Blick auf die figurengeschichtliche Entwicklung dieser ursprünglich zutiefst körperzentrierten Figur zu werfen, um auf diese Weise Speisen und

¹⁹ Klaus Zeyringer: Die Kanonfalle. Ästhetische Bildung und ihre Wertelisten. Literatursoziologischer Essay. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (2008), H.1, S. 85. Online: URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/08_01.html. [Stand: 2009.05.11.]

²⁰ Vgl. Helmut G. Asper: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980, S. 21.

²¹ Vgl. Johann Sonnleitner: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. Nachwort. Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hrsg. v. Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 341.

Getränke, die in den vier ausgewählten Stücken aufgetischt werden, bzw. die Wechselwirkung zwischen Figurenidentität und den Phänomenen Essen und Trinken einordnen und analysieren zu können.

2.1.1 Stranitzkys Hanswurst und die Anfänge des Alt-Wiener Spaßtheaters

Die figurenhistorische Entwicklung des Hanswursts findet ihren Ausgangspunkt im 17. Jahrhundert mit Joseph Anton Stranitzky, welcher zwar nicht als Schöpfer dieser Lustigen Figur zu betrachten ist, ihr jedoch ein neues Profil verlieh, welches ihre weitere Entwicklung maßgeblich bestimmte. So weist sich Hanswurst als Salzburger Sau- und Krautschneider aus, dessen sprachliches Repertoire regio- bzw. soziolektal geprägt²² vorgeführt wird und dessen Kostüm als bunt und grotesk determiniert erscheint. Hanswursts Lust auf Fressen und Saufen, seine sexuellen Anspielungen und fäkalen Späße, seine Ängstlichkeit, Wichtigtuerei, Prügelbereitschaft, Dummheit, Bestechlichkeit, Gerissenheit und Triebhaftigkeit offenbaren in wiederholter Weise die materialistisch determinierte Weltanschauung dieser Figur, deren Streben nach sinnlicher Befriedigung als oberstes Ziel ihres Handelns betrachtet werden kann.

Das neu errichtete Kärntnertortheater galt ab dem Einzug Stranitzkys als Heimstätte des Wurstels²³, denn sonst konnte man, so Gugitz und Blümml²⁴, volkstümlich ausgerichteten Theatervorstellungen nur in privaten Zirkeln oder in ausgewählten Bier- oder Weinhäusern beiwohnen. Dieser Verweis auf Ess- und Trinkstätten illustriert wiederum die kreatürliche Komponente der Konzeption der Lustigen Figur, die fressend und saufend, an Orten der ausgelassenen Ungezwungenheit, fernab von Pathos, Erhabenheit und Etikette, ihr lustvolles Unwesen trieb und allmählich, so Zeman, „zur Institution“²⁵ wurde. Nach Stranitzkys Bühnenabschied fand sich in Gottfried Prehauser ein würdiger Nachfolger für dessen Bühnenrolle, und ebenso wurden im Laufe der Zeit neue Typen mit dem Gepräge dieser urwüchsigen Figur erschaffen. Doch so wie Prehauser dem Wurstel, laut Sonnleitner, einen zivilisierteren Anstrich²⁶ verlieh, so eroberte nunmehr auch Kurz-Bernardon sinnlich diszipliniert die Bühne. Ersichtlich wird hierbei, dass der materialistische Wienerische

²² Vgl. Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 11.

²³ Vgl. Herbert Zeman, Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, S. 721.

²⁴ Vgl. Emil Karl Blümml, Gustav Gugitz: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Wien: Schroll & Co. 1925. Zit. nach Herbert Zeman, ebda.

²⁵ Ebda.

²⁶ Vgl. Johann Sonnleitner, Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl, S. 347.

Hanswurst einerseits sein Weiterleben auf der Bühne fand, dass andererseits jedoch bereits in dieser frühen Phase der Figurenentwicklung eine Differenzierung vorzufinden ist: Der urwüchsige Hanswurst Stranitzkys lebte auf der Bühne fort, jedoch wurde seine Körperlichkeit, welche sich sowohl in seiner Lust auf Einverleibung, Verdauung und Ausscheidung als auch in seiner Gier nach sexueller Sättigung²⁷ manifestierte, diszipliniert. Der körperzentrierte Hanswurst als zentrale Figur des Alt-Wiener Spaßtheaters wurde schließlich im 18. Jahrhundert Ursache und Gegenstand eines Streites, der als „Hanswurst-Streit“ in die österreichische Theatergeschichte einging und als symptomatisch für das Zeitalter der mariatheresianisch-josefinischen Theaterreformen zu betrachten ist.

2.1.2 Die Disziplinierung des triebhaften Körpers im Hanswurst-Streit

Die derb-obszöne Figur des Hanswursts entfachte im mariatheresianisch-josefinischen Staat eine Debatte, die einerseits poetologische Fragen des zeitgenössischen Theaters aufwarf und diese andererseits exemplarisch mithilfe der Hanswurst-Figur veranschaulichte bzw. auf dessen Kosten auszufechten erstrebte. So standen sowohl die Frage des Extemporierens und der Regelmäßigkeit des Dramas als auch diejenige der Legitimation der komischen Figur²⁸ im Fokus dieser Kontroverse, wobei schließlich Hanswurst – als „Symbolgestalt des Stegreiftheaters“²⁹ – zur Projektionsfläche und gleichzeitig zum Hauptgegenstand der Auseinandersetzung wurde.³⁰ Die sinnlich barocke Komik des Wurstels entrüstete dabei die Verfechter aufklärerischen Gedankenguts – in Österreich erwies sich Joseph von Sonnenfels als „wirkungsmächtigster Poetologe und Theaterpolitiker“³¹ im Kontext des

²⁷ Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Sinnengekröse statt Seelengetöse. Hanswursts halsbrecherische Hatz auf das Glück. In: Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzepte in der österreichischen Literatur. Beiträge des 14. Österreich-Polnischen Germanistentreffens in Salzburg 2000. Hrsg. v. Ulrike Tanzer, Eduard Beutner und Hans Höller. Wien: Zirkular 2002. (= Zirkular. 61.) S. 195.

²⁸ Vgl. Franz M. Eybl: Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995. (= Philologische Studien und Quellen. 137.) S. 27.

²⁹ Hilde Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien: Jugend und Volk 1980, S. 295.

³⁰ Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle die Tatsache, dass nicht die Hanswurst-Figur am Beginn des nach ihr benannten Streites stand, sondern eigentlich Johann Joseph Felix von Kurz in der Rolle des Bernardon (vgl. Reinhard Urbach, Die Wiener Komödie und ihr Publikum, Stranitzky und die Folgen. München: Jugend und Volk 1973. S. 46), dessen Verkörperung dieser Bühnenfigur die Tradition des Spaßtheaters auf einen weiteren Höhepunkt emporhob.

³¹ Beatrix Müller-Kampel: Disziplinierter Körper, reglementierter Spaß – Zur politischen und zivilisatorischen Zurichtung des Hanswurst im 18. Jahrhundert. In: Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz

mariateresianisch-josefinischen Zeitalters –, welche die „Schaffung eines ordnungs-, vernunft- und sittengemäßen Theaters als Schule der Nation“³² propagierten und somit dem Theaterbetrieb einen neuen Wertemaßstab anlegten, der der charakterlichen Determination des Wurstels, besonders seiner körperzentrierten derb-komischen Sinnesfreudigkeit, durch welche dieser stets danach strebt, *was z‘ fressen und z‘ saufen [zu] krieg[en]* (TW, S. 134), zugegen lief.

Als zentrale Figur in dieser dramatischen Kontroverse ist Philipp Hafner, der als „Vater des österreichischen Volksstückes“³³ in die Geschichte des österreichischen Theaters einging, zu betrachten. Von seinen Zeitgenossen, die im Zuge des Hanswurst-Streits gegen die Komik des Hanswursts, die Regellosigkeit des Theaters und das Extemporieren³⁴ kämpften, „in seinen Absichten verkannt“³⁵, bemerkte er, dass die Reformierung des Theaterwesens nicht plötzlich durchgesetzt werden könne, sondern sich erst langsam entwickeln müsse. Daher räumte er „dem Hanswurst immer noch seinen Platz auf der Bühne ein, arbeitete aber wenigstens seine übrigen Szenen aus“³⁶. Diese bedächtige Reformierung ist auch in Hinblick auf die Ess- und Trinkfreudigkeit des Wurstels bemerkbar. Während beispielsweise Joseph von Petrasch, als Anhänger des Gottschedianismus in Österreich bekannt, durch sein Stück *Der Hannswurst* den Lustigmacher von der Bühne zu verbannen versuchte, indem er dessen Unmäßigkeit und Unsittlichkeit durch einen als Hanswurst verkleideten Akteur vorführte, dessen Vitalität sich steigert, wenn er *a so a poar Strudl gfreßn* hat, bzw. sinkt, *[w]on dr Mogn loar is*³⁷, so erzählt der gewitzte Wurstel Crispin in Hafners *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo* lediglich erfreut, dass er *bey guten Freunden auf ein Jäuserl*³⁸ eingeladen gewesen sei. Hafners Domestizierung des Hanswursts zeigt sich hier vor allem in Bezug auf dessen sprachliches Repertoire, welches weder als dialektal noch als derb-obszön zu bezeichnen ist und somit auch die Ess- und Trinklust des Spaßmachers nunmehr als verbal zivilisiert

und subversive Textsorten. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004. (= Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg. 20.) S. 49.

³² Ebda, S. 47.

³³ Wilhelm Kosch (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 2., vollst. neubearb. u. stark erw. Aufl. Bd. 1. Bern: Francke 1949, S. 793.

³⁴ Vgl. Beatrix Müller-Kampel, *Disziplinierter Körper, reglementierter Spaß*, S. 47-58.

³⁵ Carl von Görner: *Der Hanswurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels*. Wien: Carl Konegen 1884, S. 12.

³⁶ Ebda.

³⁷ Joseph von Petrasch: *Hannswurst* [...]. In: Hedvig Belitska-Scholtz, Olga Somorjai: *Das Kreuzer-Theater in Pest (1794-1804). Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest*. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1988. (= Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Beiheft 12.) S. 101.

³⁸ Philipp Hafner: *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag ein Lustspiel in zwey Abhandlungen*. In: *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 183.

präsentiert. Dass die Ereignisse rund um Crispins *Jäuserl* für die daran teilnehmenden Figuren, außer für die Köchin Mariandel, mortal enden, kann wohl als Hinweis auf Crispins hanswurstische Prägung interpretiert werden, die es ihm, Körpergrenzen überschreitend, gebietet, der Befriedigung seiner sinnlichen Bedürfnisse zielstrebig nachzujagen.

Interessant erscheint unterdessen an besagter Textstelle die Figur der Köchin Mariandel. Denn so wie die Anfangsphase und die Entwicklung der Lustigen Figur im Hanswurst-Streit die Konzeption der Spaßmacher bei Schikaneder, Gleich, Meisl und Bäuerle beeinflusste, so zeigt sich auch, dass nicht nur der von Hunger und Durst getriebene Typus des Wurstels nach dieser spannungsreichen Zeit der dramatischen Kontroverse weiterlebte, sondern dass auch andere Typen einen Anschluss an die Tradition der Frühphase des Alt-Wiener Spaßtheaters fanden und sich als Repräsentanten seines speziellen Figurenrepertoires erwiesen. Einen dieser Typen finden wir in der Wiener Köchin, die in ihrer figurengeschichtlichen Identität maßgeblich von Philipp Hafner geprägt wurde und in späteren Stücken unbeschadet weiterlebte. In Hafners *Megäre, die fөрchterliche Hexe* singt ein in eine Köchin verzauberter Hanswurst:

Ich koch sonst ein guten Bissen,
Krapferl, Torten, Wandel,
Wollen sie mein Namen wissen?
Ich heiß Mariandel.³⁹

So wie sich die Köchin dieses Stückes namentlich als *Mariandel* vorstellt und es in der Literatur, laut Clasen, bis weit in das 19. Jahrhundert üblich war, Wiener Köchinnen „Mariandel“⁴⁰ zu rufen⁴¹, so wird durch diese Textstelle ebenso ersichtlich, dass die Figur der Köchin direkt auf die Körperkonzeption Hanswursts verweist. Denn die Hafners Text entsprungene Mariandel ist schließlich in der textimmanenten Wirklichkeit ein verwandelter hungriger und durstiger Wurstel, und in diesem selbst manifestiert sich nun exemplarisch ein Kampf der Geschlechter, welcher, so Aspalter, gleichermaßen in dieser Figur tobt wie derjenige um „Fressen und Moral“⁴². Auch in Schikaneders *Tiroler Wastel* tischt die gewitzte

³⁹ Philipp Hafner: Der fөрchterlichen Hexe Megära zweyter Theil; unter dem Titel: die in eine dauerhafte Freundschaft sich verwandelnde Rache. In: Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte. Hrsg. v. Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. (= Texte und Studien zur österreicherischen Literatur- und Theatergeschichte. 2.) S. 123.

⁴⁰ Der Name „Mariandel“ erscheint in den verschiedenen Texten auch als „Marianne“ oder „Annamirl“.

⁴¹ Vgl. Thomas Clasen: „Scherzworte, aus denen sich Kriticken entlehnen lassen“. Die Begründung der Wiener literarischen Volkskomödie durch Philipp Hafner. In: Österreichische Literatur wie sie ist? Beiträge zur Literatur des habsburgischen Kulturraumes. Hrsg. v. Joanna Jablkowska u. Malgorzata Kubisiak. Łódzkiego: Łódź 1995, S. 127.

⁴² Christian M. Aspalter: Schrecken und Gelächter. Zur interferenten Rhetorik des Bösen und Komischen im Wiener Populärtheater. Univ., Wien, Diss. 2004, S. 66.

Köchin Marianne ihren Herrschaften sowohl Speisen und Getränke als auch ihre Sympathien für das andere Geschlecht auf, wenn sie betont:

Ein schöner Mann ist delikat
Wie ein Kapaunel mit Salat. (TW, S. 89)

Dementsprechend verweist der Typus der Wiener Köchin Mariandel sogleich auf das Spannungsverhältnis zwischen sinnlich-barocker Tradition und aufklärerisch-rationalisierter Innovation in den nachfolgend produzierten Stücken der Alt-Wiener Spaßautoren.

Obwohl dieser Prozess der Rationalisierung, der nicht nur die zeitgenössische Theaterpraxis neu definierte, sondern auch auf alle Bereiche der außertheatralen Wirklichkeit übergriff bzw. von dieser wiederum auf das Medium Theater einwirkte, die weitere Entwicklung und Ausgestaltung der Lustigen Figuren maßgeblich beeinflusste, erwiesen sich diese dennoch als ihren Kritikern überlegen und lebten – wenn auch in modifizierter, domestizierter Form – fort. Sowohl bei Schikaneder als auch bei Gleich, Meisl und Bäuerle finden sich Lustige Figuren, die zwar nicht mehr den Namen „Hanswurst“ tragen, jedoch dessen Charakteristika auch als Wastel, Jodel, Springerl, Fritz oder Bims – mehr oder weniger gemäßigt – zur Schau stellen. Der Schwerpunkt komischer Typengestaltung findet sich in diesen Stücken noch immer an die Körperlichkeit der Spaßmacher gekoppelt, und wenn diese auch durch einen Prozess der Affektdämpfung und Verbürgerlichung merkbar reduziert anmutet und Hanswursts ursprüngliche Gelüste nach Sexuellem und Fäkalem fast gänzlich verschwunden sind, so ist diesen Figuren dennoch ein unbändiger Appetit zu Eigen, der Essen und Trinken zum zentralen Bedürfnis ihrer nun zumeist komisch-harmlosen Existenz macht.

2.2 „Ja, nur ein‘ Kaiserstadt, ja, nur ein Wien!“

TAMINO. Aber wie lebst du?

PAPAGENO. Von Essen und Trinken, wie alle Menschen.⁴³

Papagenos Antwort auf Taminos Frage in der *Zauberflöte* verweist auf die Selbstverständlichkeit, mit der die Befriedigung der kreatürlichen Bedürfnisse sowohl im Alltag als auch in der theatralen Wirklichkeit betrachtet wird. Jedoch erscheint diese banal anmutende Triebbefriedigung bei genauerem Hinsehen als komplexer Bestandteil eines kulturellen Systems, welches von gesellschaftsspezifischen Normen und Konventionen abhängig ist und Essen und Trinken, so Wierlacher, immer als „soziokulturelle Varietät der Ernährung“⁴⁴ präsentiert. Infolgedessen wird es möglich, gesellschaftliche Strukturen und Veränderungen durch das Kultursystem Küche, d.h. durch die soziokulturellen Determinanten was, wann, wo, wie gegessen (und getrunken) wird, zu betrachten. Dass alle Menschen von Essen und Trinken leben, ist, und darin stimmen wir mit Papageno überein, natürlich, jedoch erscheint Taminos Frage berechtigt, wenn man das kontextuelle Umfeld, einerseits das der Figuren der einzelnen Stücke, andererseits das des zeitgenössischen Publikums, mit einbezieht.

Vor allem die Französische Revolution, die Napoleonischen Koalitionskriege und das „Näherrücken des großen Korsen“⁴⁵ bestimmten den Alltag der Bewohner Wiens im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert maßgeblich, da die politischen Unruhen u.a. eine Verminderung der Produktion, Wohnungsnot, Lebensmittelteuerung und eine Geldentwertung zur Folge hatten. In Anbetracht dieser politischen, wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen erscheint für die Bevölkerung des damaligen Wien vor allem die Tatsache von Bedeutung, dass, so Kaufhold, die „Leistungsfähigkeit der Landwirtschaft“⁴⁶ als gering einzustufen war. Infolgedessen lebte die Bevölkerung Wiens permanent mit der Angst vor Mangel und Not – vor allem die vermögensschwächeren Mitglieder des gesellschaftlichen Kollektivs. Dieser Charakter der Wirtschaft, welchen Kaufhold als Mangelwirtschaft bezeichnet⁴⁷, beeinflusste nicht nur die Verfügbarkeit verschiedener Lebensmittel, sondern

⁴³ Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto v. Emanuel Schikaneder. Hrsg. v. Hans-Albrecht Koch. Stuttgart: Reclam 1991. (= Universal-Bibliothek. 2620.) S. 11.

⁴⁴ Wierlacher, Vom Essen in der deutschen Literatur, S. 41.

⁴⁵ Felix Czeike: Geschichte der Stadt Wien. Mit 59 Abbildungen, davon 8 in Farbe. Wien [u.a.]: Fritz Molden 1981, S. 151.

⁴⁶ Karl Heinrich Kaufhold, Die Wirtschaft Mitteleuropas 1350 bis 1800, S. 44.

⁴⁷ Vgl. ebda.

auch den Umgang mit denselben. Laut Elias ist beobachtbar, dass mit auf das Individuum einwirkenden Zwängen der unmittelbaren körperlichen Bedrohung, welche mit dem Phänomen Hunger einhergehen, das Verhalten derjenigen, die diesen Zwängen ausgesetzt sind, weniger reguliert erscheint.⁴⁸ Somit liegt es nahe zu vermuten, dass der Prozess der Disziplinierung von Ess- und Trinkverhalten gerade bei Angehörigen der Unterschichten – so wie dies auch beim fiktiven Sau- und Krautschneider Hanswurst und bei dessen literarischen Nachfahren dramatisch umgesetzt wurde – weniger ausgeprägt vorzufinden ist. Diese These wird z.B., wenn auch medial reflektiert, durch Bims bestätigt, wenn dieser beim Praterwirt für das vom Kapitän bestellte Fass Wein fordert

Ja, aber eine Pippen auch dran, und die geben S' ihm ins Maul, daß er nicht verdurstet (A, S. 142),

und dabei dessen Trinkverhalten als wenig gemäßigt, dessen pure Lust auf Einverleibung hingegen als überaus ungezügelt präsentiert, wobei ersichtlich wird, dass an dieser Stelle nicht dem Wie, sondern vielmehr dem Was und Wieviel des Trinkens Bedeutung zugemessen wird.

Generell lässt sich vermerken, dass die Bipolarität zwischen Exklusivität und Notwendigkeit, zwischen Befriedigung existenzieller Bedürfnisse und Repräsentation von Wohlstand die Nahrungsmittelsituation der Einwohner des damaligen Wien bestimmte und dergestalt sowohl das Elend des durch die fortschreitende Industrialisierung verarmten Proletariats als auch den Wohlstand der Industrialisierungsgewinner bzw. die Imitation des luxuriösen Lebensstils derer widerspiegelt und auf eine „Dialektik von Überfluss und Mangel“⁴⁹ hindeutet. Die Lebensrealität der zeitgenössischen Wiener Bevölkerung manifestierte sich in der Folge auch im kulturell variablen System Küche, welchem in Wien eine wohl besondere Bedeutung zukam bzw. noch immer zukommt. So betonen Danielczyk und Wasner-Peter den Sonderstatus der Wiener Küche, indem sie bemerken, dass diese die einzige sei, die nach einer Stadt benannt ist⁵⁰ und derart in speziellem Maße auf die individuellen Wünsche, Bedürfnisse aber auch kulturellen, politischen und sozialen Lebensbedingungen der Wiener Bürger aufmerksam macht. Das Produkt Wiener Küche impliziert jedoch ebenso die „unausrottbare Klischeevorstellung“⁵¹ des genussüchtigen und essfreudigen Wieners, der

⁴⁸ Vgl. Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2. Bd.: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 159.) S. 342.

⁴⁹ Wolfgang Häusler, „Wart's Gourmanninen!“, S. 219.

⁵⁰ Vgl. Julia Danielczyk, Isabella Wasner-Peter: Kochbücher in der Wienbibliothek. In: „Heut' muß der Tisch sich völlig biege'n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 7.

⁵¹ Wolfgang Häusler, „Wart's Gourmanninen!“, S. 218.

sich nicht nur mit seinen eigenen kulinarischen Vorlieben, sondern auch mit seiner Heimatstadt auf besondere Weise identifizierte. Dass diese enge Koppelung zwischen (Wiener) Kulinarik und (Wiener) Identität ebenso in literarischen Produktionen hervortritt, davon zeugt Zillis und Bims' Duett in Bäuerles *Aline*, in welchem die beiden, nachdem sie sich mit der Nahrungsmittelsituation Wiens befasst haben, mehrmals wiederholen:

Das muß ja prächtig sein, dort möcht' ich hin!
Ja, nur ein' Kaiserstadt, ja, nur ein Wien! (A, S. 105-107)

2.2.1 Wien und die Wiener Küche

Die Wiener Küche kann, Mattl-Wurm zufolge, als vergleichsweise junges Ergebnis einer auf Genuss bedachten Kultur betrachtet werden, entstand sie doch „erst“ am Ende des 18. Jahrhunderts.⁵² Bedeutend erscheint hierbei, dass in dieser Zeit wirtschaftspolitischer Neuerungen besonders die Zusammenführung von Geschmack und Ökonomie in den Vordergrund trat, wobei als Basis dafür verschiedenste Nahrungsmittel und Speisen des habsburgischen Vielvölkerstaates zu betrachten sind, die mehr und mehr fusioniert wurden.⁵³ Der Aspekt der Verfügbarkeit von Speisen und Getränken spielte damals eine bedeutende Rolle: So repräsentiert die Küche einer bestimmten Region, Haslinger zufolge, sowohl deren geographische Bedingungen als auch historische Entwicklungen oder technische Neuerungen.⁵⁴

Das gekochte Rindfleisch, welches auch der *Tiroler Wastel* im Prater ordert (vgl. TW, S. 125), ist wohl das bezeichnendste Gericht der Wiener Küche. Nach Haslinger entwickelte sich gerade in Wien eine ausgeprägte „Rindfleischkultur“, da Rinder aufgrund ihrer körperlichen Widerstandsfähigkeit aus ihren Aufzuchtgebieten, hierfür nennt sie neben dem Marchfeld auch Ungarn, Galizien und die Bukowina, vergleichsweise leicht nach Wien getrieben werden konnten. Auch wurde beim Wiener Magistrat bei der Festlegung des Fleischpreises nicht auf die verschiedenen Fleischteile und deren unterschiedliche Qualität geachtet⁵⁵, und angesichts

⁵² Vgl. Sylvia Mattl-Wurm: Vorwort. In: „Heut' muß der Tisch sich völlig biege'n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 4.

⁵³ Vgl. ebda.

⁵⁴ Vgl. Ingrid Haslinger: Entwicklungsstationen einiger typischer Gerichte der Wiener Küche. In: „Heut' muß der Tisch sich völlig biege'n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 11.

⁵⁵ Nur der Lungenbraten, das Beiried und der Rostbraten wurden teurer verkauft. Vgl. ebda, S. 28.

der permanent drohenden Lebensmittelknappheit sprach der relativ hohe Fettanteil und demzufolge der höhere Nährwert für den Konsum des Rindfleisches.⁵⁶

Die Phänomene Essen und Trinken verweisen demnach auf die Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren wie Jahreszeit, Region, aber eben auch, wie bereits betont, auf politische Ereignisse wie Kriege oder Unruhen. Demgemäß ist die Gestaltung von Essen und Trinken, so Barlösius, als Anpassung an die jeweilige, spezielle Umwelt des Einzelnen bzw. einer Gruppe oder Gesellschaft zu betrachten⁵⁷ – so auch ihre literarische (Aus-)Formung.

2.2.2 Das Wirtshaus im alten Wien

Meisls lustiger Fritz singt am Ende des Stückes die berühmt gewordenen Zeilen:

Wer ein Geld hat, kann im Wirtshaus sitzen –
Und wer keins hat, laßt 'n Brunnen schwitzen. (LF, S. 192)

Diese riefen in der Folge eine Reihe von Nachahmungen hervor, welche eine Zuspitzung der politischen Situation und die damit verbundene Verschlechterung der Versorgung mit Lebensmitteln vor Augen führen. Wie Häusler darlegt, wird der zurückhaltende Ton, der in *Der lustige Fritz* noch vorzufinden ist, im Laufe der Zeit, d.h. speziell nach der Revolution von 1848, wieder aggressiver⁵⁸:

Wer a Geld hat, der kann zum Sacher fahr'n,
Und wer kan's hat, der kocht si z'Haus an Schmarr'n.⁵⁹

Trotz des nunmehr veränderten Tonfalls lässt sich eine Gemeinsamkeit feststellen, welche die beiden Verspaare verbindet: Wenn es dem Wiener finanziell möglich war, besuchte er eine Gaststätte, um sein Verlangen nach Speisen und Getränken zu befriedigen. Verweist Meisl im *Lustigen Fritz* 1818 noch auf den Gegensatz von Trinken – wohl dem von Alkohol – im Wirtshaus und von Brunnenwasser daheim, so verschärft sich diese Dichotomie in der Weiterdichtung: Gegessen wird entweder im exklusiv bewerteten Sacher oder zu Hause ein, selbst zubereiteter, *Schmarr'n*. Beide Male jedoch gilt die Nahrungsmittelaufnahme außer Haus als die sozial höher bewertete und diejenige im eigenen Heim als durch finanzielle

⁵⁶ Vgl. ebda.

⁵⁷ Vgl. Eva Barlösius: Anthropologische Perspektiven einer Kultursoziologie des Essens und Trinkens. In: Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Hrsg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 92.

⁵⁸ Vgl. Wolfgang Häusler, „Wart's Gourmanninen!“, S. 218.

⁵⁹ Rudolf Holzer: Wiener Volks-Humor. Harfenisten und Volkssänger. Wien 1943, S. 165. Zit. nach Wolfgang Häusler, ebda.

Zwänge herbeigeführte Notwendigkeit. Auch wenn z.B. Bäuerle in seinen Memoiren bemerkt, Wien hätte keine Gasthöfe von besonderem Rang und die Wiener Wirtshäuser seien durchwegs schlecht⁶⁰, und auch Sinhuber diese Feststellung bestätigt, indem er ebenso darauf verweist, dass es im damaligen Wien nur Wirtshäuser „ohne Bequemlichkeit und Eleganz“⁶¹ gegeben hätte, so kommt man doch nicht umhin, die Wiener Gaststätten als zentrale Orte für das gesellschaftliche Miteinander zu bewerten – zumal vor allem Bäuerles Bemerkung in ihrem speziellen gesellschaftlichen Kontext den Wunsch nach Distinktion offen darlegt⁶². Bedeutender jedoch als die „Bequemlichkeit und Eleganz“ der Wirtshäuser war wohl das darin vorzufindende und diese erst in ihrer Eigentümlichkeit konstituierende Personal.

So erachten Ehalt und Girtler sowohl die Stammklientel und den Wirt als auch die Tatsache, dass an diesem Ort des kommunikativen Essens und Trinkens Distanzierungsbestrebungen und Berührungängste deutlich reduziert erschienen, als kennzeichnend für das Wiener Wirtshaus⁶³. Die Zurückdrängung der Affektregulierung präsentiert diesen Ort dergestalt als einen besonderen, mit je eigenen Regeln und Verhaltensmustern. Der daraus resultierende besondere Stellenwert des Wiener Wirtshauses im Alltag des Wiener Bürgers wird z.B. durch den Kapitän in *Aline* angedeutet, welcher meint

Wirtshaus! Wirtshaus! Sei's nun Täuschung oder Zauberei, das ist einmal gewiß,
daß ich durstig bin! (A, S. 142)

und auf diese Weise besonders einen funktionalen Aspekt dieser Vergnügungsstätte hervorhebt, wenn sie als Ort charakterisiert wird, an dem es möglich und auch gesellschaftlich akzeptiert war, zu *[s]aufen wie ein Haifisch* (A, S. 114)⁶⁴.

Wie bereits erwähnt ist die Gaststätte untrennbar mit einer Person verbunden: mit dem Wirt. Wie Kos betont, gab es „natürlich“ auch Wirtinnen in Alt-Wien, aber nur der Wirt sei zur

⁶⁰ Vgl. Adolf Bäuerle: *Alt-Wiener Kulturbilder*. Aus Adolf Bäuerles Memoiren. Hrsg. v. Josef Bindtner. Wien: Steyermühl 1926, S. 20.

⁶¹ Bartel F. Sinhuber: *Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale*. München: Hugendubel 1989, S. 3.

⁶² So verweist z.B. Helene Neumann auf Bäuerles „Widerwillen gegen das ‚gemeine Volk‘“ (Helene Neumann: *Adolf Bäuerle als Theater- und Romanschriftsteller*. Graz, Univ., Diss. 1928, S. 5.), welches wohl als Hauptklientel der Wiener Gaststätten betrachtet werden kann. Durch seine Abstandnahme von den ‚gemeinen‘ Wiener Wirtshäusern distanziert sich Bäuerle in der Folge auch vom „gemeine[n]Volk“ Wiens.

⁶³ Hubert Ch. Ehalt, Roland Girtler: *Wiener Beisln*. In: *Kulturjahrbuch 7* (1988), S. 138.

⁶⁴ Wie Sandgruber darlegt, nahm der Alkoholkonsum vor allem beim Kleinbürgertum und bei den Arbeitern seit dem 18. Jahrhundert zu. Nicht nur die Branntweinproduktion wurde durch den Gebrauch der Kartoffel (anstatt von Getreide) revolutioniert, sondern auch das Bier wurde infolge einer nun möglichen „großindustriellen Produktion“ billiger und verstärkte derart die „Attraktivität des Alkohols“ im Zeitalter der Industrialisierung. Vgl. Roman Sandgruber: *Bittersüße Genüsse. Kulturgeschichte der Genußmittel*. Wien, Köln, Graz: Böhlau Nachf. 1986, S. 20.

„Wiener Figur“ geworden⁶⁵. Das Wirtshaus als „Haus des Wirts“⁶⁶ wird demnach durch die Präsenz des Wirtes, zumeist mit Schürze und Kappe bekleidet und von Körperfülle ge(kenn)zeichnet, geprägt⁶⁷. Der Typus des Wiener Wirtes sticht jedoch nicht nur durch seine Bekleidung und seine Belebtheit ins Auge, sondern er wird auch durch seinen Hang zum Betrügen und Verfälschen charakterisiert und gibt somit einen Blick auf Teile von dessen – in der zeitgenössischen Realität wohl oftmals erfahrenen und in der Folge künstlerisch umgesetzten – speziellen Habitus frei. Denn, wie Scheutz zitiert, soll ein Wirt

mit den Gemässe [Maßen und Gewichten] zu allen Zeiten und gegen jedermann richtig umgehen, selbiges nicht verfälschen oder unsauber halten lassen, denen Gästen freundlich und bescheiden begegnen, Zimmer, Betten, Haus- und Tischgeräthe reinlich halten, gutes Brod, frisches Fleisch, ohngefälschtes Getränke und andere Nothdurfften etc. haben und nicht mit doppelter Kreide anschreiben.⁶⁸

Gelten der Wirt sowie auch der Kellner als „Klassiker unter den ‚Wiener Typen‘“⁶⁹, so stellt sich die Frage nach deren weiblichen Pendants. Zwar wird die Wirtin ebenso als konstitutiv für ein Wirtshaus betrachtet wie der Wirt, jedoch zeigen sich ihre Rolle und Funktion stark an ihre Geschlechtsidentität gekoppelt: Im 18. und 19. Jahrhundert präsentierte sich die Küche als Arbeitsfeld der Frau und somit wird klar, dass die Wirtin, sollte sie als solche bezeichnet werden, primär als Köchin fungierte und ihrem Mann die Aufgaben im Gästebereich überließ. Die wohlbekannte Zuordnung der beiden Vertreter ihres Geschlechts zu den Bereichen des Öffentlichen bzw. Privaten reflektiert bei dieser Typisierung die patriarchalisch geprägte Struktur der damaligen Gesellschaft.

Vermitteln die Typen Wirt, Wirtin/Köchin oder Kellner zwar keine psychologischen Einblicke in das Geschehen im Wirtshaus, so werden dennoch traditionelle Geschlechterrollen thematisiert, die entweder zu einer Festschreibung oder aber auch zu einer Hinterfragung derselben in den Werken – und hier immer wieder bei Tisch – der Alt-Wiener Spaßautoren führten.

⁶⁵ Vgl. Wolfgang Kos: Typisch Wirtshaus. 10 Kennzeichen. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos u. Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007, S. 31. [Katalog zur 336. Sonderausstellung des Wien Museums am Karlsplatz vom 19. April bis 23. September 2007.]

⁶⁶ Ebda.

⁶⁷ Vgl. ebda.

⁶⁸ Vgl. Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon. Bd. 57. Halle 1748, Sp. 1102 zitiert nach Martin Scheutz: Von den „höchst-verbottenen Zusammenkünften“. In: Im Wirtshaus, S. 83.

⁶⁹ Ulrike Spring: Typisch Wiener Wirtshaus. Typisch? Wiener? Wirtshaus? In: Im Wirtshaus, S. 21.

3 Über Essen und Trinken, Köchinnen und Wirte in ausgewählten Stücken des Alt-Wiener Späßtheaters

Der Kampf der Aufklärer gegen die sinnliche Vitalität des Hanswursts erwies sich als erfolglos. Zwar war es gelungen, die Körperlichkeit der Lustigen Figur zu disziplinieren, indem spezifische Komponenten ihrer charakteristischen Figurenkonzepktion reglementiert wurden, jedoch lebte diese in weiteren Schöpfungen des Alt-Wiener Späßtheaters fort. So lautet z.B. die Lebensdevise des „lustigen Parapluimachers“⁷⁰ Staberl in Bäuerles Stück *Die Bürger in Wien* treffend: *Ich esse alles, was mich nicht ißt*⁷¹ und repräsentiert derart den zentralen Wunsch nach Triebbefriedigung – wenngleich auch nur nach demjenigen der Nahrungsaufnahme.

Nach wie vor strebt die Lustige Figur danach, ihren Magen zu füllen. Die Hybris, in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Überfüllung des Magens⁷² verstanden, führt jedoch nicht zum Untergang dieser sinnlich entgrenzten und entgrenzenden Figur, sondern zeigt sich als Charakteristikum einer solchen, die den eigentlichen *dumme[n] Spitzbuben* (A, S. 148) der Stücke nur allzu oft überlegen scheint.

Die Mahlzeiten in den einzelnen Werken sind in der Folge als gesellschaftliche Situationen zu betrachten. Doch nicht nur die konsumierten Nahrungsmittel, sondern auch das Verhalten bei der Nahrungsaufnahme kann in Verbindung mit der außertheatralen Realität gebracht werden. So wie die Bewohner Wiens in ihrer Individualität durch den Staat eingeschränkt wurden, so reglementierten sie selbst ihre Auswahl und ihr Verhalten beim Essen und Trinken. Ebenso legten sie dementsprechende Maßstäbe an ihr Kunstverständnis an: Der umtriebige, derbe Hanswurst aus der Anfangszeit des Alt-Wiener Späßtheaters entsprach nicht mehr dem Geschmack des disziplinierten Publikums, über den Sophrosyne-Verlust der Lustigen Figur, verstanden als den Verlust der klugen – vor allem auch sexuellen – Mäßigung⁷³, konnte/durfte es nicht mehr lachen. So repräsentiert das Ess- und Trinkverhalten in den nun entstandenen Stücken einen kulturellen Wandel. Bourdieu betrachtet die Frage der Ernährung als eine des

⁷⁰ Otto Rommel: Einleitung. In: Adolf Bäuerle. Ausgewählte Werke. Hrsg. u. mit einer Einleitung versehen v. Dr. Otto Rommel. 1. Bd.: Die Bürger in Wien. Aline oder Wien in einem andern Weltteile. Wien [u.a.]: Prochaska 1909. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 14.) S. XI.

⁷¹ Adolf Bäuerle: Die Bürger in Wien. Lokale Posse in drei Akten. In: Ders. Ausgewählte Werke. Hrsg. u. mit einer Einleitung versehen v. Dr. Otto Rommel. 1. Bd.: Die Bürger in Wien. Aline oder Wien in einem andern Weltteile. Wien [u.a.]: Prochaska 1909. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 14.) S. 22.

⁷² Vgl. Alois Wierlacher, Vom Essen in der deutschen Literatur, S. 19.

⁷³ Vgl. ebda, S. 49.

Lebensstils⁷⁴ und verweist somit auf die symbolische Dimension der Nahrungsaufnahme, durch die auf diese Weise auf die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe, zu einem Geschlecht etc. verwiesen oder ebenso der Wunsch nach Distinktion erkennbar wird – sowohl auf der Bühne als auch in der zeitgenössischen Realität.

Wie bereits erwähnt, wurden für die nun nachfolgende Untersuchung vier Stücke ausgewählt, mit deren Hilfe die Funktionen sowie die Symbolik und Motivik von Essen und Trinken im Alt-Wiener Späßtheater nachgezeichnet werden sollen. Wesentlich erscheint dabei, sich den Zeitpunkt der Produktion der einzelnen Stücke anzusehen, um einerseits diese kontextuell einordnen und andererseits die einzelnen Entwicklungen zwischen diesen in Hinblick auf Essen und Trinken veranschaulichen zu können. Um eine solche vergleichende, diachrone Betrachtungsweise zu ermöglichen, ist es maßgeblich, die Phänomene der Nahrungsaufnahme zuerst in ihrer textimmanenten Dimension zu durchleuchten, diesen methodischen Ansatz danach aber in Richtung zeitgenössischer Realität zu erweitern, um in der Folge das dargebotene Ess- und Trinkverhalten sowie die geschmacklichen Präferenzen der Figuren in den historisch-gesellschaftlichen Rahmen einfügen zu können.

3.1. Emanuel Schikaneder *Der Tiroler Wastel* (1796)

Luise, die Tochter des Herrn und Stieftochter der Frau von Tiefsinn, und Josef Körner, ein reicher, junger Bäckermeister, sind einander zugetan. Doch Frau von Tiefsinn möchte ihre Stieftochter mit einem *fürstliche[n] Buchhalter* (TW, S. 84) verheiraten. Obschon Herr von Tiefsinn nichts gegen die Verbindung seiner Tochter mit dem bürgerlichen Bäckermeister einzuwenden hat, vermag er es nicht, sich entschieden gegen seine Frau durchzusetzen. Nach der Ankunft seines Bruders Wastel aus Tirol und dessen Frau Liesel schlägt Herr von Tiefsinn vor, gemeinsam im Prater zu speisen, doch seine Frau stört die Mahlzeit, da sie nicht mit dem bürgerlichen Bäckermeister Josef und dem Bäckersknecht Jodel an einem Tisch essen möchte. In der Folge verlieren einander die einzelnen Figuren im Wurstelprater und durchstreifen diesen jeweils allein. Ein plötzliches Gewitter setzt dem Praterrundgang der Figuren und ihrer Einkehrabsicht beim Praterwirt allerdings ein jähes Ende. Zurück im Hause Tiefsinn gelingt es Wastel schließlich durch eine List, Luise und Josef miteinander zu verloben. Die Hochzeit der beiden soll nach Wastel mit *nichts als Tiroler Wein* (TW, S. 162) begossen werden.

Betrachtet man das Verzeichnis der im Stück auftretenden Figuren, so fällt auf, dass das Feld der Familie Tiefsinn einerseits durch Wastel und Liesel verstärkt, andererseits aber auch durch Figuren beeinflusst wird, welche sehr eng mit den Feldern Essen und Trinken in Verbindung stehen: Luises Vertraute findet sich in der Köchin Marianne, Bäckermeister Josef präsentiert sich als Verehrer Luises und Bäckersknecht Jodel wiederum als derjenige

⁷⁴ Vgl. Pierre Bourdieu: Ungezwungen und unverfroren. In: Pierre Bourdieu. Hrsg. mit einem biografischen Essay von Joseph Jurt. Freiburg: orange press 2007. (= absolute.) S. 103-109.

Mariannes. Auch erscheint interessant, dass jene Figuren, die den gesamten zweiten Akt des Stückes dominieren, der Praterwirt und seine Kellner, nicht eigens im Figurenverzeichnis aufgelistet, sondern gemeinsam mit anderen Figuren, die zum Handlungsfortschritt nicht wesentlich beitragen, genannt werden, obwohl sie sich als Hauptfiguren des zweiten Aktes erweisen.⁷⁵ Ersichtlich wird, dass alle zusammen maßgeblich zur Darstellung von Essen und Trinken im *Tiroler Wastel* beitragen. So wie es Mariannes Aufgabe im Hause Tiefsinn ist, Nahrungsmittel zuzubereiten und zu servieren, so ist es Jodels und Wastels Bestimmung, von Hunger und Durst getrieben, auf die Jagd nach dem gedeckten Tisch zu gehen, welche wiederum die Bühnenpräsenz des Praterwirts rechtfertigt. Dies zeugt von der engen Verbindung dieser speziellen Typen des Alt-Wiener Spaßtheaters mit ihrer besonderen Funktion: Erweist sich der lustige Jodel als Amant der Köchin Marianne, so legitimiert seine sowie auch Wastels körperzentrierte Figurenkonzeption den Auftritt des Praterwirts und dessen Gefolges, wodurch wiederum der Ausgestaltung des Lokalkolorits Raum gegeben wird. All diese Typen des Stückes, sowohl die Köchin, der Wirt und seine Kellner als auch die Spaßmacher Wastel und Jodel, erscheinen demnach als Figuren, die die ernste Haupthandlung um Luise und Josef unterbrechen und dabei die Forderung des Publikums nach Unterhaltung – essend und trinkend, kochend und bewirtend – erfüllen.

Zu beobachten ist, dass sich jeder der drei Aufzüge des *Tiroler Wastel* von einer speziellen Ess- und Trinksituation beeinflusst zeigt: So tut Bäckermeister Josef seine Liebe zu Luise kund, indem er ihr ein Herz aus Brot schenkt, in welchem kostbarer Schmuck und ein Liebesbrief versteckt sind. Durch eine kleine Verwirrung gelangt dieses gebackene Herz jedoch in die Hände der Frau von Tiefsinn, die es als Geschenk an sich selbst deutet. Bereits hier lässt sich erkennen, dass Frau von Tiefsinn sich gegen die Beziehung von Luise und Josef wendet, indem sie die Liebesgabe des Bäckers für sich beansprucht. Das Feld der Familie Tiefsinn erweist sich demnach bereits am Beginn des Stückes als von Kontrast- und Korrespondenzrelationen bestimmt. Frau von Tiefsinn steht dem Glück ihrer Stieftochter im Wege und wendet sich einem gewissen Herrn von Tulippan zu, während Luise und Marianne das familiäre Feld aufbrechen und erweitern möchten, indem sie Bäckermeister Josef in dieses zu integrieren versuchen. Aussagekräftig erscheint die Tatsache, dass Luise das Brotherz nicht sogleich verspeist und somit die Kostbarkeit dieses Symbols unterstreicht. Als es hingegen

⁷⁵ Betrachtet man das Werk als Ganzes, so wird ersichtlich, dass der gesamte zweite Aufzug als Nebenhandlung kategorisiert werden kann, welche die Haupthandlung um das junge Liebespaar Luise und Josef unterbricht. Derart lässt sich auch erklären, warum die Figuren des zweiten Aktes nicht im Personenverzeichnis aufscheinen. Jedoch muss an dieser Stelle betont werden, dass sich dieser Aufzug, obwohl sich in ihm eine „Nebenhandlung“ eröffnet, von besonderer Bedeutung für die Wirkung dieses Stückes erweist (siehe weitere Ausführungen).

Frau von Tiefsinn in die Hände gerät, beißt diese ein großes Stück davon ab (vgl. TW, S. 100). Das Brot Josefs fungiert in dieser Situation als Mittel zur Charakterisierung der beiden zwar im selben familiären Feld positionierten, jedoch oppositionell konzipierten Figuren. Frau von Tiefsinns Gier auf Einverleibung wird hierbei dem körperlich enthaltsamen Verhalten ihrer Stieftochter gegenübergestellt und erweist sich als kontrastierende Informationsvergabe. Auf diese Weise wird ein Grundnahrungsmittel dazu eingesetzt, sowohl symbolisch in Form des Brotherzens als auch durch die Zugabe von Kostbarkeiten, die Wirrungen um die Liebesbeziehung zweier Figuren zueinander zu eröffnen. Um die einzelnen „Brotsszenen“ herum ordnen sich schließlich die übrigen Figuren an und verdeutlichen dergestalt die Figurenkonstellationen des Stückes. Hierbei wird klar, dass durch die Figurenkorrespondenzen nicht nur das Feld der Familie Tiefsinn aufgebrochen wird, sondern dass im Ensemble um Luise auch soziale Grenzen überschritten werden, welche Frau von Tiefsinn aufrecht zu erhalten beabsichtigt. Diese komplementären Handlungsintentionen führen schließlich zum Konflikt, welcher sich in der einzigen gemeinsamen Mahlzeitsituation der Figuren entfaltet und diese, nachdem Frau von Tiefsinn den *Tisch samt dem Essen* umgeworfen hat (vgl. TW, S. 118), in den Wiener Prater ausströmen lässt.

Der Prater gestaltet sich in der Folge als Schauplatz des zweiten Aufzuges, welcher weniger das Geschehen um Luise und Josef vorantreibt, sondern vor allem dazu dient, die lokale Situierung des Stückes zu veranschaulichen und spezielle Typen vorzuführen: den Praterwirt, seine Kellner und die Lustigen Figuren, die in Kontakt mit den alkoholischen und fleischlichen Verlockungen des Wirtes treten. Die zentrale Mahlzeit, zu der man sich verabredet hat und die der eigentliche Grund für die Praterfahrt war, wird jedoch nicht dargestellt, sondern nachträglich, komisch gebrochen, durch den Bäckersknecht Jodel erzählt. Somit zeigt sich, dass weniger die Tischsituation selbst, sondern vielmehr deren missglücktes Ende von Bedeutung ist, da der Zustand der Sättigung, weder der physische Jodels oder Wastels noch der psychische Luises und Josefs, noch nicht erreicht ist. Die Suche nach seinem Herrn Josef führt Jodel in der Folge auch zum Praterwirt, welchem er von der von Frau von Tiefsinn ge- bzw. zerstörten Mahlzeit erzählt, wobei auffällt, dass er nicht der verhinderten Tischgemeinschaft, demnach nicht dem nicht realisierten sozialen, in diesem Fall Standesgrenzen bzw. -denken überschreitenden Moment, nachtrauert, sondern vielmehr dass *die Hundskomödie just ang'fangen [hat], wie's Rindfleisch und 's Sauerkraut auf dem Tisch war* (TW, S. 118). Jedoch verweist diese Situation wieder auf die Sonderstellung der Frau von Tiefsinn und auf ihren Wunsch nach Distinktion, denn so möchte sie nicht mit *Bürgern* (TW, S. 118) am Tisch essen. Mittels Figurenrede werden demnach Informationen

über die Zugehörigkeit einzelner Figuren zu einem bestimmten Feld gegeben, wobei diese Zugehörigkeit immer wieder über Essen und Trinken ausgedrückt wird. Doch präsentieren einzelne Figuren nicht nur charakteristische Merkmale anderer, sondern geben auch Informationen über sich selbst preis. Beispielsweise wird durch den Praterwirt das Stereotyp des Wiener Wirtes dargeboten, welcher sich listig und betrügerisch an seinen Gästen bereichern möchte:

WIRT. [...] A Rindfleisch is da, gibt man ihnen gleich ein' recht sauern Salat dazu, so werden die Gäste durstig und vergessen aufs andere. Also Rindfleisch und Salat und alsdann ein Eingemachtes. Da sollten freilich Krebsenschweifeln dabei sein, aber weil i kane Krebsen nit hab', so tut im Fall der Not Krebsenschäl' gut und da hab' ich noch a ganze Schüssel voll von acht Tagen her – a bißl gefüllt, so geht's a mit. (TW, S. 129)

Doch so sehr der Wirt sich auch bemüht, seine Speisen und Getränke an den Mann zu bringen, so unmöglich ist es den Figuren, ihren Hunger und Durst zu stillen. Denn bevor sie ihre kreatürlichen Bedürfnisse befriedigen können, beginnt es zu regnen und die Figuren flüchten in das Haus des Herrn von Tiefsinn.

Ebenso werden im Laufe des dritten Aufzuges Figurenkonstellationen durch Ess- und Trinksituationen veranschaulicht, indem z.B. Wastel in Opposition zu Herrn von Tulippan tritt: Als Marianne Wastel Kaffee und Schokolade zum Frühstück anbietet, möchte dieser nur ein *Faßl Branntwein* (TW, S. 141):

WASTEL (trinkt). Ha! Sapperment, das ist stark! Magst a an Schluck?
TULIPPAN. Fi donc, wer wird sich mit so einem Gestank abgeben?
WASTEL. Du saufst lieber a zwölf Schalen Kaffee, nit war!
TULIPPAN. Ich trink', was mir beliebt.
WASTEL. Meinetwegen, sauf du, was du willst, du wirst dieserwegen gleichwohl nit stärker, als du bist. (TW, S. 144)

Das hier durch Wastel angesprochene Kräfteverhältnis bestimmt schließlich auch den Ausgang des Stückes: Der Branntwein saufende Naturbursche Wastel vereint Josef und Luise – gegen die Intention des Kaffee trinkenden Tulippan.

Generell wird ersichtlich, dass durch die Gestaltung von Kontrast- und Korrespondenzrelationen sowohl das Geschehen auf der Bühne dynamisiert als auch die szenische Distanz der einzelnen Figuren zueinander dargestellt wird. Diese wiederum offenbart sich vor allem im Zuge von Mahlzeitensituationen bzw. mithilfe symbolisch eingesetzter Lebensmittel. Doch nicht nur die Distanz oder Nähe der Figuren zueinander zeigt sich dabei, sondern auch deren Nähe zu ihrer Heimat. Wastel verweist hierbei z.B. mehrmals

auf Tirol und die Tiroler, die ihr *Wein* trinken, für die *Stadtleut'* mit *Milli und Kas* sorgen und Kinder *wie die Kugeln so rund* (TW, S. 110) bekommen.⁷⁶

3.2 Karl Meisl *Der lustige Fritz oder Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und bessere dich!* (1818)

Um Fritz Steigerl von seiner Verschwendungssucht zu befreien, beraten sich dessen Eltern und Freunde des Steigerl'schen Hauses, wie man Fritz die Lasterhaftigkeit seines Lebensstils vor Augen führen könne. Dabei wird der Beschluss gefasst, Fritz zu einem Magier zu bringen, der ihn mit Hilfe eines Zaubertrankes in seine Zukunft versetzt. In der Illusion des Magiers ist Fritz mit Lottchen verheiratet, welche immer wieder Hunger leiden muss, weil Fritz sein gesamtes Geld verzecht. Schließlich finden sich Fritz und Lottchen im Hause des Herrn von Luxus wieder, in welchem die schönen Seiten des Lebens ausgiebig zelebriert werden. Doch personifizierte Laster führen Fritz in Versuchung und stellen ihn damit gleichzeitig auf die Probe. Als sich Herr von Luxus von den beiden letztlich abwendet, trifft Fritz auf die Armut. Verzweifelt gelobt Fritz Lottchen Besserung, und nachdem der Wahnsinn über ihn hereinstürzt und er im Hause des Magiers wieder zu sich kommt, erkennt er sein Fehlverhalten und verspricht, sich in Zukunft nicht mehr dem Müßiggang und der Vergnügungssucht hinzugeben.

Um die Funktionen von Ess- und Trinksituationen in Meisls *Lustigem Fritz* erörtern zu können, erweist es sich als hilfreich, dieses Werk als Besserungsstück zu kategorisieren, denn damit wird offensichtlich, dass die Hauptfigur des Stückes, Fritz Steigerl, die Möglichkeit zugestanden bekommt, sich zu entwickeln, und somit als tendenziell dynamisch konzipiert zu betrachten ist – trotz ihres anfänglich typenhaft vorgeführten Verhaltens.

Fritz Steigerls Getrieben-Sein auf der Suche nach Vergnügungen präsentiert sich primär in dessen Lust auf Einverleibung – sowohl sexueller Natur als auch in Hinblick auf Essen und Trinken, wobei hier auffällt, dass nicht generell viel geschlemmt, sondern dass das Übermaß vor allem durch das Sozialprestige einzelner Nahrungsmittel hervorgerufen wird. Nicht die Menge, sondern die Exklusivität und damit der hohe Preis der Nahrungsmittel führen dazu, dass sich die Familie des *gewesene[n] Trödler[s]* (LF, S. 124) Steigerl in finanziellen Nöten befindet. So meint Fritz beispielsweise, wenn er *ein großer Herr wär'*, ließe er *nix als Champagner wachsen* (LF, S. 141), und charakterisiert sich in der Folge singend selbst als Müßiggänger, der weder dem weiblichen Geschlecht noch dem Alkohol entsagen könne.

⁷⁶ Durch die sprachliche Technik der Figurenlokalisierung, die ebenso durch Wastels dialektal-derbe Sprachverwendung hervorgerufen wird, erzeugt der Autor des Stückes einen Kontrast zwischen Wastels bäuerlicher Tiroler Identität und der städtischen Identität der übrigen Wiener Figuren und offenbart in der Folge die Dichotomie Land-Stadt, wobei es aber, Ernst zufolge, weniger um das Verlachen einer bäuerlichen Figur geht, sondern vielmehr der Sittenverfall Wiens durch diese räumliche Kontrastrelation dargestellt werden soll. Vgl. Eva-Maria Ernst: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster, Hamburg, London: LIT Verlag 2003 (= Literatur-Kultur-Medien. 3.). S. 258 f. [Zugl. Köln, Univ., Diss. 2002.]

Seine Unmäßigkeit wird kontrastiert, indem die um ihn herum positionierten Figuren Angst vor Mangelsituationen erfahren müssen. Einerseits droht seiner Familie durch seine Verschwendungssucht der finanzielle Ruin, andererseits hungern Marie, Malchen und Lottchen nach Liebe und Zuneigung, die ihnen der listige lustige Fritz jedoch vorenthält.

Betrachtet man die Konfigurationsstruktur des Stückes, so zeigt sich, dass im ersten Akt eine Vielzahl von Figuren die Bühne betritt, die sich mit dem Charakter von Fritz konfrontiert. Diese versuchen entweder, wie z.B. seine Eltern, auf ihn einzuwirken, und lassen den Müßiggänger als zu belehrende Figur erscheinen, oder – und dies ist beim Kollektiv der Heiratskandidatinnen, die Fritz für sich gewinnen möchten, der Fall – sie kämpfen um die Gunst des *schöne[n], lust'ge[n] Fritzl* (LF, S. 136), welcher dergestalt als positiv und begehrenswert erscheint.

Die Vision, die der Zaubertrank in der Folge hervorruft, zeigt Fritz als Ehemann Lottchens, welche Hunger leidet. Die physischen Strapazen Lottchens, die ihrem Fritz vorwirft, ein braver Mann lasse seine Frau nicht hungern (vgl. LF, S. 157), tut Fritz mit der Behauptung ab, dass eine gute Frau keinen Hunger habe, wenn ihr Mann kein Geld besäße (vgl. LF, S. 158). Auf diese Weise wird durch Nahrungsmittelmetaphorik die Beziehung zwischen den beiden Ehegatten thematisiert bzw. charakterisiert. Lottchen „hungert“ auch im Rahmen ihrer Ehe nach Fritz, während dieser sich in Wirtshäusern herumtreibt. Als Fritz und Lottchen sich im Hause des Herrn von Luxus wieder finden, werden auch ihre körperlichen Bedürfnisse befriedigt: Bei Festen wird nicht nur ordentlich getanzt, sondern auch ausgiebig gegessen und getrunken. Von besonderer Bedeutung ist letztlich das Aufeinandertreffen Fritz Steigerls mit der personifizierten Armut:

FRITZ. Abgenagte Beine soll ich essen? Ich bin ja kein Hund!

ARMUT. Ich nähre mich damit.

FRITZ. Wenn's nur gut anschlagt.

ARMUT. So trink halt wenigstens!

FRITZ. Was soll ich denn trinken?

ARMUT. Tränen!

FRITZ. Ich hab keinen Durst [...]. (LF, S. 180 f.)

Die Opposition zwischen Überfluss und Hunger verlagert sich demnach in der Illusion des Magiers direkt in die Figuren Fritz und Lottchen, die durch ihren, freiwilligen oder erzwungenen, Lebensstil als hungernd oder satt und demnach als Kontrastfiguren erscheinen. Diese Gegenüberstellung mündet dann allerdings im Zusammentreffen von Fritz und der Armut, die ihm Knochen und Tränen anbietet und dergestalt die bipolare Struktur Überfluss-Hunger überwindet, da sie anstrebt, sich mit Fritz zu solidarisieren – welcher deren Annäherung jedoch strikt ablehnt, indem er das Angebotene verweigert. Bevor Fritz vom

Zauber erlöst wird, stimmt er noch in völliger geistiger Verwirrung ein Quodlibet an, in welchem er seine Genussfreudigkeit offen kundtut, von Branntweinbrennern, Mandoletti-Krämern, von Limoni, Bier oder auch dem Wiener Wirtshaus singt und dergestalt das Geschehen auf der Bühne lokal verankert.

Anzumerken ist, dass sich Essen und Trinken weniger als zentral für den Handlungsfortschritt erweisen, sondern einerseits als Ausgangspunkt für die Belehrung von Fritz zu betrachten sind. Andererseits werden einzelne Figuren bzw. deren Beziehung zueinander mittels Nahrungsmittelmetaphorik charakterisiert: So meint das von Fritz verschmähte Mädchen etwa, dass es keines der Mädchen sei, *die da glauben, daß die Erdäpfeln auf den Bäumen wachsen, und die nit wissen, wieviel in einen Topf gehört* (LF, S. 132), Fritz behauptet, den Mädchen sei das Heiraten *lieber als ein Kipfelkoch* (LF, S. 146), und Lottchen meint resignierend, die Prügel ihres Mannes seien jetzt die *Bonbons* in ihrer Ehe (vgl. LF, S. 156).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass weniger die Darstellung von Ess- und Trinksituationen im Stück relevant erscheint, sondern dass Fritz Steigerls luxurorientierte Ess- und Trinkgewohnheiten sowie sexuelle Eskapaden als symbolisch für dessen Unmäßigkeit zu interpretieren sind, die Notwendigkeit für dessen Belehrung darstellen und den übrigen Figuren als Kritikpunkt ihm gegenüber dienen.

3.3 Adolf Bäuerle *Aline oder Wien in einem andern Weltteile* (1822)

Aline, Königin von Golkonda, und Zilli, ihre treue Bediente, genießen ein Leben in Reichtum und Frieden, dennoch vermissen sie ihre alte Heimat Wien. Doch nicht nur die Hauptstadt, sondern auch ihre Liebe zu zwei Männern erfüllt ihre Herzen mit Sehnsucht. Doch verspricht Schicksalsgöttin Lissa, sich der Herzensangelegenheiten der beiden Wiener Mädchen anzunehmen. Als Karl, der Geliebte Alines, und Bims, Zillis Herzensbrecher, endlich in Golkonda ankommen, wird die Liebe der beiden männlichen Teile der Paare auf die Probe gestellt: Während Aline mit Karl mithilfe eines Zaubertranks und der Zauberkraft Lissas an die Brühl versetzt wird, finden sich Zilli und Bims im Prater wieder. Eine Intrige der Gegner der Königin führt jedoch dazu, dass Aline, Zilli und Karl gefangen genommen werden. Nun liegt es an Bims, die drei zu befreien und somit Golkonda zu retten. Durch Lissas Hilfe erhält Bims letztendlich einen Zaubertrank, der ihm übernatürliche Kräfte verleiht, welche ihn in der Folge dazu befähigen, die Gefangenen zu befreien und damit Aline und Karl, aber auch sich selbst mit Zilli zusammenzuführen.

In Bäuerles *Aline* fällt auf, dass Essen und Trinken vor allem im Zusammenhang mit der Heimatstadt der Hauptfiguren Aline und Zilli thematisiert werden. Hierbei zeigt sich bereits ein Kontrast, welcher das gesamte Stück bestimmt und immer wieder variiert wird: Das

fremde Golkonda wird dem fernen Wien gegenübergestellt, wobei Wien den ersehnten Lebensraum darstellt – einen Lebensraum, welcher vor allem über sein System Küche definiert wird. So befiehlt etwa Zilli, als die ersten Gäste aus Wien Golkonda erreichen, im Namen Alines: *[Ö]ffne die europäischen Keller und Speisekammern und Sorge für ihre Bequemlichkeit* (A, S. 102). Obschon sich Aline und Zilli in einem fremden Land befinden, scheint es für sie selbstverständlich, Wiener Speisen und Getränke aufzutischen, welche infolgedessen die Heimatzugehörigkeit der Figuren klar darlegen. Essen und Trinken präsentieren sich in diesem Stück somit als an die (Wiener) Identität der Figuren gekoppelt. Als die Mannschaft des aus Wien eingetroffenen Schiffes zur Bewirtung geschickt wird, wendet sich Zilli an Bims, um ihn über die Hauptstadt auszufragen:

ZILLI. Aber die Vergnügungen sind doch noch immer dieselben? Die beliebten Gasthöfe, die renommierten Speisen? (A, S. 104)

Die Sehnsucht der Figuren nach der Hauptstadt wird durch die von Zilli verwendeten Attribute (*beliebt, renommiert*) illustriert und gipfelt in Zillis und Bims Liedrefrain:

ZILLI und BIMS. Das muß ja prächtig sein, dort möcht' ich hin!
Ja, nur ein' Kaiserstadt, ja, nur ein Wien! (A, S. 105)

Durch die spezielle perspektivische Komposition des Stückes, welche durch die Zentral- bzw. Sympathiefiguren Aline, Zilli und Bims erreicht wird, erscheint das Wien ihrer Sehnsucht als idealisiert, wobei sich jedoch zeigt, dass die Dichotomie Fremdes-Eigenes auch von anderen Figuren getragen wird:

WAMPELINO. Werd' ich alle Ausländer hier vernichten können?
HAGAR. Alle, keiner wird davonkommen. (A, S. 86)

Interessant erscheint hierbei, dass sowohl Aline und ihr Gefolge als auch deren Gegenspieler dieselbe Figurenzuordnung vornehmen: Aline und die Figuren, die durch ihre Zugehörigkeit zu Wien geprägt erscheinen, werden als Fremde wahrgenommen und betrachten sich auch selbst als deplatziert, während Wampelino und dessen Anhänger Golkonda als ihre Heimat ansehen, die sie zurückgewinnen möchten. Während Wampelinos Bestreben unter diesem Aspekt durchaus nachvollziehbar anmutet, jedoch durch die spezielle Perspektivierung negativ konnotiert wird, zeigt sich die Intention Alines, ihre Fremdheit, wenn nötig auch mithilfe von Zauberkräften, aufzuheben, als positiv bewertet. Der räumliche Kontrast Wien-Golkonda wird im Stück Bäuerles jedoch nicht nur durch die lukullische Gegenüberstellung ausgestaltet, sondern dieser wird ebenso überwunden, als Lissa Aline mit Karl an die Brühl versetzt und Zilli und Bims in den Wiener Prater. So gelingt es den Figuren durch die Zauberkräft Lissas, Golkonda zu verlassen und in ihre alte Heimat zurückzukehren, wobei

textintern eine weitere Realitätsebene illusioniert wird und die Bühnenwirklichkeit somit differenziert betrachtet werden muss. Das bühnenintern illusionierte Wien ruft in der Folge ebenso stückintern illusionierte Typen hervor, wobei auffällt, dass diese Alines und Karls wienerische Momente an der Brühl nicht stören, sondern Bims und Zilli, welche in das „Wiener Eldorado“⁷⁷ versetzt werden, Gesellschaft leisten: So z.B. Wildau als Praterwirt und Nicki als dessen Kellner, die Bims sogleich als Gast gewinnen möchten:

Frisch Märzen oder Bayrisch Bier, ein prächtiges Krenfleischerl oder ein Dudelsackerl, vielleicht 'bachene oder 'bratene Hendl, ein' lämmernen Hasen oder ein hasernes Lämmernes? – Ein' saubern Elfer, der sich g'waschen hat, oder Most vom Jahre 1826, alles ist bereit. (A, S. 131)⁷⁸

Wie auch im *Tiroler Wastel* erscheint Essen und Trinken in diesem Stück des Alt-Wiener Spaßtheaters – besonders durch den Typus des Praterwirts – als sprachliche Lokalisierungstechnik, die die textimmanente Realität des Stückes dichotomisiert: Wien mit seinen typischen Speisen und Getränken steht Golkonda gegenüber, welches auffallenderweise kein einziges Mal kulinarisch charakterisiert wird.

Erweist sich die Darstellung von Esssituationen besonders an die Figur des Praterwirtes gebunden, der seine Wiener Speisen offeriert, und an den Lustigmacher Bims, welcher zwar generell von Hunger getrieben erscheint, dessen Essensgelüste jedoch nicht genau expliziert werden, so zeigt sich ebenso, dass der Konsum von Getränken, besonders von alkoholischen, bemerkenswert ausführlich behandelt wird. Doch auch hier wird das Phänomen Trinken speziell an die Lustigen Figuren des Stückes – Bims, Wildau und den Kapitän – gekoppelt, die durch ihre Saufgelage den Fortgang der Handlung episodisch unterbrechen.

Vor allem Bims' Trinklust verhilft den Figuren letztendlich zum glücklichen Ende: Um Zilli und Aline zu befreien und somit auch Golkonda in seiner Wiener Ausformung zu schützen, werden Bims von Lissa, die ihm verkleidet als *altes Weib ein Flascherl mit Wasser* (A, S. 152) schenkt, Zauberkräfte verliehen. Als dieser das *Wasser* trinkt und sich damit wäscht, erlangt er übernatürliche Kräfte, die ihm nicht nur dabei helfen, die Gefangenen zu befreien, sondern die es ihm auch ermöglichen, seine Mitspieler körperlich zu „durchschauen“: So sieht

⁷⁷ Hans Pemmer, Nini Lackner: *Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Neu bearb. v. Günter Dürriegl und Ludwig Sackmayer. Wien, München: Jugend und Volk. (= Wiener Heimatkunde. Hrsg. v. Günter Dürriegl und Hubert Kaut.) S. 9.

⁷⁸ Der Einfluss von Schikanders *Tiroler Wastel* auf das Werk Bäuerles wird, so Pemmer und Lackner, u.a. durch diese Textstelle sichtbar. Denn so wie der Praterwirt im *Tiroler Wastel* seinen Gästen „Könighasen“ als Wildbret oder Raben als Fasane serviert (vgl. TW, S. 129 f.), so offeriert Wildau als Praterwirt in *Aline* einen lämmernen Hasen oder ein hasernes Lämmernes (vgl. A, S. 131) und verweist damit auf die zu dieser Zeit übliche Praxis des Lebensmittlersatzes bzw. -austausches. Vgl. ebda, S. 30.

er etwa Wildaus *kleinwinziges Hirn* und dessen *sehr große und sehr dunstige Leber* oder Nickis Magen, der *Ribisel* 'gessen hat (vgl. A, S. 154).

Demnach ist festzuhalten, dass neben der Idealisierung Wiens durch Ess- und Trinksituationen, die die wienerische Identität ein weiteres Mal als vom Genuss bestimmt präsentieren, vor allem der Konsum von zauberkräftigen Getränken eine Rolle spielt. – Dies erhält allerdings wiederum die Funktion, die Kaiserstadt zu repräsentieren, denn schließlich sollen durch die Anwendung des ersten Zaubertranks, eines Schlaftrunkes, Alines Liebe zu Karl und Bims' Treue gegenüber Zilli an zwei exemplarischen Wiener Schauplätzen erprobt werden. Durch die Verzauberung von Bims durch das *Flascherl mit Wasser* (A, S. 152) soll die gestörte Ordnung – das durch Fremdes und Fremde gezeißelte Wien, welches durch Zilli und Aline personifiziert dargestellt wird – wieder hergestellt werden.

3.4 Joseph Alois Gleich *Herr Joseph und Frau Baberl* (1840)

Babette behauptet ihrem Ehemann Joseph Willig, einem Fleischhauer und Viehhändler aus Oedenburg, gegenüber, sich in Wien bei ihrer Schwester Sophie und deren Gatten Springerl auf Kur zu befinden, widmet sich dort jedoch den Vergnügungen der Hauptstadt. Auch Julchen, die Tochter des für verschollen gehaltenen Bruders Sophies und Baberls, wohnt und arbeitet, ebenso wie der Hausherr Springerl selbst, im Gästehaus. Als ein vermeintlicher englischer Lord sich ein Zimmer im Haus mietet, wittert Sophie einerseits die Chance, ihr ökonomisches Kapital zu vermehren, andererseits betrachtet sie die Anwesenheit des adeligen Gastes ebenso als Möglichkeit, ihr Haus zu verlassen und mit ihm und Baberl ihrer Vergnügungssucht zu frönen. Doch setzt Herr Joseph dem fröhlichen Treiben der Damen schließlich ein Ende und sperrt seine Frau in ein Zimmer des Springerl'schen Hauses. Baberl entwischt allerdings durch ein Dachfenster, um abends an einem Ball des englischen Lords teilnehmen zu können. Als Joseph dies bemerkt, stürmt auch er dorthin, doch wird er dort vom Lord beruhigt, der sich schließlich als reich gewordener Bruder Baberls und Sophies bzw. als Julchens Vater Wallmann zu erkennen gibt, worauf man sowohl seine Rückkehr als auch seinen unvermuteten Reichtum feiert.

Essen und Trinken werden in Gleichs Stück vor allem im Zusammenhang mit Springerls häuslicher Rolle thematisiert und charakterisieren diese Figur auf diese Art und Weise. Schon zu Beginn bemerkt Stößel, der Arzt des Hauses, dass Herr von Springerl *bei der gnädigen Frau den Zimmerputzer und Kucheltrager* (JB, S. 13) spiele. Das familiäre Feld wird demnach auch hier von einem Kontrast bestimmt: Frau von Springerl erweist sich als tonangebend in der Beziehung der beiden und beansprucht den Raum der Öffentlichkeit für sich, indem sie sich mit den Gästen des Hauses beschäftigt. Hierbei fällt auf, dass sie damit die Rolle des Wirtes übernimmt. Springerl hingegen zeigt sich als verantwortlich für die Besorgung des Haushaltes und repräsentiert damit den Privatraum. Dergestalt symbolisiert

Springerls Nähe zu den Feldern Essen und Trinken die scheinbar verkehrte Ordnung im fiktiven Mikrokosmos Springerls. Obwohl die Figuren Frau Baberl und Herr Joseph dem Stück den Titel geben, entfaltet sich die Handlung am Konflikt zwischen Springerl und Sophie, welche mit Baberl die Vergnügungen der Hauptstadt genießen möchte. Vergleicht man die Darstellung dieser beiden Frauenfiguren, wird auch hier eine bipolare Struktur erkennbar: Dominiert Sophie ihren Mann und ist sie nur an finanziellem Vorteil interessiert, erscheint Baberls Vorliebe für die Vergnügungen des Wiener Alltags nicht konsequent verfolgt, sondern aufgezwungen⁷⁹.

Wallmann, der vermeintliche englische Lord, präsentiert sich in der Folge als Figur, anhand welcher Sophies gesellschaftliche Irrungen illustriert, aber auch karikiert werden⁸⁰. Die für ihn ausgerichtete Mahlzeit im Hause Springerl wird von Sophie, Springerl, Baberl und Joseph eingenommen, Wallmann und dessen Verhalten beim Essen und Trinken werden dabei aber, trotz seiner zentralen Rolle, nicht dargestellt. Auch Julchen, Wallmanns Tochter, erscheint nur als Figur am Rande, jedoch wird ihr besonderes Verhältnis zu Springerl betont, als er ihr einen lebzeltenen Reiter (vgl. JB, S. 30) schenkt. Die Nähe Springerls zu Julchen bringt diesen folglich auch in die Nähe Wallmanns, welchen wiederum Sophie in den Mittelpunkt ihres Interesses stellt, um sich an ihm zu bereichern. Somit wird deren geheuchelte Anteilnahme an Wallmann mit der väterlichen Zuneigung Springerls zu Julchen in Beziehung gesetzt, der nun als väterlicher Onkel dem leiblichen Vater des Mädchens gegenübersteht.

Essen und Trinken gelten in diesem Stück weniger als Repräsentationsmittel des sozialen Status, sondern vielmehr haften diese Phänomene an Springerl, welche als Lustige Figur einerseits immerzu hungrig konzipiert erscheint, andererseits seine Funktion in seinem eigenen Haus durch die leibliche Verpflegung der übrigen Figuren erfüllt sieht. Ebenso wie in den bereits thematisierten Stücken erweisen sich die lokalen Implikationen der verzehrten Lebensmittel als von Bedeutung: Spricht Stößel zu Beginn des Stückes davon, dass Engländer *an Rostbeef und Rack gewöhnt* (JB, S. 9) sind, so ist es Springerls Aufgabe, bei der gemeinsamen Mahlzeit *Rostbrateln* (JB, S. 46) zu servieren. Auch in diesem Stück erfährt der fiktive Raum demnach eine Semantisierung, welche sowohl durch ausgewählte Speisen und Getränke, wie z.B. Obers, Grünes für die Suppe, saures Kraut, Lungenbrateln oder Kren vom

⁷⁹ So meint Baberl z.B. zu ihrer Schwester, nachdem diese sie zur *D'schandmod* (JB, S. 18) geschickt hat, ihr sei *angst und bang*, denn Sophie kenne ihren Mann nicht; *er ist seelengut, aber wenn er erföhre, daß ich, statt meiner Cur, da die gnädige Frau spiele, er trieb mich mit der Reitpeitschen bis nach Oedenburg zurück.* (JB, S. 20)

⁸⁰ Als sich z.B. Sophie ihm als *Madame de Lafleur, geborne von – Dings da* vorstellt und erläutert, dass von Dings da *eine alte Adelsfamilie aus Schweden* (JB, S. 34) sei, bezeichnet Wallmann sie und Baberl bloß als *affectedierte Närrinnen* (ebda) und lässt somit erkennen, dass er Sophies soziale Verstellungen nicht nur zu entlarven weiß, sondern diese auch nicht gut heißt.

Greißler, (vgl. JB, S. 23 f.) als auch durch die in Wien zu dieser Zeit beliebte Freizeitbeschäftigung Eislaufen⁸¹ hervorgerufen wird.

⁸¹ Herta Haupt verweist darauf, dass Eislaufen im Wien des 19. Jahrhunderts als Volksvergnügung galt, welcher man sich u.a. am Wiener Neustädter-Kanal, „auf den Teichen des Belvedere, des Schwarzenbergparkes und später im Stadtpark“ hingeben konnte. Vgl. Herta Haupt: Alt-Wiener Vergnügungsstätten im 19. Jahrhundert. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 1991, S. 36.

4 Genusssüchtige Figuren, genießende Wiener? – Essensdiskurse und die außertheatrale Realität

Grundsätzlich fällt auf, dass sich die Phänomene Essen und Trinken in ihrer Funktionalisierung unterscheiden: Während im *Tiroler Wastel* besonders der Akt und der damit verbundene Symbolcharakter der Brotübergabe und -annahme zu Beginn des Stückes als zentral für dessen Ausgang betrachtet werden kann, so wird in dessen Verlauf ebenso deutlich, dass über Essen und Trinken das damalige Wien mit seiner als besonders bewerteten Atmosphäre abgebildet werden soll. Hierzu führt der Autor Typen wie z.B. den Wiener Praterwirt und seine Kellner vor. Der Jubel über Wien und seine unverwechselbaren Speisen und Getränke vermittelt auf diese Weise die außerordentliche Identifizierung der Wiener mit ihrer Heimatstadt und dergestalt den Konnex zwischen Heimatbewusstsein bzw. der als Privileg empfundenen Zugehörigkeit zur Kaiserstadt und deren spezieller Küche.

Auch in Bäuerles *Aline* werden Mahlzeiten gezielt eingesetzt, um dem Publikum ein Identifikationsangebot mit den Handlungsträgern und dem Geschehen auf der Bühne zu offerieren und auf diese Weise die Distanz zwischen stilisierter Bühnenrealität und zeitgenössischer Wirklichkeit zu überwinden. Jedoch findet man die Figuren des Stückes anfänglich nicht im vertrauten heimatlichen Prater vor, sondern diese sind ins ferne Golkonda versetzt und eröffnen mit Hilfe der Schicksalsgöttin Lissa ein Spiel im Spiel, in dessen Rahmen sie die Hauptstadt und speziell den Wiener Prater mit seinen kulinarischen Verlockungen illusionieren. Das Eigene wird dabei strikt vom Fremden getrennt, so auch das heimatliche, europäische Essen vom ausländischen. Wien erscheint auch hier als verklärter Ort der Heimat, mit welchem sich die Figuren identifizieren, vor allem mit dessen *beliebten Gasthöfe[n]* und *renommierten Speisen* (A, S. 104). So lässt sich z.B. Bims nur durch Getränke und Gerichte der Wiener Küche davon überzeugen, plötzlich im Prater zu sein, nachdem der Praterwirt Wildau ihm *[e]in saubern Elfer, der sich g'waschen hat* (A, S. 131), angepriesen hat. Erst die kulinarischen Verlockungen Wiens bringen ihn dazu, sich bewusst in das textintern konzipierte Spiel im Spiel zu integrieren – und sich demnach gegen seine illusionsdurchbrechende Funktion zu wenden, denn *schließlich ist der Magen [...] der größte König auf Erden* (A, S. 102 f.).

Werden in diesen beiden Stücken die Gaumenfreuden ausgiebig zelebriert, so werden sie im *Lustigen Fritz* bloß marginal ausgestaltet. Essen steht hier im Zeichen der Übersättigung, der Hybris, und gilt so als Ausgangslage für die Zurechtweisung Fritz Steigerls. Die Dialektik

zwischen Übersättigung bzw. Unmäßigkeit und Hunger bzw. Armut wird vorgeführt, indem die guten Zeiten von 1818 den imaginierten schlechten von 1828 gegenübergestellt und durch den Überfluss bzw. den Mangel an Nahrung versinnbildlicht werden.

In Gleichs *Herr Joseph und Frau Baberl* hingegen wird dem Zuseher eine „verkehrte Welt“, eine nicht normkonforme Aufgabenverteilung im Hause Springerl präsentiert, die sich darin manifestiert, dass Herr von Springerl häusliche Arbeiten wie Einkaufen, Kochen, Putzen und Waschen verrichten muss, während seine Frau die Leitung des Gästehauses übernimmt. Springerl in seiner scheinbar weiblich konzipierten Rolle wird vom Fleischhauer Joseph schließlich verlacht, der jedoch selbst zum Objekt der Belustigung wird, als sich herausstellt, dass er von seiner eigenen Frau getäuscht wird, die vorgibt krank zu sein, um die Vergnügungen Alt-Wiens genießen zu können. Interessant erscheint, dass die Frage der Macht- und Geschlechterverhältnisse gerade dann offen zu Tage tritt, als man sich zum ersten und einzigen Mal – genauso wie im *Tiroler Wastel* – zu einem gemeinsamen Mahl versammelt hat.

So heterogen das vorliegende Textcorpus in Hinblick auf die Funktionen von Essen und Trinken oftmals auch erscheinen mag, so lassen sich doch einige verbindende Gemeinsamkeiten herausfiltern: Nicht nur Figurencharakterisierung und -konstellation werden durch sie bestimmt, sondern auch die bipolare Struktur zwischen dem Eigenen und dem Fremden, somit von Identität und Alterität, korreliert mit den Ess- und Trinkgewohnheiten der einzelnen Figuren. Ebenso erweist sich der Anknüpfungspunkt an die außentheatrale Realität als zentral. Zu beobachten ist ferner, dass sich in allen vier Stücken jeweils eine Figur hervortut, die immer im besonderen Zusammenhang mit „Schlemmen und Saufen“ steht und die, selbst nach einem Prozess der Disziplinierung und Rationalisierung, noch immer nicht vollständig als Herr ihrer Triebe erscheint: die Lustige Figur, welche in den einzelnen Stücken als Wastel, Jodel, Fritz, Bims, Wildau oder Springerl ihr Fortleben sinnlich zelebriert – immer auf der Suche nach dem gedeckten Tisch.

4.1 „Der Magen ist der größte König auf Erden“ – Hanswursts Nachfahren auf der Jagd nach dem gedeckten Tisch

Fokussiert man das Figurenprofil des Stranitzky'schen Hanswurst und dessen Entwicklung im Kontext des Zeitalters der Aufklärung, so zeigt sich unter zivilisationstheoretischer Perspektive, dass der Wurstel einem zunehmenden Prozess der Disziplinierung, Reglementierung und Rationalisierung⁸² ausgesetzt war und dabei im Besonderen dessen körperzentrierte Konzeption. So erscheint es in der Folge von Bedeutung, in einem ersten Schritt der Analyse nach den verbliebenen Gemeinsamkeiten der Lustigen Figuren der vier ausgewählten Stücke – besonders Wastel, Fritz, Bims und Springerl – mit dem Stranitzky'schen Ur-Hanswurst zu fragen. Anhand dessen können Veränderungen im Umgang und Verständnis mit der durch Essen und Trinken hervorgerufenen Körperlichkeit bzw. Körper- und Typenkomik näher betrachtet werden.

Deutlich erkennbar wird sogleich, dass sowohl Fritz als auch Springerl und Bims die typisch hanswurstische sozio- bzw. dialektale Sprachverwendung weitgehend abgelegt und sich der geltenden sprachlichen Norm angenähert haben. Einzig und allein Wastel, der wiederholt seine Tiroler Identität betont, präsentiert sein sprachliches Repertoire als dialektal-derb, wenn er z.B. im Praterwirtshaus fordert:

[M]acht's lieber, daß i was z' fressen und z' saufen krieg', denn mi hungert, als wenn i auf der Gamsenjagd g'wesen wär'. (TW, S. 134)

Die Aufforderung Wastels verdeutlicht hier die dominante kreatürliche Komponente dieser Figur, bei welcher durch körperliche Ertüchtigung das Gefühl von Hunger hervorgerufen wird. Auch deutet Wastel damit auf seine enge Verbindung zur Natur hin und zeigt sich dadurch in Opposition zu den städtisch positionierten Figuren. Doch nicht nur seine Urwüchsigkeit, sondern auch eine damit in Verbindung stehende Aggression legt er an den Tag, wenn es darum geht, seinen mächtigen Hunger zu stillen:

LUISE. Meine Stiefmutter ist hier!

⁸² Zu politischen und theatergeschichtlichen sowie zivilisationstheoretischen Implikationen dieser Disziplinierung siehe: Beatrix Müller-Kampel: Disziplinierter Körper, reglementierter Spaß – Zur politischen und zivilisatorischen Zurichtung des Hanswurst im 18. Jahrhundert. In: Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004. (= Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg. 20.) S. 47-58.

WASTEL. Laßt da sein! Wir sind a da! Setzt eng da her zu mir, und wenn s' herkommt und will uns das Fressen a wieder über'n Tisch obiwerfen, nachher schlag' i tirolisch drein. (TW, S. 134 f.)

Wiederum korrespondieren Wastels ungeschliffene Manieren mit seiner Identität als Tiroler, auf die er diesmal selbst explizit verweist. Auch erklärt er sich bereit, die (Lebens-)Mittel zur Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse zu verteidigen – wenn nötig mit Gewalt. Der Konnex zwischen Hunger und Aggression tritt hier offen zu Tage, doch trotz seiner oppositionellen Derbheit gegenüber den städtisch positionierten Figuren erscheint Wastel als diszipliniert und nur noch einseitig „lust-ig“. Denn lediglich in Hinblick auf Essen und Trinken offenbart sich der Hanswurst im entsexualisierten Wastel: Im Prozess der Inkorporation zeigt er sich als im lustigen Tiroler inkorporiert.

Auch Fritz Steigerl frönt der Völlerei, doch in stark ausgeprägtem Maße auch der Jagd nach Rockzipfeln. Seine Lust auf kulinarisch Exklusives und seine Vorliebe für sexuelle Abenteuer führen dazu, dass er textimmanent exemplarisch diszipliniert werden soll. Trotz seiner Maßlosigkeit beim Essen, Trinken und in der Liebe erscheint er jedoch bereits am Beginn des Stückes als rationalisierter Spaßmacher. Er erweist sich weder sprachlich noch inhaltlich als derb oder explizit obszön und reiht sich somit in die Riege der übrigen Figuren ein. Doch speziell sein Lebensstil, der sich an der gehobenen Gesellschaft orientiert und ihn in der Folge dazu führt, dass er sich, vor allem finanziell, über seinen Stand erheben möchte, charakterisiert ihn als triebhafte Lustige Figur, deren Streben nach sozialem Aufstieg besonders in Ess- und Trinkmetaphorik offenkundig wird. So möchte er beispielsweise am liebsten nur noch Champagner trinken (vgl. LF, S. 141). Fritz' Gelüste, sowohl nach Genussmitteln als auch nach Weiblichkeit, treffen sich schließlich in der Wahl seiner Ehefrau, als er beschließt Marie zu heiraten, denn

sie hat eine Kiste voll Wein und einen Keller voll Geld, und seit ihr Vetter in Hirschstätten gestorben ist, ist sie außerordentlich hübsch geworden. (LF, S. 139)

Fritz betrachtet Marie somit als ideale Heiratskandidatin, da sie ihm sowohl Wein als auch Geld und ihre weiblichen Reize zu bieten hat und auf diese Weise all seine Bedürfnisse zu befriedigen in der Lage ist. Doch zeigt sich, dass die Vorzüge Maries kausal miteinander verknüpft sind, da das Mädchen Fritz erst dann als *außerordentlich hübsch* erscheint, als sie sich in der Rolle der neureichen Erbin präsentiert. Fritz stellt demnach sein finanzielles Interesse über sein sexuelles und verweist auf die Verbindung zwischen ökonomischem Kapital, welches sich im Besitz von Wein und Geld manifestiert, und körperlicher Attraktivität – und damit auch auf seinen Wunsch nach Akkumulation von Kapital, sowohl

von ökonomischem als auch von inkorporiertem in Form der körperlichen Reize Maries, welche er sich durch die erstrebte Heirat anzueignen gedenkt.

Zu beobachten ist, dass das Gepräge der ursprünglichen Lustigen Figur nur im ersten Akt des Stückes vorzufinden ist, in welchem Fritz noch Raum bekommt, seinen sinnlichen Vorlieben nachzujagen. Im zweiten Akt beginnt seine Läuterung, mit dem Ziel, den für das theatererfahrene Publikum ohnehin bereits disziplinierten Fritz noch ein weiteres Mal zu domestizieren. Interessant erscheint, vor allem am Ende des Stückes, die Figur Speck. Denn als Fritz wieder aus der Illusion des Magiers zurück in die theatrale Gegenwart geholt wird, erkennt er neben seiner Mutter und seinem Vater auch den *magere[n] Herr[n] Speck* (LF, S. 190). Der Gegensatz zwischen den Assoziationen, die der Name Speck hervorruft, und der tatsächlichen Physiognomie Specks kann als Hinweis auf den Prozess, den Fritz selbst im Laufe des Stückes durchleben musste, interpretiert werden. Bereits zu Beginn des Werkes befindet sich Herr Speck im Ensemble um das Ehepaar Steigerl, als sie darüber beratschlagen, wie Fritz auf den Pfad der Tugend gebracht werden könne. Die Diskrepanz zwischen dem Aussehen und dem Namen Specks verweist demnach auf die für Fritz geforderte – fleischliche – Mäßigung.

Grundsätzlich ist anzumerken, dass zwar hin und wieder ein Fragment der Lustigen Figur hervorblitzt, jedoch wird diese durch die lehrhafte Darstellung der imaginiert hoffnungslosen Zukunft Fritz Steigerls überlagert, mit welcher sich eine Disziplinierung des ohnehin bereits Disziplinierten vollzieht.

Der Barbier Bims hingegen wird dem Adligen Karl gegenübergestellt und repräsentiert dabei die Rolle des sozial niedriger positionierten Bedienten: Während Aline und Karl an die Brühl gezaubert werden und ihre Gefühle zueinander prüfen, finden sich Bims und Zilli im Prater wieder – beim Praterwirt zwischen *[g]ebratene[n], gebackene[n] Hänneln* und *ein[em] Glas Wein* (TW, S. 116). Und am bzw. beim Essen und Trinken im Prater erkennt Bims auch seine Heimat wieder. Doch schon zu Beginn des Stückes zeigt sich dessen Gier nach Essbarem. Als er nämlich in Golkonda ankommt und auf Zilli trifft, welche als Aline verkleidet die Gäste aus der alten Heimat empfängt, ist es sein erstes Anliegen, seinen Hunger zu stillen, während Zilli von ihm hören möchte, ob bzw. wie sich ihre alte Heimat verändert habe:

ZILLI. Bist du den hungrig?

BIMS. Uje, und wie!

ZILLI. Ich dachte, du würdest mir noch von Europa erzählen.

BIMS. Recht gern, Frau Königin, aber später, mein Magen möcht' einem lämmernen Biegel Audienz geben, und da muß ich gehorchen; du weißt's ja, der Magen ist der größte König auf Erden. Oder laß mir eine Kleinigkeit hierher bringen, du hast keinen Begriff, wie die Wasserluft zehrt, und ich hab' ohnehin

einen Magen wie's Meer, wenn man auch was hineinwirft – plump! drunt ist's, man weiß nicht, wo's hin'kommen ist. (A, S. 102 f.)

Bims' kreatürliches Bedürfnis nach Essen steht also der Sehnsucht Zillis nach Wien gegenüber und eröffnet einen Kontrast zwischen den Empfindungen und Bedürfnissen der beiden Figuren. Auffallend ist, dass Bims, im Glauben er hätte die Königin von Golkonda vor sich, dieser zwar seine Ehre erweist, dass er aber seinen Magen als *größte[n] König auf Erden* bezeichnet, der Essbarem *Audienz geben* müsse, und dergestalt diesen über Alines Hoheitsstatus setzt. Nicht von den Wünschen der Königin von Golkonda zeigt er sich gelenkt, sondern sein „königlicher“ Magen bestimmt sein Denken und Handeln. Doch nicht nur ihre Fressgier, sondern auch ihre außerordentliche Sauflust prägt diese Figur maßgeblich. So erweist sich Bims als Trinkkumpan des Kapitäns, welcher von sich selbst behauptet *oft ganze Fässer mit Arrak ausgesoffen [zu] habe[n]* (A, S. 112), der jedoch von Bims' Trinkfestigkeit noch übertrumpft wird. Beide dürfen in diesem Stück in der Folge ihren Hang zum Alkohol ausleben, wobei der Wiener Barbier schließlich dem Seemann überlegen erscheint:

KAPITÄN. [...] Da, Walroß! Trink die Flasche auf einen Zug leer, auf einen Zug, ich kann dich nicht so vor mir sehen; packt dich das nicht, so werf' ich dich in die See, denn einen Kerl, der keinen Rausch bekommt, kann ich nicht brauchen, muß sterben!

BIMS (nimmt die Flasche, leert sie auf einen Zug und zeigt dann die Nagelprobe). Tut's nicht, ich hab' ein' Magen wie ein' Barbierbüchsen – brennenden Rum sauf' ich, mir macht das nichts. Ich war mein ganzes Leben nur einmal besoffen, und das nicht vom Wein, sondern von Lieb'; ja, nutzt alles nichts, von Lieb' – und ein Liebesrausch ist stets ärger als ein Weinrausch, schläft ihn der Zehnte nicht aus. (A, S. 113)

Bims präsentiert sich demnach als erfahrener Trinker, welcher selbst einem Kapitän das Wasser reichen kann. Doch offenbart er gleichzeitig seine Schwäche: Frauen. Nicht Alkohol, sondern Frauen versetzen ihn in einen Rausch, und einen solchen hätte er erst einmal in seinem Leben erlebt.

Bims' Körperzentriertheit erscheint jedoch ebenso wie die des gewitzten Wastels und diejenige des lustigen Fritz normiert und beschränkt. So ist es ihm zwar möglich, seinen Trieben nach Einverleibung in Hinblick auf Essen und Trinken nachzugeben, jedoch zeigt sich bereits seine Lust auf sexuelle Abenteuer stark reglementiert, indem er zum Beispiel bloß zahm das *Herzchen* der Golkonderin Zaire *gewinnen* (A, S. 117) möchte, diese ihn jedoch mit ihren weiblichen Reizen nur dazu verführt, eine große Menge des Schlaftrunks zu sich zu nehmen. Trotz seiner Sauflust und seines enormen Hungers wird Bims nicht als grenzen- oder maßlos dargestellt, und es fällt auf, dass das Prinzip der Reglementierung durch ihn auf die ganze Wiener Gesellschaft übertragen wird:

ZILLI. Aber die Vergnügungen sind doch noch immer dieselben? Die beliebten Gasthöfe, die renommierten Speisen?

BIMS. Ist jetzt auch alles eingeteilt. Die Reichen essen Kraftsuppen; die Mädeln, die kein' Mann kriegen, ein verlornes Hendl; die Streichmacher spanische Wind; die Faulen Äpfel im Schlafrock; die G'scheiten Hirnbofesen; die Eingebildeten Stockfisch; die Beherzten Erdäpfel in der Montur; die Dalkichten ein Tschapperlsalat; die was anstellen, kriegen Schnitten, und die in d' Lotterie setzten, kriegen ein' Schmarrn. (A, S. 104 f.)

Bims' Bemerkung *Ist jetzt auch alles eingeteilt* reflektiert somit gesellschaftspolitische Vorgänge der Zeit der Textproduktion. Zu beobachten ist, dass er damit eine Untergliederung der Gesellschaft vornimmt und einzelnen gesellschaftlichen Gruppen charakterisierende Speisen attribuiert. Dergestalt eröffnet sich eine Außensicht auf das gesellschaftliche Kollektiv, welches sich als von stereotypen Fremdzuschreibungen bestimmt präsentiert. Die körperliche Reglementierung von Bims lenkt den Blick des Rezipienten in der Folge auf die Reglementierung des gesamten Gesellschaftskörpers, welcher durch neue Normen und Gesetze in seiner Freiheit beschränkt wurde. Der Spaßmacher Bims erscheint derart nicht nur selbst als diszipliniert, sondern erweist sich auch als Sprachrohr der Disziplinierten und desgleichen als Vermittler zwischen bühneninterner und -externer Realität.

Ebenso wie Bims ist Springerl als Nachfahre Hanswursts zu betrachten. Interessant erscheint hier, dass sich das von Asper betonte Motiv der Speise⁸³, das im Namen der Lustigen Figur als Hanswurst, Hans Supp usw. zu finden ist, auch bei der Namensgebung dieses Spaßmachers findet. Sind z.B. die Namen Wastel und Fritz nicht mit Essen und Trinken in Verbindung zu bringen, so versteht man, so Katharina Prato, unter „Springerl“ eine Bäckerei, die dem Lebkuchen sehr ähnlich ist⁸⁴. Der Vermutung, dass diese Namensgleichheit bloßer Zufall sei, kann durch eine Geste Springerls selbst entgegengetreten werden. Denn vom Einkaufen bringt er Julchen einen lebzeltenen Reiter mit (vgl. JB, S. 30). Springerl überreicht Julchen eine Leckerei aus demselben Material, aus dem auch ein „Springerl“ besteht, und zeigt somit seine Zuneigung zum Mädchen. Das Motiv der Speise schwingt demnach bereits durch den Namen der Figur mit und wird in der Folge detailliert ausgestaltet und funktionalisiert.

Springerls eigene Fress- und Sauflust wird erstmals angesprochen, als er von seiner Frau beschuldigt wird, das ganze Vermögen des Ehepaares im Bier- und Kaffeehaus ausgegeben zu haben, nachdem er von ihr Geld für Frühstück und Tabak fordert (vgl. JB, S. 26). Dass

⁸³ Vgl. Helmut G. Asper, Hanswurst, S. 21.

⁸⁴ Vgl. Katharina Prato: Süddeutsches Kochbuch. Wien: Archiv Verlag 2007, S. 356. [Reprint des Kochbuches: Die süddeutsche Küche auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte mit Berücksichtigung des jetzt so üblichen Thee's zum Gebrauche für Anfängerinnen sowie für praktische Köchinnen zusammengestellt von Katharina Prato. Von erfahrenen Hausfrauen und einem Zuckerbäcker durchgesehen und verbessert. Graz: Leykam's Erben 1858.]

Springerl seine Rolle als Hausmann für seine Vorteile zu nutzen weiß, wird klar, als er von seiner Frau wirklich zwei Gulden bekommt, welche für ihn *der Zucker auf's Busserl* (JB, S. 28) sind:

SPRINGERL. *wirft ihr noch Küsse nach und ruft.* Bah! Weiber! Bah! *Kurze Pause, dann bricht er in Lachen aus.* Hahaha! Diesmal hab' ich's g'schwind freigebig g'macht. Die zwei Gulden, und das Marktgeld hat mir auch einen Thaler getragen. Ja, man soll nit glauben, was das Einkaufen für Akzidenzerln tragt. (JB, S. 28)

Springerls Listigkeit und Betrügereien seiner herrischen Frau gegenüber untergraben demnach den Eindruck, dass er als Unterdrückter in seinem eigenen Haus sein Dasein fristet. Vielmehr entscheidet er sich oftmals bewusst für seine Rolle und genießt den Vorteil, den er daraus schlagen kann: Auch den derb-komischen Hanswurst Stranitzkys kennzeichnete seine Gier nach Profit.

Zeigt sich das Streben nach Essbarem als primäres Handlungsziel dieser Figur, so verfolgt sie ihr Ziel dennoch nicht mit letzter Konsequenz, denn als z.B. Herr Joseph an der Tafel teilnimmt, an der auch seine Frau, als Sultanin verkleidet, anwesend ist, bekommt der listige Springerl Angst und möchte, um die herannahende Katastrophe nicht miterleben zu müssen, wenn Herr Joseph seine Frau Baberl erkennt, fliehen, obwohl das aufgetragene Essen ihn lockt:

SPRINGERL. Nun, wie ist's denn so? darf ich bald auftragen? Tausend, die Karbonadeln riechen draußen, daß ichs' mit Gusto anbeißen möcht'.
JOSEPH *hustet von Außen.*
BABETTE. Um des Himmels willen, das ist mein Mann!
SPRINGERL. Hat einen ordentlichen Huster, der Herr Joseph!
BABETTE. Wo soll ich mich denn hin verstecken?
SPRINGERL. Es ist zu spät; nur mich geh'n lassen. *Für sich.* Mir ist selbst kurios dabei; wenn ich nur schon wieder bei meiner Bratpfann' stund. (JB, S. 54)

Ein weiteres Mal möchte Springerl also die Vorteile seines Rollentausches für sich nützen, indem er die Möglichkeit in den Raum stellt, sich in der Küche zu verstecken, während sich im Esszimmer ein Konflikt anbahnt. Springerls Angst vor dem anstehenden Donnerwetter verflüchtigt sich jedoch schnell, als ihn Herr Joseph als *Simand'l*⁸⁵ (JB, S. 70) beschimpft, obwohl doch eigentlich dieser selbst von seiner Frau manipuliert wird. Springerl erscheint es nun wichtiger, seine Ehre wiederherzustellen und Herrn Joseph zu verlachen, als das Geheimnis um die plötzlich genesene Babette aufrechtzuerhalten und deren textintern dargebotene Fähigkeit zur Mimikry anzuerkennen. Seine Feigheit und seine mangelnde Verschwiegenheit sind, neben seiner Fress- und Sauflust, als charakteristisch für das Gepräge

⁸⁵ Dietrich erklärt den Begriff „Simand'l“ mit ‚Pantoffelheld‘. Vgl. Margret Dietrich: Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater. Graz, Wien, Köln: Böhlau Nachf. 1967, S. 129.

der Lustigen Figur zu betrachten. Herrn Josephs Geringschätzung für seinen häuslichen Schwager verweist hingegen auf die nicht normkonforme Rolle Springerls. Obwohl dieser letztendlich Herrn Joseph überlegen erscheint, wirkt diese Normierung von außen immer wieder auf das Stück ein, so z.B. auch, als Springerl die qualitativ minderwertigen Rostbrateln zurückbringen soll, er dies aber verweigert, weil er Angst davor hat, dass ihn die anderen Köchinnen am Markt auslachen könnten. Deren Stimmen können hierbei als Meinungskundgebung der Gesellschaft betrachtet werden – sie grenzen den scheinbar zu Grunde domestizierten Springerl lachend aus. So manifestiert sich in dieser Textstelle der von Elias beschriebene Prozess vom Zwang zum Selbstzwang⁸⁶, welcher durch den sozialen Druck, den die Köchinnen auf Springerl ausüben, exemplarisch dargeboten wird. Springerl kann sich von diesem Zwang nicht befreien, er inkorporiert ihn, transformiert ihn zugleich in einen Selbstzwang und verweigert schließlich selbst einen erneuten Gang auf den Markt.

Stellt man nun die untersuchten Theaterstücke und ihre jeweiligen Lustigen Figuren in Relation zueinander, zeigt sich, dass der Zwang, den der damalige Staat auf die Bevölkerung ausübte, in diese hineinverlagert wurde und dass sich dieser sowohl in den künstlerischen Produktionen der Alt-Wiener Spaßautoren widerspiegelte als auch in der zustimmenden und ablehnenden Bewertung des Publikums gegenüber der Unmäßigkeit der Lustigen Figur. So ist es das Publikum selbst, das im repressiven Staatssystem des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts den Hanswurst und seine Nachfahren dazu zwingt, diszipliniert und rationalisiert die Bühne zu betreten. Doch offenbart sich an dieser Stelle ebenso eine Diskrepanz im Dasein und in den theatralen Präferenzen des sittlichen Bürgers. Denn dieser wollte durchaus durch Lustige Figuren im Theater unterhalten werden und gestand ihnen aus diesem Grund zu, sich, wenn auch scheinbar nicht mehr sexuell oder fäkal, so doch noch essend und trinkend Triebbefriedigung zu verschaffen. Auf diese Weise war es den Possenreißern möglich, auf der Bühne zu wüten und unter dem Deckmantel des Fressens und des Saufens auf die außertheatrale Realität, sei es affirmativ oder subversiv, zu wirken bzw. in diese derart einzudringen.

⁸⁶ Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 312 ff.

4.2 Wider das Lustprinzip? – Spaßmacher zwischen Lustig- und Enthaltbarkeit

Triebbefriedigung durch Essen und Trinken erweist sich also als grundlegend für die Konzeption der Spaßmacher in allen ausgewählten Stücken des Alt-Wiener Spaßtheaters. Doch nicht nur die Gier nach Ess- und Trinkbarem, sondern auch nach sexuellen Abenteuern macht sich in den einzelnen Bühnenwerken bemerkbar. Zu betonen ist jedoch, dass der Wunsch nach sexueller Befriedigung nahezu niemals explizit geäußert wird – aber dennoch als eine der Handlungsmotivationen der Lustigen Figuren zu betrachten ist.

Das Ziel im *Tiroler Wastel* ist es, die beiden jungen Verliebten Luise und Josef zusammenzuführen. Wastel ist dann auch der, dem dies gelingt. Schwelgen Luise und Josef eher in ihrer Zuneigung zueinander, so sind es vor allem Wastel und Jodel, die als von körperlichen Bedürfnissen getrieben charakterisiert werden. Doch beide werden von Hunger und Durst geplagt und weniger von sexuellem Begehren. So ist es Jodel zwar ein Anliegen, die Köchin Marianne von seiner Virilität zu überzeugen, indem er behauptet, nach der Heirat zum *Tier* zu werden (vgl. TW, S. 91), doch erscheint die starke sexuelle Ausprägung der ursprünglichen Hanswurstfigur in den Hintergrund gedrängt. Im Gegensatz zu Essen und Trinken wird Sexualität in diesem Werk kaum direkt angesprochen.

Anders soll Fritz Steigerl gerade wegen seiner Vorliebe für sexuelle Abenteuer und aufgrund seines unmäßigen Genusses von exklusiven Speisen und Getränken belehrt werden. Er jagt also ohne Ausnahme der Einverleibung fleischlicher Genüsse nach. So singt Fritz beispielsweise selbst über seinen Umgang mit dem anderen Geschlecht:

Ich tue allen Mädchen schön,
Doch keine wird mich haschen,
Zur rechten Zeit weiß ich zu gehn,
Zu nippen und zu naschen! (LF, S. 137)

Fritz gaukelt den Mädchen zärtliche Gefühle vor, um zum Ziel zu kommen. Doch anstatt sie vor den Altar zu führen, versteht er einerseits sich fortzustehlen, andererseits von ihnen [*z*]u nippen und zu naschen. Die enge Verbindung zwischen Essen, Trinken und Sexualität tritt hier offen zu Tage, wenn Fritz zur Beschreibung seines Verständnisses der Beziehung zwischen Mann und Frau Metaphern aus dem Bereich der Nahrungsaufnahme benutzt und diese eindeutig als sexuelle Anspielungen decodierbar sind. Fritz nippt und nascht also nicht nur vom Champagner und von delikaten Speisen, sondern er erkundet so auch die weibliche Körperlichkeit. Diese sexuelle Unmäßigkeit gilt somit als Ansatzpunkt für den Prozess seiner

Belehrung und führt diese an sich disziplinierte Lustige Figur als eine solche vor, die dennoch getrieben von ihrer körperzentrierten Weltsicht erscheint und infolgedessen einem erneuten Versuch der Disziplinierung ausgesetzt werden muss.

Bims hingegen liebt zwar seine Zilli, jedoch offenbart auch er seine amouröse Umtriebigkeit, wenn er sich von den weiblichen Reizen Zaires, die diese dazu einsetzt, ihm den Schlaftrunk schmackhaft zu machen, verwirren lässt:

BIMS. [...] Also Bims, weißt, das bin ich, Bims ist verliebt, Bims wünscht deine nähere Bekanntschaft, Bims würde sich gern in einen kleinen Liebes-Techtelmechtel einlassen.

ZAIRE (lacht). O, das ist hübsch! Red' nur so fort. Und was du für schöne Worte gebrauchst. Techtelmechtel, was ist das?

BIMS. O jegerl, o jegerl! Das Wort Techtelmechtel kennst nicht? Ist aus dem Englischen und heißt auf Deutsch: Rendezvous oder so ein heimliches Verständnis [...]. (A, S. 117)

Ihm erscheint ein Verhältnis mit Zaire reizvoll, und dies offenbart in der Folge die noch immer nicht völlig rationalisierte Lust dieser Figur, weil er sich einem kleinen Vergnügen durchaus gern hingeben möchte, obwohl sie ihre eigentliche Liebespartnerin Zilli bereits kennt. Als Bims bemerkt, dass Zaire ihn überlistet hat, *flimmert's [ihm] vor den Augen* (A, S. 118) und er schläft infolge des Genusses des zauberhaften Getränks ein. Doch auch seine Beziehung zu Zilli wird im Rahmen von Ess- und Trinksituationen skizziert und ebenso implizit bewertet. So erzählt der hungrige Bims seiner als Aline verkleideten Zilli in Golkonda von Wien und trifft im zweiten Akt im Prater auch auf *die Zillerl vom Michelbayrischen Grund* (A, S. 135), als diese als Kellnerin das bühneninterne Wirtshaus betritt. Diese Rolle der Bedienung verweist hierbei wiederum auf die Koppelung von Essen, Trinken und Sexualität, denn so vermischten sich, so Northoff, in einigen Gaststätten „Servieren und Prostituierten“ und bis heute kämpfen viele Kellnerinnen gegen den Ruf des „käuflichen Mädchens“⁸⁷.

Es fällt auf, dass jedoch auch Bims' Beruf als Barbier eine Nähe zur Sexualität aufweist, da es schon im Rahmen der mittelalterlichen Badekultur üblich war, in der Badestube nicht nur zu singen, zu musizieren, zu essen und zu trinken, sondern auch einem freizügigen Liebesleben nachzugehen⁸⁸. Wurden zwar in erster Linie, so führen Irsigler und Lassotta weiter aus, Dienstleistungen wie Haarschneiden, Bartscheren oder auch ärztliche Hilfe von Badern und Barbieren angeboten, so ermöglichten diese jedoch ebenso häufig „Sonderleistungen auf

⁸⁷ Thomas Northoff: Zutritt verboten? Die Rolle der Frau. In: Im Wirtshaus, S. 260.

⁸⁸ Vgl. Franz Irsigler, Arnold Lassotta: Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt. 10. Aufl. München: dtv 2004, S. 97.

sexuellem Gebiet“, wodurch der schlechte Ruf und die Anrüchigkeit dieser Gewerbe gefördert wurden.⁸⁹

Tritt die Thematik Sexualität im *Tiroler Wastel* und in *Aline* stark verhüllt und im *Lustigen Fritz* weniger – aber immer noch – verdeckt zu Tage, so zeigt sich Springerl frei von jeglichen sexuellen Bedürfnissen. Zwar fordert er von Sophie ein *Busserl*, nachdem diese ihm zwei Gulden für Frühstück und Tabak gegeben hat (vgl. JB, S. 25), jedoch verfolgt er dadurch weniger seine sexuelle Befriedigung, sondern vielmehr versucht er, seine Frau zu besänftigen und davon abzulenken, dass er nur ihrem Geld hinterher jagt. Auffallend ist, dass sogar die Trennung der beiden von Tisch und Bett ausgestaltet wird. Springerl lebt zwar im gleichen Haushalt mit seiner Frau, jedoch hat er ein eigenes *Bodenzimmerl* (JB, S. 26), in welchem er schläft, und auch am gemeinsamen Mahl nimmt er nicht teil, da er ja das Essen zubereiten und servieren muss. Er sitzt also weder mit am Tisch noch liegt er in seinem Schlafgemach an der Seite seiner Frau und präsentiert so die völlige eheliche Enthaltbarkeit der beiden Ehegatten. Die einzige Lust, die Springerl noch vorantreibt, ist seine Lust auf Essen und Trinken.

Trotz der fast vollständigen Zurückdrängung der sexuellen Komponente an der Textoberfläche der Stücke des Alt-Wiener Spaßtheaters lässt sich festhalten, dass das Moment der Einverleibung als maßgebliches Charakteristikum der Lustigen Figur auf den Bühnen Alt-Wiens weiterlebte – sowohl die von Speisen und Getränken als auch die von geschlechtlichen Verlockungen. Der Prozess der Inkorporation von Essbarem erscheint dabei oftmals als – literarische – Sublimierungsstrategie sexueller Einverleibungsphantasien, die dadurch aber dennoch, wenn auch im Kontext der damaligen Gesellschaftsnormen stark verhüllt, zu Tage treten.

⁸⁹ Vgl. ebda, S. 103.

4.3 Zur Darstellung des Phänomens Hunger auf der zeitgenössischen Bühne

Das Phänomen Hunger muss einerseits als konstitutives Charakteristikum der Lustigen Figur betrachtet werden und führt somit die literarische Tradition fort, andererseits ist zu berücksichtigen, dass in Zeiten politischer Unruhen der Hunger der Bühnengestalten als Hinweis auf die mangelhafte Versorgung der zeitgenössischen Bevölkerung interpretierbar ist. In Anbetracht der von Kaufhold konstatierten Mangelwirtschaft⁹⁰ in der Zeit der Alt-Wiener Spaßautoren wird klar, dass Hunger eine maßgebliche Rolle im Alltag der Wiener Bevölkerung gespielt haben muss. Vor allem die aufkeimende Lebensmittelsurrogat-Industrie, auf die die Praterwirte im *Tiroler Wastel* und in *Aline* verweisen, deutet auf die wirtschaftlich gespannte Situation hin.

Obwohl im Jahre der Entstehung des *Tiroler Wastel* der erste Koalitionskrieg gegen Napoleon bereits in vollem Gang war⁹¹, fällt auf, dass trotz der Kriegsgeschehnisse das Thema Hunger im Stück nicht direkt angesprochen wird. Zwar versuchen die Lustigen Figuren immer wieder, den Zustand von Satttheit zu erreichen, jedoch ist anzumerken, dass, wie bereits erwähnt, diese Form des hanswurstischen Hungers als durch die spezielle Figurenkonzeption vorgegeben erscheint und weniger als Verweis auf die außertheatrale Wirklichkeit zu betrachten ist.

Es zeigt sich, dass der zentrale Symbolträger des ersten Aufzugs ein Grundnahrungsmittel ist: Brot, in Form eines Herzens, welches, so vermutet Luise, mit *Weinbeeren und Zibeben* (vgl. TW, S. 93) verfeinert ist. Auch Frau von Tiefsinn verweist auf den Mehlspeisencharakter des Geschenkes, wenn sie sagt, das Brot sei *[k]östlich, so geschmackvoll wie eine Torte* (TW, S. 100), und es auf diese Weise in Verbindung zur Wiener Küche setzt. Wie zu beobachten ist, tritt der Charakter des Brotes als Grundnahrungsmittel hierbei völlig in den Hintergrund, denn die zentrale Funktion des süßen Brotherzens ist es, die Liebe zwischen Luise und dem Bäckermeister symbolisch darzulegen.

Erweist sich im ersten Aufzug ein Lebensmittel als zentral, so wird dem Zuschauer im zweiten eine Fülle von Speisen und Getränken dargeboten. Als besonders aussagekräftig hinsichtlich der Nahrungsmittelauswahl des Wirtes erscheint dessen Arie, in welcher er wohl

⁹⁰ Vgl. Karl Heinrich Kaufhold, *Die Wirtschaft Mitteleuropas 1350 bis 1800*, S. 44.

⁹¹ Vgl. Peter Broucek: *Zum Kriegsbild und zur Heereskunde der österreichischen Armee im Zeitalter Napoleons I.* In: *Die K.K. Österreichische Armee im Kampf gegen die Französische Revolution und Napoleon I 1792-1815. Materialien zum Vortragszyklus 1989.* Wien: Gesellschaft für österreichische Heereskunde 1989, S. 29.

weniger sein eigenes, sondern vielmehr ein für die Zeit repräsentatives wienerisches Angebot an Nahrungsmitteln darlegt, welches von *Schneckelsuppen* und *Kräutelsuppen* über *Fasanen*, *Kapäunel*, *Bachne Hähneln* bis zu *Mandltorten*, *Kipfeln*, *Punsch* und *Koffee* (vgl. TW, S. 125) reicht. Nicht nur die typisch österreichischen Speisen kennzeichnen den Charakter dieses Liedes, sondern auch die starke Bindung an Wien, welche vor allem in der letzten Strophe fassbar wird, so z.B. als der Praterwirt *Bisemberger*, *Grimzger*, *Buttenberger* oder *Tokayer* offeriert. Dass sich das besungene Nahrungsmittelangebot mit der aktuellen Speisekarte des Wirtes nicht deckt, wird klar, wenn man bedenkt, dass dieser selbst sagt, weder Wildbret noch Krebsenschweifel im Hause zu haben, und er diese Speisen einfallsreich zu ersetzen versucht. Demgemäß richtet sich die Arie wohl weniger an die Figuren des Stückes, sondern vielmehr an das Publikum und durchbricht somit die Grenze zur außertheatralen Realität. Auch erscheint interessant, dass der Wirt im Zuge seiner improvisierenden Kochkünste direkt auf die Lebenssituation der Alt-Wiener verweist, wenn er dem Regalbuben vierundzwanzig Kreuzer⁹² für Brot, zwölf Kreuzer für Semmeln und zwölf für Knackwurst gibt, woraus er in der Folge *allerhand gefüllte Speisen* (TW, S. 129) zubereiten möchte.

Auch der Wirt selbst präsentiert stereotyp den zum Typus gewordenen Wiener Wirt des 18. und 19. Jahrhunderts: Er tritt im Stück mit einer Kochschürze bekleidet auf und verdeutlicht so seine Beileibtheit, die er mit der Bemerkung unterstreicht, er hätte den ganzen Champagner im *vorige[n] Jahr selbst gesoffen* (vgl. TW, S. 121). Der dem Herrn von Tiefsinn angebotene Champagner deutet einerseits auf dessen Fremdwahrnehmung durch den Wirt hin, andererseits erweist es sich als interessant, dieses alkoholische Getränk kurz näher zu betrachten, in welchem sich der zeitgenössische Umgang mit Genussmitteln manifestiert. Champagner, dem ein hoher Prestigefaktor zu Eigen ist, wird in diesem Stück auch als sozial hoch konnotiertes Getränk angesehen, denn so meint der Kellner Seppel, dass er, solange er schon beim Praterwirt arbeite, noch *gar kan g'sehen* (TW, S. 120) hätte. Der listig-betrügerische Wirt bedient sich dabei einer gängigen Praxis des 19. Jahrhunderts und verweist so auf ein Getränk, welches in die Nahrungsmittelgeschichte als „Wiener Sekt“⁹³ eingegangen ist, womit abermals der enge Bezug zur Kaiserstadt hergestellt, aber auch der damalige

⁹² Wie Sandgruber ausführt, galt der Kreuzer seit dem 16. Jahrhundert neben seinem Vielfachem, dem Gulden (fl) als Zahlungseinheit (1 fl = 60 kr). Doch machte sich besonders nach dem Ende der Napoleonischen Kriege ein Kursverfall bemerkbar, welcher erst 1819 aufgehoben werden konnte. Im Jahre 1858 trat schließlich, so Sandgruber, die „neue „Österreichische Währung““ in Kraft, bei welcher zwar auch der Kreuzer als Rechnungseinheit galt, „der nun aber zu 100 auf den Gulden ging“. Vgl. Roman Sandgruber: *Österreichische Agrarstatistik 1750-1918*. Wien: Verlag für Gesellschaft und Politik 1978. (= Materialien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Hrsg. v. Alfred Hoffmann, Herbert Matis u. Michael Mitterauer. 2.) S. 25.

⁹³ Vgl. Rolf Schwendter: *Arme Essen. Reiche Speisen. Neuere Sozialgeschichte der zentraleuropäischen Gastronomie*. Wien: Promedia 1995, S. 90.

Umgang mit Lebensmitteln beleuchtet wird. Im Zuge der Nahrungsmittelsublimierung wurde ein Getränk produziert, welches den Wienern als „ihr Champagner“ galt: der Wiener Sekt. Und eben dieses Getränk bietet der Praterwirt in Schikaneders Stück seinen Gästen an, wenn er dem Seppel befiehlt:

[R]icht' nur amal a Tiroler Wein her und an Zucker – nachher recht ab'beutelt untereinander, wenn s' recht besoffen sein, so glauben s', sie trinken den besten Champagner. (TW, S. 121)

Durch den Typus des Wirtes wird demnach auf eine im zeitgenössischen Wien übliche Praxis der Surrogatherstellung aufmerksam gemacht. Wird hierbei der historische Kontext zwar nicht explizit thematisiert, so zeigt sich an genannter Textstelle dennoch, dass es vor allem in Zeiten des Krieges und folglich der Lebensmittelteuerungen notwendig war, Ersatz für einzelne Nahrungsmittel zu finden, da diese entweder nicht mehr verfügbar waren oder ihr Preis sie oftmals unerschwinglich machte. Anzumerken ist jedoch, dass diese „Panscherei“ nicht einseitig als Abbild einer wirtschaftlichen Mangelsituation zu bewerten ist, sondern dass sich damit noch das Motiv des listigen Wirtes vermischt, welcher, auf den eigenen Profit bedacht, seine Gewinnspanne erweitert, indem er sich seine Rohzutaten so billig wie möglich beschafft, seine Speisen und Getränke dem Kunden jedoch teuer verkauft. In der Folge zeigt sich, dass das Handeln des Wirtes nicht bloß als ein durch die gesellschaftlichen Vorgänge hervorgerufenen, notwendiges erscheint, sondern dass es ebenso den Typus Wirt mit seinen Charakteristika offenbart. Somit erweist es sich durch die Stilisierung des Stückes schwierig, Rückschlüsse auf die außertheatrale Realität zu schließen, dennoch blitzen, wenn man Trautweins Auffassung über den bereits thematisierten Doppelcharakter der Komödie⁹⁴ bedenkt, historisch-ökonomische sowie mentalitätsgeschichtliche Fragmente der Alltagswirklichkeit des Alt-Wieners durch.

Interessant erscheint also, dass im gesamten Stück zwar das Thema Hunger nicht oder nur am Rande thematisiert wird, jedoch das Prinzip des Surrogats, welches gezielt auf eine Notsituation in Hinblick auf die Verfügbarkeit von Lebensmitteln hinweist, vor allem im zweiten Aufzug, immerzu präsent ist. Dies legt die Vermutung nahe, dass der Autor sich in diesem Akt, der textintern die Handlung nicht vorantreibt und somit auch im Gesamtkontext des Stückes für den Inhalt weitgehend als funktionslos erscheint, der damaligen Realität Alt-Wiens künstlerisch-stilisiert stark annähert und auf diese Weise einen, wenn auch fragmentarischen, Blick auf die Kaiserstadt und deren Alltagsleben freigibt.

⁹⁴ Vgl. Wolfgang Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 89.

Wenn im *Tiroler Wastel* Hunger einerseits an den Spaßmachern des Stückes und damit an deren spezieller Körperkonzeption festgestellt und dieses Phänomen andererseits durch die illustrativ dargebotene Surrogatindustrie thematisiert wird, so zeigt sich in *Der lustige Fritz*, dass nicht die Zentralfigur des Stückes an unzureichender Ernährung leidet, sondern dass dieses Schicksal anderen Figuren widerfährt:

LOTTCHEN (tritt mit einem Licht aus dem Seitenzimmer). Schon wieder Mitternacht vorüber und der Lumpazius ist noch nicht zu Haus. Da hab' ich ein Glück gemacht, daß ich diesen Sozius geheiratet habe! Länger wart' ich nimmermehr, seit vierundzwanzig Stunden hab' ich nit gegessen, ich bin vor Hunger völlig schwach, jetzt dreh' ich mir nur meine Schneckerln ein und lege mich schlafen [...]. (LF, S. 154)

Lottchens physische Qualen sind auf Fritz' Unmäßigkeit zurückzuführen, wobei diese von ihr erst in ihrer – magisch herbeigeführten – Ehe wahrgenommen wird. Denn obwohl Fritz bereits zu Beginn des Stückes als verschwenderisch präsentiert wird, bewertet Lottchen erst in der Illusion des Magiers dessen Lebensstil als negativ, indem sie die beiden Zeitebenen einander gegenüberstellt:

FRITZ. Lottel, touschier' meinen männlichen Stolz nicht, man hat mich nicht anders als den schönen Fritzel genannt.

LOTTCHEN. Das war anno 1818, wie's gute Jahr war! Das ist gar nit mehr wahr! Ein braver Mann läßt sein Weib nit Hunger leiden! (LF, S. 157)

Diese Textstelle präsentiert das Jahr 1818 also als *gute[s] Jahr*, als ein solches, in dem Lottchen noch keinen Hunger leiden musste. Nun, zehn Jahre später (vgl. LF, S. 171), ist die Armut auch in das Haus des lustigen Fritz eingezogen. Interessant erscheint das Vorausschauen in die Zukunft, das durch den Autor szenisch ausgestaltet wurde: Dieser präsentiert eine Gegenwart, in welcher Sorglosigkeit und Heiterkeit herrschen und man der Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse keine Aufmerksamkeit schenken muss, da diese als selbstverständlich betrachtet wird. In der Zukunft jedoch zeigen sich Essen und Trinken als zentrale Themen im Leben Lottchens und Fritz', da Nahrungsmittel nicht mehr uneingeschränkt verfügbar sind. Derart offenbart sich ein zukunfts pessimistischer Blick des Autors, der zwar die guten Zeiten, welche bei der Produktion des Stückes herrschten, sehr wohl zu erkennen weiß, der aber den Wohlstand der Wiener als vorübergehend und gefährdet sieht. Die Dialektik zwischen Sättigung bzw. Übersättigung und Hunger erweist sich also als dominant in der Struktur des Stückes und reflektiert offensichtlich die gesellschaftliche Situation und den emotionalen Zustand des Wiener Bürgers Meisl, der dem momentanen Wohlstand von 1818 kritisch gegenüberstand.

Auch in *Aline* und *Herr Joseph und Frau Baberl* findet man die Lustigen Figuren als ewig hungrige. Sowohl Bims oder der Kapitän als auch Springerl jagen der Einverleibung fleischlicher Genüsse nach, wobei hier festzustellen ist, dass diese Figuren den Zustand der Sättigkeit auch erreichen. Nicht Mangel, sondern Überfluss kennzeichnet ihr Konsumverhalten. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang jedoch die ärztliche Praxis Stößels, dessen Behandlungsmethoden oftmals fragwürdig erscheinen und von anderen Figuren auch derart wahrgenommen werden, so z.B. von Sophie, als diese ihn statt *Hausdoctor* *Hundsdoctor* nennt (JB, S. 21). Fokussiert man die Figur Stößel, so eröffnet sich ein weiteres Mal ein Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation im Alt-Wiener Späßtheater: Dietrich verweist beispielsweise darauf, dass vor allem Mediziner in der Wiener Gesellschaft skeptisch betrachtet wurden und die Rolle des Dottore – sehr häufig dargestellt als Quacksalber – bereits in der Commedia dell’Arte und auf Jahrmarktstheatern vorzufinden ist, wo besonders Hanswurst auffallend oft sein Unwesen als Arzt trieb.⁹⁵ Bemerkbar ist, dass Stößel sich seinen ausgewählten Patienten regelrecht aufdrängt und so erkennen lässt, dass er um seine Berechtigung als Arzt kämpfen muss. Um im Hause Springerl nützlich zu sein, versucht er, selbst dem gesunden Peter, einem Bedienten des Herrn Joseph, eine Medizin zu verabreichen:

STÖBEL. Keinen Appetit?

PETER. Ah, da fehlt sich’s nicht, ich esse für Sechs. (JB, S. 9)

Ersichtlich wird hierbei, dass die Zustände „gesund“ und „krank“ am Appetit bzw. Hunger der jeweiligen Figur festgemacht werden. Dieser fungiert somit als Indikator für das Wohlbefinden der Figuren und charakterisiert diese in Hinblick auf ihre Vitalität. Dass Essen und Trinken sich oft besser auf die Gesundheit eines Menschen auswirken als die bitterste Medizin, sieht schließlich auch Stößel ein, denn er meint zu Joseph, als sich dieser über Babettes Betrug maßlos ärgert:

STÖBEL. Ein Bissel was sollte der Herr doch nehmen, daß sich das Blut dämpft. Da hätt’ ich excellente Pillen; wenn’s der Herr so nicht schlucken kann, so kann Er’s in ein’m Krenfleisch nehmen, es ist alles Eins, wanns’ nur in’n Magen kommen. (JB, S. 67)

Das Füllen des Magens zeigt sich also als maßgeblich für das Wohlbefinden der Figuren. Vor allem aber funktioniert das Stillen des Hungers augenscheinlich nur mit Gerichten der speziell wienerischen Küche, so z.B. mit Krenfleisch. Dies bemerkt auch Sinhuber, wenn er betont,

⁹⁵ Vgl. Margret Dietrich, *Jupiter in Wien*, S. 105. Erwähnenswert erscheint an dieser Stelle, dass Joseph Anton Stranitzky nicht nur als Wanderschauspieler und Prinzipal, sondern auch als Zahnarzt und Weinhändler tätig war. Vgl. Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, S. 10. Folglich zeigt sich hier eine Wechselwirkung zwischen Realität und Theater, denn so wirkte vermutlich die berufliche Positionierung der Wanderschauspieler auf die bühneninterne Realität ein, indem man diese häufig auf die dargestellten Lustigen Zentralfiguren übertrug.

dass sich das „gute Papperl“, das der Wiener liebt(e), durchwegs aus Produkten der Wiener Küche⁹⁶ zusammensetzte. Doch lässt auch das Ende des erwähnten Zitats aufhorchen, welches wohl als intertextueller Verweis auf Meisls *Lustigen Fritz* betrachtet werden kann. Denn sowie in diesem Stück *alles Eins* ist, *ob man Geld hat oder keins*, so meint auch Stößel, es sei schließlich *alles Eins, wanns‘* [hier: die Pillen] *nur in’n Magen kommen* – denn nur auf diese Weise kann in Zeiten der Not dem Hunger – sowohl der Figuren als auch der Bevölkerung – entgegengewirkt werden.

Während im *Tiroler Wastel*, in *Aline* und in *Herr Joseph und Frau Baberl* primär der Hunger und Durst der Lustigen Figuren thematisiert wird, zeigt sich, dass in *Der lustige Fritz* die Titelfigur kein einziges Mal als hungernd präsentiert wird, sondern nur dessen Umgebung Mangelsituationen erleben muss. Die Zuordnung des Phänomens Hunger zu bestimmten Figuren lässt sich anhand der Frage nach der Intention der einzelnen Stücke erörtern. Denn so scheint es das primäre Ziel Schikaneders, Bäuerles und Gleichs zu sein, das Publikum zu unterhalten, und deshalb erweist es sich als notwendig, die sinnliche Körperkonzeption der Spaßmacher zu betonen. Im lustigen Fritz hingegen zeigt sich die Intention Komik und damit die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses der Zuseher als sekundär, da der Aspekt der Besserung und der Belehrung als zentrale Botschaft betrachtet werden muss. Dienen Essen und Trinken in den ersten drei Stücken demgemäß dazu, die hedonistischen Bedürfnisse des Publikums durch die traditionelle Körperkonzeption der Lustigen Figur zu befriedigen, so zeigt sich die existenzielle Erfahrung körperlicher Mangelsituationen als Identifikationsangebot im *Lustigen Fritz*, um sowohl den textinternen Figuren als auch dem Publikum den Schrecken der durch Übermaß provozierten Not vor Augen zu halten. Somit verweist der Zusammenhang zwischen dem Phänomen Hunger und der Textwirkung auf die jeweilige Zielsetzung der Stücke. Es lag also an der Intention der Alt-Wiener Spaßautoren, den Tisch reichlich oder sparsam zu decken, den Figuren Völlereien zu gewähren oder ihren Lebensstil asketisch zu gestalten – denn nur von der Zufriedenheit, d.h. von der jeweiligen Bedürfniserfüllung oder der (psychologischen) Sättigung des Publikums, hing es schließlich ab,

ob man weiterhin auch als Autor genug zu essen (und hier unterscheiden sie sich gar nicht von ihren sympathischen ProtagonistInnen) am Tisch hatte. Nicht für oder gegen oder vom „Volk“ schrieb man solchermaßen motiviert, sondern für die eigene Popularität.⁹⁷

⁹⁶ Vgl. Bartel F. Sinhuber, *Zu Gast im alten Wien*, S. 26.

⁹⁷ Christian M. Aspalter, *Schrecken und Gelächter*, S. 133.

4.4 Essen, Trinken und Identität

Vor allem der Prozess der Inkorporation, welchem Speisen und Getränke naturgemäß ausgesetzt sind, verweist auf die maßgebliche Korrespondenz zwischen dem, was man sich einverleibend zu Eigen macht, um dem, was man zu sein glaubt bzw. zu werden hofft. So manifestiert sich z.B. im Befehl Zillis, in Golkonda die *europäischen Keller und Speisekammern* (A, S. 102) zu öffnen, das Ansinnen, die eigene europäische Identität durch den Genuss spezieller Nahrungsmittel zu unterstreichen, sich somit essend und trinkend von der Alterität der Bewohner Golkondas zu distanzieren und die Grenze zwischen dem Eigenem und Fremden über das, in diesem Fall trennende, System Küche aufrechtzuerhalten.

Doch nicht nur die Zuordnung nationaler Identität durch Essen und Trinken, sondern auch die Thematisierung von Geschlechterbeziehungen und die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse scheinen das Ess- und Trinkverhalten der Figuren der Stücke, vor allem der Lustigmacher, maßgeblich zu beeinflussen. So vermerkt z.B. Barlösius, dass es „Nahrung [gibt], die als typisch weiblich oder typisch männlich gilt“ und dass ebenso diejenigen Unterschiede in der Ernährung stark ausgeprägt erscheinen, „die in Beziehung zur Sozialstruktur stehen“.⁹⁸

4.4.1 Über Köchinnen und Wirte – Essen, Trinken und Geschlechterrollen

In Hinblick auf die Darstellung der Geschlechterrollen in Stücken des Alt-Wiener Späßtheaters fällt auf, dass diese in erster Linie auf der Trennung des häuslichen und des öffentlichen Bereichs basiert und dass eine Zuweisung der Geschlechter zu einem dieser Felder vorgenommen wird. Interessant für die vorliegende Arbeit erscheint es demzufolge, den häuslich-privaten Bereich dieser bipolaren Opposition zu fokussieren, der Prozesse der Nahrungsmittelbeschaffung, -verarbeitung und -präsentation bei Tisch mit einschließt.

Zu beobachten ist, dass männliche Figuren nicht generell vom Nahrungsmittelsektor ausgeschlossen bleiben, sondern dass sie diesen in der speziellen Rolle des Wirtes oder des Kellners mitbestimmen und so vor allem den Gästebereich dominieren, während Köchinnen in der Küche vorzufinden sind. Diese Rollenteilung wird auch in den einzelnen Stücken sichtbar: Der Part des Wirtes ist sowohl im *Tiroler Wastel* als auch in *Aline* männlich besetzt,

⁹⁸ Vgl. Eva Barlösius: *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*. Weinheim, München: Juventa 1999. (= Grundlagentexte Soziologie.) S. 109.

während die Rolle der Köchin im *Tiroler Wastel* Marianne zufällt und auch im Hause Springerl eine Köchin (vgl. JB, S. 61) beschäftigt wird. Jedoch zeigt sich, dass die Zuordnung Wirt-Gästebereich, Köchin-Küche nicht vollständig durchgehalten wird, denn so meint der Praterwirt im *Tiroler Wastel* verzweifelt: *Jetzt, wenn die Leut' kommen, was koch' i?* (TW, S. 128) und erkundigt sich in der Folge beim Hausknecht nach den *zwei Raben*, die ihm *gestern der Jäger Michl geschenkt hat*, worauf ihm der Angesprochene erwidert:

HAUSKNECHT. Die hab' i gerupft und ein'pazt!

WIRT. Das ist recht. Jetzt mach' du geschwind Feuer, setz' ein Wasser und Sauerkraut zu! (TW, S. 130)

So wie der Wirt und seine Angestellten die Zubereitung der Speisen übernehmen müssen, so erweist sich auch Mariannes Aufgabenbereich im Hause von Tiefsinn als über den Raum Küche hinaus erweitert, wenn sie z.B. das Frühstück ihres Herren nicht nur zubereitet, sondern ihm dieses auch servieren möchte (vgl. TW, S. 109).

Die traditionellen Rollenvorstellungen präsentieren sich demnach nicht nur einseitig als gesellschaftlich fixiert, sondern unterliegen gleichzeitig einer Variabilität in ihrer jeweils konkreten Ausgestaltung. Jedoch muss betont werden, dass diese Variabilität nur bei einem besonderen Ensemble von Figuren vorzufinden ist: bei den lustigen Typen – Wirt, Köchin und den Spaßmachern –, welche einerseits den von Schmutz so bezeichneten „Geschmack der Nebenhandlung“⁹⁹ konstituieren, andererseits in ihrer Rolle als Bediente die Bühne betreten, somit von den sozial höher gestellten Figuren isoliert betrachtet werden müssen und dergestalt wiederum auf die sozialen Implikationen ihrer Nähe zu den Bereichen Essen und Trinken verweisen.

Fokussiert man nun speziell die lustigen Helden der Stücke, so fällt auf, dass diese nicht ausschließlich männlich in Erscheinung treten. Denn neben den zentralen Spaßmachern *Wastel*, *Jodel*, *Bims*, dem Kapitän und *Springerl* trifft man auch auf weibliche Figuren, die sich durch ihr Leben schlemmen, so z.B. *Liesel* im *Tiroler Wastel* oder *Babette*, die *Gattin Joseph Willigs*, die die ansonsten maskulin konnotierte Hybris in Wien auszuleben gedenkt.

⁹⁹ Wolfgang Schmutz, *Essen und Trinken in der österreichischen Literatur*, S. 6.

4.4.2 Eis und Kaffee vs. Rindfleisch und Wein? – Über „weibliches“ und „männliches“ Essen und Trinken

In Hinblick auf die konsumierten Speisen und Getränke wird erkennbar, dass diese zumeist mit der geschlechtlichen Identität der einzelnen Figuren korrelieren: So bietet z.B. Marianne Wastel zum Frühstück Kaffee und Schokolade an, dieser lehnt jedoch beide Getränke ab und wünscht stattdessen Branntwein, welchen er auch mit Brot serviert bekommt. Wastel verschmäht die ihm angebotenen süßen Heißgetränke und veranschaulicht damit seinen männlichen Status, da die Attribute „süß“ und „warm“ als typisch weibliche betrachtet werden können¹⁰⁰. Er wendet sich also dem „männlichen“ Getränk Branntwein zu, um sich einerseits von weiblich konnotierten Getränken, andererseits aber auch von Herrn von Tulippan zu distanzieren. Als dieser Wastels Branntweinkonsum geringschätzig kommentiert, meint der Tiroler ebenso abwertend:

Du saufst lieber a zwölf Schalen Kaffee, nit wahr! [...] Meinetwegen, sauf du, was du willst, du wirst dieserwegen gleichwohl nit stärker, als du bist. (TW, S. 144)

Demnach nimmt er selbst eine Zuordnung vor, indem er Tulippan vorwirft, nicht einmal von zwölf Schalen Kaffee körperlich stärker zu werden. Im Gegensatz dazu verspricht er sich vom Branntwein diese Wirkung offenbar sehr wohl. Der Kontrast zwischen Wastel und Tulippan reicht also weit über ihren bloß unterschiedlichen Getränkekonsum hinaus. Denn indem sich Wastel klar davon distanziert, selbst „weibliche“ Getränke zu konsumieren, betont er seine körperliche Überlegenheit gegenüber Tulippan und damit auch seine überlegene Männlichkeit bzw. Potenz. Der Genuss von Kaffee präsentiert Tulippan einerseits als einem anderen Figurenensemble als Wastel zugehörig, andererseits bewirkt er in der Wahrnehmung Wastels eine Annäherung an das weibliche Geschlecht, derart eine tendenzielle Feminisierung der Figur Tulippan.

Weiters fällt auf, dass die männlichen Figuren des Stückes, hier besonders die als Lustige Figuren konzipierten Jodel und Wastel, dem Alkohol zugeneigt sind. So wird vor allem Wein konsumiert, welchen der Praterwirt seinen beiden Gästen neben seinen Speisen mit folgenden Worten anpreist:

¹⁰⁰ Roman Sandgruber wirft die Frage auf, ob „süß weiblich“ sei und führt in der Folge aus, indem er sich auf Sombart bezieht, dass es eine „Verbindung zwischen süßem Konsum und weiblicher Dominanz“ gebe. Die Figur des „Süßen Mädels“, welche durch Schnitzlers „Anatol“ begründet wurde, stellt in der Folge sowohl eine direkte Korrespondenz mit der Geschmacksrichtung „süß“ und dem weiblichen Geschlecht her als auch den Bezug zu Wien (wenn auch erst dem Wien des Fin de Siècle). Vgl. Roman Sandgruber, Bittersüße Genüsse, S. 184. Auch betont der Autor, dass warme Getränke vorwiegend Frauen zugeschrieben wurden, während Alkohol als männliches Getränk galt. Vgl. ebda, S. 77.

Mit was kann ich aufwarten? Gebratene, gebackene Hänneln? – Oder befehlen Sie etwa ein Glas Wein?

Offenbaren sich die männlichen Figuren demnach primär als trinkende, so werden die weiblichen Figuren weniger mit Getränken als vielmehr mit speziellen Speisen in Verbindung gebracht. Luise bekommt von Bäckermeister Josef ein Brotherz geschenkt, welches nicht sie, sondern ihre Stiefmutter verschlingt, womit deren Heißhunger auf Süßes verdeutlicht wird, welcher wiederum – als Hinweis auf die nicht intakte Beziehung zwischen ihr und ihrem Ehemann – als kompensatorisches Essverhalten¹⁰¹ interpretiert werden kann.

Interessant erscheint Liesels Verzehr von *Eis mit an rotem Schnee*¹⁰² (TW, S. 155) im Prater, als diese sich von den übrigen Figuren entfernt und auf kulinarische Abwege gerät. Liesels hyperphagisches Essverhalten – sie hätte am liebsten, so erzählt sie Wastel, *wenigstens zwanzig Glasel von dieser Art ausg'fressen* (TW, S. 155) – präsentiert auch sie als eine von Gefräßigkeit bestimmte Figur einerseits, andererseits betont dies jedoch auch ihre Zuneigung zu gesüßten Speisen, die Liesel, durch das Übermaß an Zucker, in ihrer Weiblichkeit hervorstechen lassen. Liesel folgt zuerst also den kulinarisch präsentierten Verlockungen des älteren Herren, aber letztlich wendet sie sich entschieden von ihm ab, wobei auch diese Distanzierung über ihren Körper vermittelt wird: Ihr wird plötzlich übel. Während Luises Weiblichkeit von Bäckermeister Josef zart umworben wird, sieht sich Liesel dem fordernden

¹⁰¹ Nach Wierlacher widerspiegeln kompensatorisches Essverhalten in der Literatur gesellschaftliche Zustände. Hierbei könne, so der Autor, vor allem die „Übersättigung in großbürgerlichen Schichten [...] als Reflex der Geld- und Prestigeorientierung des Bürgertums gedeutet werden“. Den Hauptgrund des hyperphagischen Essverhaltens erkenne die Literatur „in der fatalen Verbindung der Unwissenheit in physiologicis mit intellektueller Müdigkeit, seelischem Unausgefülltsein und Vereinzelung bei kontinuierlich anwachsender Nahrungsfülle“, denn, hier bezieht sich Wierlacher auf Rumohr, „das Gefühl der Leere reizt zur Überfüllung“. Vgl. Alois Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, S. 35. Wierlacher bezieht sich hierbei vor allem auf Erzähltexte der Gründerzeit in Deutschland, jedoch lassen sich seine Ausführungen auch auf Frau von Tiefsinns Essverhalten in Schikaneders *Tiroler Wastel* umlegen und dieses dahingehend interpretieren.

¹⁰² Hier stellt sich die Frage, welche Speise Liesel konsumiert. Wagner kommentiert in seiner Neuauflage der „Prato“, dass „Eis“ zu Zeiten Katharina Pratos als Tortenglasur zu verstehen war und das, was wir heute darunter verstehen, als „Gefrorenes“ bezeichnet wurde. Vgl. Katharina Prato, *Die gute alte Küche*, S. 99. Auch im abschließenden Glossar der Publikation des Kochbuches der Hausköchin Rettigová wird „Eis“ als Glasur, und Gefrorenes als unser heutiges Speiseeis definiert. Vgl. Rettig Magdalena, *Prager Kochbuch*, S. 574. Harbich spricht in ihrer Diplomarbeit über das „Wienerisch bewährte Kochbuch“ von 1772 ebenfalls davon, dass „EYS“ für das Verzieren von Torten verwendet wurde, demnach auch als Tortenglasur verstanden werden muss. Jedoch meint sie weiter, dass dieser Begriff mit dem der „Windmasse“ ident sei und diese oftmals eingefärbt wurde, so zum Beispiel rot „mit eingesottenem Alkmeressaft“ (Patrizia Harbich, *Das „Wienerisch bewährte Kochbuch“ von 1772*, S. 73).

Vergleicht man nun die vier Analysetexte, so fällt auf, dass Sophie in *Herr Joseph und Frau Baberl* „Gefrorenes“ (vgl. JB, S. 36) konsumieren möchte. Da dieser Text jedoch erst einige Zeit nach dem *Tiroler Wastel* entstand, weist dies darauf hin, dass wahrscheinlich auch 1840 der Begriff „Eis“ für „Speiseeis“ noch nicht üblich war und man nach wie vor von „Gefrorenem“ (wenn man das heutige Speiseeis meinte) sprach. Demnach ist anzunehmen, dass Liesel im früher produzierten *Tiroler Wastel* vermutlich nicht das im heutigen Sinne verstandene Speiseeis zu sich nimmt, sondern dass es sich dabei um eine Windmasse, das heißt eine Masse aus Eiklar und Zucker, handelt, welche mit einer roten Glasur, unter Zusatz von Alkmeressaft, Erdbeeren, Weichseln, Himbeeren oder Ribiseln (Vgl. Rettig Magdalena, *Prager Kochbuch*, S. 500 f.), verziert wurde.

Liebesangebot bzw. dem vermutlich sexuellen Werben eines älteren Herrn ausgesetzt, welchem sie, aufgrund der „Süße“ der Verführung, auch nur schwer zu widerstehen vermag. Ihr Bekenntnis, dass sie *noch soviel g'fressen* hätte, wenn sie sich *nit vorn Leuten geschamt hätt'* (TW, S. 155), präsentiert den gesellschaftlichen Druck, dem sie sich als verheiratete Frau im Rahmen ihrer Begegnung mit einem fremden Mann ausgesetzt sieht. Der Zwang von außen wird in der Folge in das Innere dieser Figur verlagert, indem sie plötzlich wahrnimmt, dass ihr das Süße Übelkeit verursacht. In der Folge ermöglicht es ihr diese psychologisch motivierte Übelkeit wiederum, sich von der süßen Speise und besonders vom gefährlich erscheinenden unbekanntem Mann zu entfernen. Diese – vordergründig – Ess-Szene steht demnach in sehr enger Verbindung mit Liesels Frau-Sein und offenbart in der Folge durch den metaphorischen Gebrauch eines speziellen Nahrungsmittels den Zusammenhang zwischen Essen und Weiblichkeit einerseits, andererseits lässt sich aber über diese symbolische Darstellung das Zusammentreffen zwischen Liesel und dem älteren Mann als sexuell konnotiert interpretieren.

Auch im *Lustigen Fritz* zeigt sich eine Verbindung zwischen Essen und Geschlechtlichkeit, jedoch wird hier Fritz Steigerls Männlichkeit sowohl explizit durch seine Vorliebe für Promiskuität als auch implizit durch seine Fähigkeit, Unmengen zu konsumieren, verdeutlicht. Fritz' amouröse Abenteuer und Zecherei gelten als finanzielle Belastung für seine Familie. Auffallend dabei ist, dass im Stück zwar oftmals Essensdiskurse thematisiert und Speisen und Getränke metaphorisch eingesetzt werden, dass im Gegensatz dazu aber fast nie wirklich gegessen und getrunken wird. Zu beobachten ist auch, dass das Gefühl des Hungers primär den weiblichen Figuren des Stückes zugeschrieben wird. So ist Lottchen in ihrer – illusionären – Ehe mit Fritz ständig hungrig, während dieser sein Geld im Wirtshaus verprasst, und auch die Fritz als Frau begegnende personifizierte Armut nagt an einem Knochen und trinkt Tränen. Fritz' Völlerei wird demnach in Kontrast zur weiblichen Enthaltensamkeit gesetzt, egal ob diese nun freiwillig oder erzwungen herbeigeführt wurde, und verweist somit wiederum auf eine sexuelle Komponente, die sich mit den Bereichen Essen und Trinken verbindet: Während Fritz sich nicht nur dem Genuss von Speisen und Getränken hingibt, sondern auch ausreichend an Frauen *nippen* sowie *naschen* (vgl. LF, S. 137) möchte, hungert Lottchen und verdeutlicht somit einerseits die gestörte Beziehung zwischen ihr und ihrem Gatten. Andererseits präsentiert sich dieser Zustand des Hungers ebenso als Prozess der Entkörperlichung, somit Entweiblichung, welchem in der Folge im Hause des Herrn von Luxus entgegengewirkt wird. Als Lottchen nämlich dort nicht nur schöne Kleider, sondern

auch ausreichend zu essen und zu trinken bekommt, erstrahlt sie in neuer Weiblichkeit und erscheint Fritz als – süßer – *Tortenengel* (LF, S. 164).

Beobachtbar ist, so wie auch bei Liesel und deren kulinarischem Abenteuer, dass auch Fritz' Fehlverhalten durch Druck von außen sanktioniert wird, was durch den Einsatz eines Chors, der die beschwörende Stimme der Gesellschaft symbolisiert, künstlerisch dargestellt wird:

Schlecka Bartl, schlecka Bartl!
's g'schieht ihm recht! –
's Geldverschwenden, 's Müßiggehn
Ist ja schlecht! (LF, S. 183)

Die Verlagerung des Zwanges von außen ins Innere Fritz Steigerls bleibt im Stück Meisl jedoch nicht ohne Konsequenzen für die betroffene Figur, wie in Schikaneders *Tiroler Wastel*. Denn so verfällt der *schlecka Bartl* durch den plötzlich inkorporierten Druck dem Wahnsinn, welcher ihn ein verzweifertes Quodlibet anstimmen lässt, in welchem er fragt:

Kennst du das Land,
Wo die Zitronen blühn?
Im dunklen Laub,
Die Goldorangen glühn? –
Dort auf'n Berg droben
Ist ein Wirtshäusl,
Ist ein Kellner droben,
Der hat Franzel g'heißn! (LF, S. 186)

Erst als sich Fritz dem Zwang von außen, der Forderung nach Tugend und Fleiß unterwirft und diese als sein eigenes Anliegen präsentiert (*Arbeiten will ich – Papa – geben Sie mir eine Arbeit – wann's sonst nix ist, so lassen Sie mich Holz hacken, damit der Geist eine Beschäftigung hat*. LF, S. 190), erscheint er mit dem Wertesystem seines Umfelds kompatibel und dergestalt als wieder in dieses integriert bzw. als rehabilitiert.

Der nun vollends disziplinierte Fritz steht demnach in Kontrast zu Bims, der, Zaires weiblichen Reizen erliegend, von *Golkondens Liebestrank* trinkt, von welchem er behauptet, dass dieser wie Ananas schmecke (vgl. A, S. 118). Ebenso wie im *Tiroler Wastel* fällt auch in *Aline* auf, dass die männlichen Figuren, hier ein weiteres Mal diejenigen, die in der Konzeption der Lustigen Figur stehen, ausgiebig konsumieren oder zumindest ausreichend darüber sprechen. Bims und der Kapitän veranstalten sogar einen Trinkwettbewerb, bei welchem der Kapitän schließlich eine Niederlage erleidet. Während das Publikum nicht erfährt, was Bims verspeist, wird auffallend oft präzisiert, was und wie viel er trinkt. So meint Wildau über Bims, dieser *sauft's Weltmeer aus, wenn's Wein ist, und wenn 's Opium wie die Walfisch drin herumschwimmt, den greift nichts an* (A, S. 111), oder Bims behauptet, selbst brennenden Rum zu saufen (vgl. A, S. 113). Auch trinkt er gemeinsam mit dem Kapitän eine

Flasche des Schlaftrunkes *in einem Zug* (A, S. 113) aus, leert Zaires Kürbisflasche (vgl. A, S. 118), möchte beim Praterwirt Wein trinken und verleibt sich schließlich Lissas *Flascherl mit Wasser* (A, S. 152) ein, welches ihm die finalen Zauberkräfte verleiht. Bims' Körper erscheint demnach als solcher, dessen Flüssigkeitshaushalt stets ausgeglichen ist, auch wenn auffällt, dass er nur Alkoholika oder Getränke mit magischer Wirkung zu sich nimmt. So wie er durch Zaubertränke seine körperlichen Kräfte vermehrt und somit auch seine Männlichkeit steigert, so verteidigt und erhöht er diese ebenso durch seine unglaubliche Alkoholresistenz.

Auch in *Herr Joseph und Frau Baberl* spielt der Alkoholkonsum eine entscheidende Rolle in Hinblick auf die Männlichkeitskonzeption. So beschuldigt Sophie z.B. ihren Mann Springerl, ihr gesamtes Vermögen in Wein- und Bierhäusern durchgebracht zu haben. Obwohl Springerl in seiner Tätigkeit als *Stubenmadel* (JB, S. 59) wider das zeitgenössische Männerbild erscheint, wird sein Konsumverhalten als männliches ausgewiesen und demaskiert auf diese Weise seine vorgetäuschte Unterwürfigkeit. Kochend, servierend, tranchierend zeigt er sich beim *Messer- und Gabelfrühstück* (JB, S. 49) und packt doch diese Gelegenheit beim Schopfe, um sich noch während des Tranchierens das Aufgetragene einzuverleiben. Doch Springerls Ess- und Trinklust präsentiert eine Fokussierung auf bestimmte Nahrungs- bzw. Genussmittel: Fleisch und Wein. Bereits der Titel des Stückes verweist hier auf die „Fleischlastigkeit“ der handlungsbestimmenden Figuren, bestreiten doch *Herr Joseph und Frau Baberl* ihren Lebensunterhalt mit Viehhändlerei und Fleischhackerei. Ebenso werden die konträren geschmacklichen Präferenzen der beiden Damen Babette und Sophie erwähnt. Während Babette dem vermeintlichen englischen Lord ein Bierhaus am Eislaufplatz empfiehlt, rät Sophie zu *Gefrorne[m]* und *Etwas mit Krän* (JB, S. 36); während Baberl Wein und Brot zum Frühstück zu sich nimmt, wird das, was Sophie verzehrt, nicht thematisiert. Die Konzeption dieser beiden weiblichen Figuren muss demnach differenziert betrachtet werden und zeigt sich auch von ihrer sozialen Zugehörigkeit beeinflusst.

Der Fleischkonsum während der zentralen Mahlzeit erstaunt, bedenkt man, dass es sich bei dieser um ein Frühstück handelt. Bestimmt wird die Auswahl der Fleischspeisen durch die Anwesenheit Wallmanns, in dem man einen englischen Lord vermutet. Wie Doktor Stöbel bereits eingangs erwähnt, sei der Magen eines englischen Lords an *Rostbeef und Rack* (BJ, S. 9) gewöhnt, und das bewegt Sophie auch dazu, ihm dies vorzusetzen. Dem vermeintlich adeligen Mann wird demnach der Konsum von Fleisch, dem englischen Adelige derjenige von Roastbeef zugeschrieben. Dies offenbart den Kontrast zur sozial nach oben strebenden Sophie, die kein Stück Fleisch zu sich nimmt, überwindet diesen dann aber auch, wenn Springerl die Rostbrateln selbst in sich hineinstopft.

Generell fällt nun auf, dass spezielle Speisen den jeweiligen Geschlechtern zugeschrieben werden und dabei vor allem dazu dienen, diese in ihrer Geschlechtlichkeit zu bestätigen bzw. diese Zugehörigkeit zu betonen, so z.B. Wastels stärkender Branntweinkonsum, Liesels Eisgenuss, Bims Alkoholresistenz oder Springerls Fleischgusto. Doch nicht nur die Art des Konsumierten, sondern auch die Menge bzw. Unmenge desselben erweist sich in Hinblick auf die Körperkonzeption der Lustigen Figuren als relevant. So säuft Wastel nicht ein Glas, sondern ein volles Fass Branntwein, Bims eine ganze Flasche des Schlaftrunks und Fritz und Springerl verzechen ihr gesamtes Geld im Wirtshaus. Wird vor allem Hochprozentigem eine Steigerung der Virilität zugeschrieben, so unterstreichen süße Speisen und Getränke die Weiblichkeit der Figuren: Liesel isst Eis, Frau von Tiefsinn ein Herz aus süßem Brot, Lottchen sieht aus wie ein Zuckerengel und Baberl hat Kopfschmerzen [*v*]on zwei Maßeln Punsch (JB, S. 42).

4.4.3 „Die Reichen essen Kraftsuppen“ – Essen, Trinken und soziale Identität

Der symbolische Charakter von Speisen und Getränken in den Stücken des Alt-Wiener Späßtheaters bewirkt eine soziale Verankerung der Figuren in ihrem jeweils textinternen Kontext und verweist sowohl auf deren kulturelle als auch ökonomische Lebensbedingungen, welche in der Folge den Raum der für sie möglichen Lebensstile begrenzen. Folgt man der Theorie Bourdieus, so sind unter Lebensstilen „symbolische Merkmale der Lebensführung“¹⁰³ zu verstehen, die sich sowohl durch Klassifikations-, Bewertungs- und Handlungsschemata eines Akteurs konstituieren als auch einen Blick auf ebendiese wieder freigeben. Die Auswahl von bestimmten Speisen und Getränken kann auf diese Weise als künstlerisches Mittel verstanden werden, den sozialen Mikrokosmos, in welchem sich die Figuren rund um Wastel, Fritz, Bims oder Springerl bewegen, zu repräsentieren, um dabei einerseits auf die Distanz zu anderen Figuren im sozialen Raum zu verweisen und andererseits soziales Sein von sozialem Schein zu trennen.

¹⁰³ Markus Schwingel: Pierre Bourdieu zur Einführung. 5., verb. Aufl. Hamburg: Junius 2005, S. 111.

4.4.3.1 Die soziale Klassifikation der Figuren. Eine Geschmacksfrage?

Der symbolhafte Charakter von Essen und Trinken beschreibt die Figuren des Stückes in Hinblick auf ihre soziale Zugehörigkeit. Hierbei wird durch spezielle Wahlpräferenzen der jeweils individuelle oder kollektive Geschmack einer Figur oder Figurengruppe zum Ausdruck gebracht, wobei, so Bourdieu, „Geschmack“ als Basis „alles dessen, was man hat [...], wie dessen was man für die anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird“¹⁰⁴, verstanden werden muss. Die Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdklassifikation erscheint in den analysierten Werken des Alt-Wiener Späßtheaters oftmals als grundlegend, da sich bestimmte Zuordnungen häufig als divergent erweisen: So offenbart z.B. Sophie den ausgeprägten Wunsch, sich vom Bildungsniveau unterer Klassen zu distanzieren, indem sie einerseits ihr wienerisch geprägtes sprachliches Repertoire französisieren möchte, wenn sie Babette belehrt:

Aber so gewöhn' dir doch den Ausdruck ab. Das klingt so gemein; man muß fremde Wörter in die Sprach' mischen, das läßt vornehm. (JB, S. 19)

Andererseits legt sie einen Bildungseifer an den Tag, mit dem sie sich vom Bildungsmangel „gemeiner“ Bevölkerungsgruppen distanzieren möchte und im Zuge dessen sie auf ihre Belesenheit verweist (vgl. JB, S. 48), welche jedoch kritisch unterlaufen wird, so z.B. als sie die griechische Göttin Hebe Kaffee trinkend in Hietzing lokalisiert (vgl. JB, S. 20). Die Differenz zwischen der von der Figur textintern selbst vorgenommenen sozialen Zuordnung und derjenigen, die von einer Metaebene aus erfolgt und durch diese Textstelle greifbar wird, in welcher Sophies Nicht-Wissen mit keinem Wort kommentiert, sondern es nur offenbar wird, veranschaulicht die Richtung, in welche Sophie ihre soziale Laufbahn lenken möchte. Ihr zwanghaftes Bestreben sozial aufzusteigen betont umgekehrt ihren eigentlichen sozialen Status, der einerseits durch die finanzielle Misere im Hause Springerl veranschaulicht, andererseits durch ihre mangelhafte Kenntnis legitimer Kulturgüter¹⁰⁵ demaskiert wird. Auch Frau von Tiefsinn betrachtet sich selbst als Mitglied der gehobenen Gesellschaft, wenn sie eine gemeinsame Mahlzeit mit den *Bürgern* (TW, S. 118) Josef und Jodel verweigert. Doch im Unterschied zu Sophie Springerl erscheint es nicht als ihr erklärtes Ziel, sozial

¹⁰⁴ Bourdieu Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 658.) S. 104.

¹⁰⁵ Dietrich spricht von „innige[m] Vertrautsein der Zuschauer mit den antiken Gestalten, Mythen und Vorstellungswelten“ und definiert diese Kulturgüter demnach als gesellschaftlich legitimiert. Den Kontakt der zeitgenössischen Bevölkerung mit den Gestalten der Antike betrachtet sie besonders durch die „Ballett-Kultur und von seiten der Traditionen des komischen Theaters, der Commedia dell'Arte, der Comédie italienne, der Théâtres de la Foire, der Hans-Wurst- und Kirmesbühnen“ als gewährleistet. Vgl. Margret Dietrich, Jupiter in Wien, S. 8 ff.

aufzusteigen, sondern als Neuadelige¹⁰⁶ sieht sie sich gezwungen, ihren sozialen Status aufrechtzuerhalten bzw. zu verteidigen. Während Sophie scheinbar einst über finanzielle Ressourcen verfügte, wird Frau von Tiefsinn als ehemalige Kammerjungfer (vgl. TW, S. 107) charakterisiert, die, Ernst zufolge, durch Spekulationen finanziellen Wohlstand erlangte und sich dergestalt, zieht man den außertheatralen Kontext des Stückes mit in die Betrachtung ein, als Kriegsgewinnlerin präsentiert¹⁰⁷. Ihr Streben nach Distinktion korrespondiert dabei mit ihrem Verständnis von Geschmack, welches ihr nicht verbietet Rindfleisch, Sauerkraut und Würstel (vgl. TW, S. 118) zu verzehren, sondern vielmehr, diese Speisen in Gesellschaft von Josef oder Jodel zu sich zu nehmen.

Der Geschmack des lustigen Fritz verweist hingegen, wie auch derjenige Sophie Springerls, auf den Wunsch, die eigene soziale Position zu verändern, wenn er betont, am liebsten nur noch Champagner trinken zu wollen (vgl. LF, S. 141). Doch ebenso bekundet diese Verlautbarung die „praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz“¹⁰⁸. Denn der (mögliche) Genuss von Champagner erscheint, ebenso wie im *Tiroler Wastel* bei Herrn von Tiefsinn, an die soziale Identität der Figuren gekoppelt. Infolgedessen lamentiert Fritz, er würde Champagner trinken, *wenn [er] ein großer Herr wär*‘ (LF, S. 141). Sein Konsumieren-Wollen und sein Konsumieren-Können driften hier klar auseinander, doch zeigt sich, dass es Fritz letztlich nicht gelingt, seinen Habitus, welcher seine geschmackliche Präferenz diszipliniert, zu überwinden, selbst als sich sein ökonomisches Kapital durch die Gunst des Herrn von Luxus vermehrt:

FRITZ. Das ist eine kecke Person, die Frau von Satire! Sie hat leicht einladen für mein Geld! Ein großes Fest für so viele Personen! Heutzutage, wo eine ordentliche Hausmannskost schon einer Familie weh tut.

LOTTCHEN. Sei froh, gemeiner Alltagsmensch, daß du solche vornehme [!] Gäste bewirten kannst!

FRITZ. Froh auch noch! Wenn die Schmarotzer sich's Maul g'wischt haben, so gehen s' fort und richten den Bestgeber brav aus! (LF, S. 170)

Fritz Steigerls plötzlicher sparsamer Umgang mit Nahrungsmitteln und mit Geld erweist sich einerseits als maßgeblich für die Besserungsintention des Stückes, andererseits präsentiert sich hierbei erstmals Fritz' Erkenntnis und Eingeständnis seiner sozialen Zugehörigkeit, welche auch durch Lottchens Bezeichnung „gemeiner Alltagsmensch“ konkretisiert wird. Auch Bims präsentiert sich als solcher, wenn er *brennenden Rum* (A, S. 113) säuft und entsetzt erscheint, als ihm Wildau als Praterwirt eine *Bouteille zu 8 fl.* (A, S. 132) anbietet.

¹⁰⁶ Vgl. Eva-Maria Ernst, *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher*, S. 257.

¹⁰⁷ Vgl. ebda, S. 257.

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 105.

Dass der Geschmack von Bims mit seiner Wiener Identität korrespondiert, erscheint offensichtlich, betrachtet man die spezielle Fokussierung auf die Problematik der Identitäts- bzw. Alteritätsbildung im Stück, jedoch zeigt sich auch, dass Bims' finanzielle Möglichkeiten als begrenzt definiert werden, wenn er es sich nicht leisten kann, Wein um mehr als 8 Fleurons zu konsumieren. Wird diese Figur auf diese Weise durch ihre geschmacklichen Präferenzen sozial klassifiziert, so nimmt sie auch selbst eine soziale Zuordnung von verschiedenen Personengruppen vor, die durch geschmackliche Vorlieben geprägt dargeboten werden:

Die Reichen essen Kraftsuppen; die Mädeln, die kein' Mann kriegen, ein verlornes Hendl; die Streichmacher spanische Wind; die Faulen Äpfel im Schlafrock; die G'scheiten Hirnbofesen; die Eingebildeten Stockfisch; die Beherzten Erdäpfel in der Montur; die Dalkichten ein Tschapperlsalat; die was anstellen, kriegen Schnitten, und die in d' Lotterie setzten, kriegen ein' Schmarn. (A, S. 104 f.)

Von Interesse erscheint hierbei, dass sich aus Bims' Perspektive verschiedene soziale Gruppen durch unterschiedliche Geschmäcker voneinander abgrenzen. Doch ebenso offenbart er einen Einblick in soziale Kategorien, die er in Wien vorzufinden meint: Neben reichen Menschen bestimmen Mädchen, die keinen Mann (mehr) bekommen, sein Bild der Hauptstadt, ebenso wie Streichmacher, faule, gescheite, dumme, eingebildete oder beherzte Menschen. Dabei zeigt sich, dass Bims wohl all jene gesellschaftlichen Gruppierungen aufzeigt und einer Speise zuordnet, die auch in seiner Erfahrungswirklichkeit eine Rolle spielen: Den Reichen dient er als Barbier und er setzt sich selbst somit sozial in Kontrast zu ihnen. Mädchen, die keinen Mann mehr bekommen (eventuell aufgrund ihrer verlorenen Unschuld und dem damit in Verbindung stehenden weiblichen Tugendideal der Zeit), könnten ihm über den Weg gelaufen sein, er selbst begreift sich wohl als *Streichmacher*, scheinbar faul, doch eigentlich gescheit und listig. Auf diese Weise stellt Bims sich in Relation zu den aufgezählten Bevölkerungsschichten und positioniert damit sich selbst in der Wiener Gesellschaft. So ist, nach Bourdieu, die Tatsache als zentral zu betrachten, dass „Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikation vornimmt“¹⁰⁹. Auch Wastel ordnet sich dergestalt selbst ein, wenn er Kaffee und Schokolade, welche Sandgruber als typische Getränke des gehobenen Bürgertums des 18. Jahrhunderts bezeichnet¹¹⁰, zum Frühstück ablehnt, stattdessen jedoch Branntwein konsumieren möchte. Zu erwähnen ist hierbei, dass Kaffee und Schokolade im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr den Genuss von Alkohol

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 25.

¹¹⁰ Vgl. Roman Sandgruber, *Bittersüße Genüsse*, S. 76.

zum Frühstück ablösen.¹¹¹ Demzufolge repräsentiert Wastel nicht nur seine soziale wie nationale Identität und betont seine Abgrenzung von den neureichen Tiefsinns, sondern er erweist sich ebenso als Verfechter eines bewährten Speiseverhaltens und veranschaulicht durch seine Geschmacksvorliebe ein Festhalten an kulinarischen Traditionen – genauso wie die Figur Wastel selbst, als Nachfahre Hanswursts, auf eine sinnlich-barocke, aber auch sozial determinierte und sozial stratifizierende Tradition des Alt-Wiener Spaßtheaters hinweist.

4.4.3.2 Der Geschmack des Publikums

So wie der Geschmack der Figuren diese in der textinternen Realität sozial verortet, so setzte sich das zeitgenössische Publikum durch seine geschmackliche Vorliebe für bestimmte Produktionen des damaligen Kulturbetriebes selbst in Relation zum Treiben auf den Bühnen Alt-Wiens. Wie Friedrich Anton von Schönholz darlegt,

entschied im großen Publikum doch noch der alte Geschmack um Hanswurst [...]. Bis in die neueste Zeit blieb jener am Ruder, erst Kasperl, dann jedesmal anders geheißen, aber immer Hanswurst¹¹².

Doch nicht die Stranitzky'sche Hanswurstkonzeption feierte ihr Fortleben und –wirken, sondern ein Wurstel, dessen Triebe gezeißelt und dessen Lust verbürgerlicht und rationalisiert wurden. Die geschmackliche Präferenz des Publikums illustriert besonders der „wahre Monstre-Erfolg“¹¹³ von Meisls *Der lustige Fritz*, denn so muss der bereits disziplinierte Fritz vor den Augen des Zusehers einen weiteren exemplarischen Prozess der Affektdämpfung durchlaufen, um am Ende gebessert und belehrt den Wert von Fleiß und Tugend zu erkennen. Wie auch bei Wastel, Bims und Springerl erscheint letztlich Fritz' lustvolle Jagd einzig diejenige nach Ess- und Trinkbarem zu sein, während die sexuelle Befriedigung der Lustigen Figur nicht mehr dem Geschmack des Publikums entsprach und dergestalt von der Bühne verbannt wurde. In der Folge verweist die Kategorie „Geschmack“ auf ein „gesellschaftliches System von Trennung und Verbindung“¹¹⁴ und auf den symbolischen Akt von Solidarisierung bzw. Ablehnung hinsichtlich des Geschehens auf der Bühne. Gelten also des Wurstels fäkale

¹¹¹ Vgl. ebda, S. 75.

¹¹² Friedrich Anton von Schönholz: Traditionen zur Charakteristik Österreichs seines Staats- und Volkslebens unter Franz I. Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz. Bd. 1. Mit 30 Bildern und einem Faksimile zum Teil nach unveröffentlichten Originalen. München: Georg Müller 1914. (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich. III.) S. 92.

¹¹³ Otto Rommel: Zur Einführung. In: Karl Meisl. Ausgewählte Werke, S. X.

¹¹⁴ Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.) S. 62.

und sexuelle Ausschweifungen als anstößig, so erweisen sich hingegen vor allem die im Prater lokalisierten Ess- und Trinkszenen als geschmackliche Vorlieben des Publikums. Während das Übermaß an kulinarischen Exzessen, wie im *Lustigen Fritz*, eine trennende Wirkung zwischen Theater und Publikum hervorrufen konnte, konstruierten eben dieselben Ess- und Trinkgemälde in anderen Stücken eine Verbindung zwischen den zeitgenössischen Wiener Genussmenschen und deren liebster Vergnügsstätte. Das Lokalkolorit, welches sich speziell in den in Wien und hierbei besonders im Prater situierten Szenen entfaltet, präsentiert so die theatralen Präferenzen des Publikums sowie die kulinarische Realität im Alten Wien.

Dergestalt zeigt sich die Identität des Publikums primär als Wiener Identität und bringt im identifikatorisch wirkenden Mikrokosmos des Theaters z.B. Bims dazu, sich von allem Ausländischen zu distanzieren. Laut Bourdieu präsentieren alltägliche Distinktionsbestrebungen symbolische Macht¹¹⁵, so auch in Rahmen von Mahlzeitszenen. Durch die Gegensätzlichkeit von Wiener und fremdländischer Küche, von Konsum von Champagner oder Wein oder von dem Genuss von süßen Warmgetränken oder Alkohol bestätigt sich demnach die Differenz, indem die nationale, regionale, soziale oder geschlechtliche Identität an Kontur gewinnt¹¹⁶ – auch diejenige des zeitgenössischen Publikums, welches sich entweder lachend mit der ess- und trinkfreudigen Figur, dem listigen Wirt oder der gewitzten Köchin auf der Bühne identifizierte, oder sich von diesen verlachend distanzierte.

¹¹⁵ Vgl. Markus Schwingel, Pierre Bourdieu zur Einführung, S. 117.

¹¹⁶ Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 279.

5 Lachen und Essen, Lachen durch Essen im Alt-Wiener Spaßtheater

Die für die Lustigmacher der Stücke konstitutive Fress- und Sauflust zeigt sich gleichermaßen als zentrales Moment der Werke des Alt-Wiener Spaßtheaters wie deren Unterhaltungsanspruch. Demnach ist die Verbindung zwischen Ernährungsbedürfnis des Wurstels und Unterhaltungsbedürfnis des Publikums von besonderer Bedeutung, denn so war der Erfolg zeitgenössischer Produktionen

darauf angewiesen [...], für Unterhaltung zu sorgen; und gerade das Lustspiel hat[te] die natürliche Aufgabe, diesem Bedürfnis der Erheiterung und geistig-gemüthlichen Erfrischung nach des Tages Lasten und Sorgen zu genügen¹¹⁷.

Diese „Erfrischung nach des Tages Lasten und Sorgen“ ist jedoch nicht auf ernste oder tragische Stoffe und Motive und deren Realisierung auf der Bühne zurückzuführen, sondern im Falle des Alt-Wiener Spaßtheaters wird dabei dem bereits zitierten „Geschmack der Nebenhandlung“¹¹⁸ eine maßgebliche Rolle zuteil. Als grundlegend erscheint folglich die Annahme, dass unsere vier Dramen in ihrer gesamten Wirkung weniger komisch anmuten, als vielmehr eine an und für sich ernste Handlung aufweisen, in welche jedoch komische Szenen eingearbeitet wurden. Auf eine derart differenzierte Betrachtungsweise der Komödienhandlung verweist auch Warning, der zwischen einer „anderweitigen Handlung“ und einer „Ebene der komischen Handlung“ unterscheidet¹¹⁹. Hierbei sei die komische Handlung vor allem durch ihren episodischen Charakter definiert, welcher sogleich auf deren paradigmatische Ausprägung¹²⁰ verweise, was dergestalt auf die Kategorisierung von Essen und Trinken als literarische Motive¹²¹ hindeutet. Wenn Wastels und Jodels Einkehr beim

¹¹⁷ Ernst Wichert: Über den Anspruch auf Originalität beim Lustspiel (1874). In: Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Profitlich in Zusammenarbeit m. Peter-André Alt, Karl-Heinz Hartmann u. Michael Schulte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts enzyklopädie.) S. 158.

¹¹⁸ Wolfgang Schmutz, Essen und Trinken in der österreichischen Literatur, S. 6.

¹¹⁹ Vgl. Rainer Warning: Theorie der Komödie. Eine Skizze. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis Studienbuch.2.) S. 43.

¹²⁰ Vgl. ebda, S. 42.

¹²¹ Ein literarisches Motiv muss als „stoffl[ich]-themat[isches], situationsgebundenes Element, dessen inhaltl. Grundform schematisiert beschrieben werden kann“ verstanden werden. Hierbei unterscheidet man z.B. zwischen Typenmotiven, Raum- und Zeitmotiven und Situationsmotiven. Vgl. Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 312. In Hinblick auf das Alt-Wiener Spaßtheater lässt sich in diesem Zusammenhang feststellen, dass sowohl Typenmotive (die Lustige Figur, der listige Wiener Wirt, die gewitzte Köchin Mariandel) als auch Situationsmotive (Essen und Trinken) vorzufinden sind, die sich zueinander in Beziehung setzen lassen bzw. einander bedingen (die fressende Lustige Figur, der saufende Wiener Wirt, die kochende Wiener Köchin). Der

Praterwirt das Geschehen um Luise und Josef unterbricht, Bims' und des Kapitäns Wetttrinken Alines und Karls Zusammenfinden verzögert oder Springerls Erzählung von seinem Missgeschick beim Markteinkauf Josephs und Baberls Konfrontation aufschiebt, zeigt sich, dass Ess- und Trinkszenen zwar syntagmatisch in die „anderweitige Handlung“ integriert sind, dass diese Momente jedoch ebenso als paradigmatische definiert werden müssen, da sie alle ein bestimmtes Motiv – Essen und Trinken – in unterschiedlichen Varianten durch- bzw. vorspielen. In der Folge ist es möglich, diese Szenen in den einzelnen Stücken einerseits als retardierende Elemente zu betrachten, welche aufgrund ihres tendenziell seriellen, kumulativen¹²² Charakters separiert von der Haupthandlung beurteilt werden können und deren Ziel hinauszögern. Andererseits zeigt diese isolierte Betrachtungsweise, dass die Szenen der komischen Nebenhandlung von speziellen Typen dieser Dramengattung getragen werden, die diese ein weiteres Mal in den Fokus der Analyse rücken – und damit auch die szenische Ausgestaltung der Momente kreatürlicher Befriedigung, welche sowohl durch diese Figuren konkretisiert werden als auch wiederum für diese als konstitutiv gelten. Doch ebenso wie die Lust auf Einverleibung manifestiert sich im Treiben dieser Figuren auf der Bühne ihre spezielle Funktion, die dort dargebotene Illusion zu stören und dadurch – essend und trinkend, kochend und servierend – den Spielcharakter der Stücke einerseits offen darzulegen, andererseits zu betonen und zu verstärken und derart eine Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum zu eröffnen, welche durch Lachen nicht nur ausgelöst, sondern auch aufrechterhalten wird.

paradigmatische Charakter dieser Motive ergibt sich in der Folge aus der Möglichkeit zur schematisierten Beschreibung dieser Figuren/Elemente, welche an unterschiedlichen Textstellen wiederholt, doch in verschiedenen Variationen in die Haupthandlung eingeflochten erscheinen.

¹²² Dieser kumulative Charakter, mit welchem auf die vielfache, tendenziell locker kausal verknüpfte Aneinanderreihung verwiesen sei, setzt sich ebenso innerhalb der einzelnen ess- und trinklastigen Serien der Nebenhandlung fort, wenn z.B. der Praterwirt im *Tiroler Wastel* zu *Schneckelsuppen*, *Kräutelsuppen*, *[a]bgegossene[r] Knochensuppen*, *[s]chwarze[r] Suppen*, *weiße[r] Suppen*, *Einbrennsuppen*, *Einmachsuppen* usw. (TW, S. 125) einlädt.

5.1. Komische Köchin, lustiger Wirt – Über Typenkomik und Essen und Trinken

Fokussiert man das Phänomen Komik, so wird ersichtlich, dass dieses in den Stücken des Alt-Wiener Spaßtheaters besonders über die Ausprägung der Typenkomik funktioniert. In Hinblick auf die komische Wirkung von Essen und Trinken erweisen sich dabei drei Typen als zentral, welche sich zumeist um ein junges Liebespaar herum positionieren und den Fortgang der Handlung entweder dynamisieren (indem sie den Liebenden hilfreich und listig zur Seite stehen) oder retardieren (indem sie deren Zusammenfinden hinauszögern, da sie zuerst ihre eigenen körperlichen Bedürfnisse befriedigt wissen möchten): der Wirt, die Köchin und die Lustigen Figuren.

Dass die Lustige Figur selbst im Rahmen von Ess- und Trinksituationen für Lacher sorgt, erklärt sich vor allem aus ihrer Neigung zum Übermaß, denn durch diese sah sich der zeitgenössische Rezipient im Konflikt zwischen (gemäßigter) Norm und (ungemäßigtem) Normverstoß¹²³. Interessant erscheint auch, dass in den vier ausgewählten Stücken nicht nur jeweils eine Lustige Figur, sondern oftmals mehrere die Bühne betreten. Hierbei zeigt sich ein Individualisierungs- und Psychologisierungsprozess, welcher einerseits eine Aufspaltung des typischen hanswurstischen Gepräges auf mehrere Figuren präsentiert, andererseits jedem einzelnen dieser Spaßmacher eine persönliche Note verleiht, indem deren charakterliche Merkmale vergrößert werden. So steht der (trink)lustige Schiffsbarbier Bims dem um Aufmerksamkeit kämpfenden Hausarzt Stöbel gegenüber oder der natürlich-fröhliche Handschuhmacher Wastel dem um die eheliche Zukunft seines Sohnes besorgten Schlossinspektor Golkondas, Wildau. Dies lässt den Schluss zu, dass sich der ursprünglich derb-komische Hanswurst des Kärntnertheaters einem Prozess der Zergliederung¹²⁴ ausgesetzt sah, in welchem seine Charakteristika auf mehrere Figuren verteilt und in abgeschwächter Form dargelegt wurden, wobei man sowohl seine Herkunft als auch sein sprachliches Repertoire variierte. Seine Lust auf Fressen und Saufen ist allerdings als literarhistorische Konstante zu bewerten.

¹²³ Wolfgang Trautwein betrachtet den Konflikt zwischen Norm und Normverstoß, welcher im Rezipienten provoziert wird, als maßgeblich für die Erzeugung von Komik. Vgl. Wolfgang Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 112.

¹²⁴ Dieses Prinzip der Zergliederung führt auch Bims vor, wenn er seiner Zilli beteuert, immer nur sie geliebt zu haben, denn *bald hat eine deine Augen g'habt, da war's meine Schuldigkeit, ihr die Cour zu machen; bald hat eine dein' Mund g'habt, da wär' ich doch ein undankbarer Mensch g'west, wenn ich ihn nicht 'küßt hätt'! Unlängst hab' ich eine kennen g'lernt, die hat deine Hand g'habt, mit der wollt' ich mich schon auf ewig verbinden; da begegnet mir aber eine, die hat deine Füß' g'habt, nun konnt' ich doch nichts Besseres tun, als mit der auf der Stell' durchgehen. – Du siehst, daß ich dich stückweis' stets im Auge gehabt habe.* (A, S. 70)

Doch nicht nur die Lustige Figur, sondern auch den Typus des Wiener Wirtes findet man in allen dieser Arbeit zugrunde liegenden Stücken: Im *Tiroler Wastel* wird der Präsentation und Entfaltung der Figur des Praterwirtes ein ganzer Aufzug gewidmet, in Bäuerles *Aline* betritt Wildau als Praterwirt die Bühne, im *Lustigen Fritz* wird diese Figur zwar nicht explizit thematisiert, jedoch verzecht Fritz sein gesamtes Vermögen im Wirtshaus und auch Springerl erweist sich als passionierter Wirtshausgeher. Das komische Gepräge des Wirtes, welches in den beiden zuerst genannten Stücken genauer zu analysieren möglich ist, ist jedoch weniger aus dessen eigener Ess- und Trinklust bestimmbar, sondern es manifestiert sich im speziellen Handlungszwang des Wirtes, welcher für das Feld, in dem er sich bewegt, maßgeblich ist: Er unterliegt dem ökonomischen Zwang, Speisen und Getränke zu verkaufen, um einerseits seine berufliche Berechtigung als Wirt rechtfertigen zu können, andererseits, um seine Existenz als Privatperson, vor allem in Zeiten wirtschaftlicher Turbulenzen, finanzieren zu können. In der Folge zeigt sich der Wirt als listig und betrügerisch und wirkt dergestalt als Figur, welche den Spielcharakter der Komödie stärkt, indem sie Illusionen, vor allem über die Qualität der dargebotenen Speisen und Getränke, aufbaut, welche in der textimmanenten Wirklichkeit nicht immer als solche erkannt werden. Das Spiel mit dem Illusionscharakter der Komödie wird beispielsweise im *Tiroler Wastel* ersichtlich, als der Praterwirt plant, seine Gäste zu betrügen, indem er versucht, diese trotz fehlender Lebensmittel angemessen zu verköstigen:

WIRT. [...] A Rindfleisch is da, gibt man ihnen gleich ein' recht sauern Salat dazu, so werden die Gäste durstig und vergessen aufs andere. Also Rindfleisch und Salat und alsdann ein Eingemachtes. Da sollten freilich Krebsenschweifeln dabei sein, aber weil i kane Krebsen nit hab', so tut im Fall der Not Krebsenschäl' gut und da hab' ich noch a ganze Schüssel voll von acht Tagen her – a bißl gefüllt, so geht's a mit. (TW, S. 129)

Der Praterwirt selbst tut an dieser Textstelle seine Handlungsmotivation kund, wenn er *im Fall der Not* statt Krebsen nur die Schale dieser Tiere aufzutischen gedenkt, und verdeutlicht damit einerseits seine eigene Mangelsituation, andererseits jedoch ebenso seinen Einfallsreichtum, welchen er in ökonomisches Kapital zu transformieren versteht. Komik ruft die Konzeption des Wiener Praterwirts in der Folge durch die hier illustrativ dargebotene divergierende Informationsvergabe hervor, durch welche das Publikum zwar über die betrügerische Intention des Wirtes unterrichtet wird, während die Figuren des Stückes selbst aber nichts von der geplanten Manipulation ihrer Speisen ahnen. So eröffnet sich in den Köpfen der Zuschauer ein Konflikt zwischen Sein und Schein. Doch nicht nur das allein bewirkt die Komik, sondern auch das damit dargebotene Identifikationsangebot an die Wiener Bevölkerung, welche die Praktiken vieler Wiener Wirte selbst oftmals am eigenen Leib

erfahren haben muss¹²⁵. Somit war es möglich, das Geschehen auf der Bühne distanziert zu betrachten und sich von den Betrügereien, des theatralen Wiener Wirtes, lachend abzugrenzen.

Auch der Typus der Köchin findet sich in allen vier Schauspielen wieder. Wie bereits erwähnt, erhält diese ihr spezielles Gepräge besonders durch ihre charakterisierende Namensgebung, Mariandel, wodurch eine Rekurrenz auf den Hanswurst offenbar wird. Auffallend ist im *Tiroler Wastel*, dass Marianne, ebenso wie die reiche Bürgerstochter Luise, von einem Verehrer umworben wird und letztlich gleich wie ihre Herrin mit diesem zusammenfindet. Dass das Verhalten zwischen Köchin und Bäckersknecht durch andere Normen und Tugendvorstellungen bestimmt wird als das zwischen ihrer Herrin und deren Liebhaber, verdeutlicht besonders ein Streitgespräch zwischen Marianne und Jodel, in welchem Jodel die Köchin der Untreue beschuldigt, diese sich aber zu verteidigen weiß:

MARIANNE. Du, Jodel, ich bin ein rechtschaffenes Mädal!

JODEL. Jetzt geh! Laß mi aus! Alle Weibsbilder im Haus, die gnädige Frau, das Fräule, das Stubenmadel, du, 's Kuchelmensch, eng soll man alle in Backofen einwerfen und verbrennen, denn es ist kane nichts nutz.

MARIANNE. Du, Jodel, das ist für die gnädige Frau, das für's Fräulein, das für's Stubenmensch, das für's Kuchelmensch und für mich kriegst du drei! (Sie gibt ihm die Ohrfeigen sehr geschwind.) So, jetzt geh hin und schimpf einandermal wieder!

JODEL (sieht sie starr an). Schau, Anamiedel, jetz hab' i dich recht gern. Jetz glaub' ich erst, daß du was nutz bist. (A, S. 147 f.)

Mariannes Ohrfeigen imponieren dem Bäckersknecht also und überzeugen ihn von ihrer Unschuld und Ehrlichkeit, da sie bereit ist, sich sogar körperlich gegen seine falschen Anschuldigungen zur Wehr zu setzen.

Zilli präsentiert sich in *Aline* zwar nicht als Köchin, sondern als Kellnerin, aber ebenso als Spiegelung der sozial höher positionierten Aline und verweist damit wiederum auf ihr männliches Pendant Bims. Sowohl Mariannes und Jodels als auch Zillis und Bims' Bühnenpräsenz ist länger und ihr Anteil am Sprechtext größer, als dies bei Karl und Aline bzw. Luise und Josef der Fall ist, welche fast ausschließlich durch ihren sozialen Status definiert erscheinen, sonst aber relativ blass gezeichnet anmuten. Daraus kann man ableiten, dass weniger die sozial höher gestellten Liebespaare dem Publikum eine Identifikationsmöglichkeit offerierten, sondern vielmehr die lustigen Paarungen aus dem

¹²⁵ Hierauf verweist die von Scheutz zitierte charakterisierende Darstellung der Figur des Wirtes, in welcher dieser ermahnt wird, mit Maßen und Gewichten richtig umzugehen, diese und auch Getränke nicht zu verfälschen oder nicht mit „doppelter Kreide“ anzuschreiben. Diese Aufforderung verrät, so Scheutz, „einiges davon, wie es in den Gasthäusern der frühen Neuzeit zugegangen sein muss“. Vgl. Martin Scheutz, Von den „höchst-verbottenen Zusammenkünften“, in: Im Wirtshaus, S. 83.

„gemeinen Volk“ die Sympathien der Zuschauer gewannen. Somit zeigt sich, dass die Darstellung der Lustigen Figuren maßgeblich am kommerziellen Erfolg der Stücke beteiligt war und das Bedürfnis nach Triebbefriedigung mit Hilfe von Zilli, Bims, Marianne und Jodel thematisiert wurde. Vergleicht man Gleichs *Herr Joseph und Frau Baberl* damit, so fällt auf, dass in diesem Stück Springerl selbst in der Funktion der Köchin agiert, jedoch zusätzlich eine Köchin im Haus angestellt ist (vgl. JB, S. 61) Doch nicht nur der Typus der Köchin wird hierbei stereotyp vorgeführt bzw. parodistisch behandelt, indem Springerl als Herr des Hauses selbst in der Küche agiert, sondern auch ein (ver)lachendes Kollektiv der Köchinnen wird präsentiert. Anzumerken ist, dass auch Springerls Rolle in der Küche den Spielcharakter, besonders den Illusionscharakter des Stückes betont. Er verrichtet zwar einerseits die Dienste des weiblichen Hauspersonals und präsentiert sich damit als von seiner Ehefrau dominiert, andererseits wird jedoch das Verhalten Sophies und ihre scheinbare Überlegenheit – sowohl durch das Ende des Stückes als auch durch im Stück vorgenommene Zuschreibungen – nach und nach demaskiert, und dergestalt wird Springerls hausherrliche Stellung bestärkt und seine Verstellung offen dargelegt.

Wie daraus ersichtlich wird, konstituiert sich die Komik der Stücke vor allem durch spezielle Typen des Alt-Wiener Späßtheaters, welche durch ihr charakterliches Profil einerseits vom dramatisch geschulten Publikum sofort (wieder)erkannt wurden und so in diesem die „Erwartung des Komischen“¹²⁶ – im Rahmen von Ess- und Trinksituationen – hervorriefen. Andererseits befriedigten die Typen Lustige Figur, Wiener Wirt und Wiener Köchin durch ihre Funktion als Spiele- und Spaßmacher diese Erwartungshaltung des Publikums, welches den bereits bekannten Handlungs- bzw. Nebenhandlungsmustern leicht folgen und sowohl durch die erlangte „Entlastung von Vorstellungs- und Denkarbeit“¹²⁷ als auch durch die scheinbare Harmlosigkeit der alltäglichen Phänomene Essen und Trinken entspannt lachen konnte.

5.2 „Den Wein hat Er ihr nachgetragen, hahaha!“ – Lachen-Mit und Lachen-Über

Lachen wird in den Werken Schikaneders, Gleichs, Meisls und Bäuerles nicht nur durch kochende, servierende, hungrige oder durstige Typen beim Zuschauer hervorgerufen, sondern

¹²⁶ Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (= Poetik und Hermeneutik. VII.) S. 304.

¹²⁷ Vgl. ebda.

ebenso präsentieren sich die Figuren selbst in den einzelnen Werken lachend, so z.B. der lustige Springerl, der seinem Schwager Joseph vorwirft: *Den Wein hat Er ihr nachgetragen, hahaha!* (JB, S. 63). Ersichtlich wird hierbei, dass dieses Gelächter als Lachen-Über bzw. Verlachen kategorisiert werden muss. Indem Springerl über Joseph lacht, distanziert er sich gleichermaßen von diesem und vermittelt so dem Publikum seine Überlegenheit. Dies erscheint im Falle Springerls als besonders relevant, da es ihm durch diese Abgrenzung von Joseph, der nun ebenso seine(r) Frau (be)dient, gelingt, seine eigene vermeintliche Zuordnung zum weiblich konnotierten Küchenbereich hinter sich zu lassen und die gewohnte Aufteilung der Geschlechterrollen damit wiederum zu bestärken. Es ist zu beobachten, dass die Umkehrung der Geschlechterrollen nicht durch die Figur Springerl dargestellt wird, sondern die Konfrontation zwischen Springerl und Joseph zeigt vielmehr, dass der scheinbar männlich konzipierte Fleischhauer der eigentliche Repräsentant einer „verkehrten Welt“ ist. Obwohl dieser vordergründig roh und gewalttätig gezeichnet wird, fällt auf, dass er dennoch als einzige Figur des Stückes textintern verlacht wird. Denn nicht nur Springerl macht sich über ihn lustig, als er der verkleideten Baberl Wein serviert, sondern ebenso wird er verspottet, als er seine Frau vom Eislaufen zurückholen möchte und dabei zu Sturz kommt: *Ha, ha, ha! Da liegt der Narr!* (JB, S. 44)

Mit einem Blick auf das Phänomen Komik gelingt es demnach auch, die Frage zu beantworten, warum Herr Joseph und Frau Baberl dem Stück seinen Titel geben und nicht Springerl und Sophie trotz deren überproportional großen Redeanteils. Nicht Springerl ist es also, an dem die Kritik an vorhandenen gesellschaftlichen Rollenverteilungen zwischen Mann und Frau und deren Missachtung ansetzt (infolgedessen erscheint auch nicht Springerls kochende, putzende und servierende Rolle als primärer Kritikpunkt), sondern vielmehr soll das Verhalten des derben Fleischhauers Joseph korrigiert werden, weil dessen Frau Baberl ihn in seiner männlichen Autorität nicht mehr anerkennt. Da diese Verkehrung von Wertvorstellungen an Springerl und Sophie gekoppelt und von diesen beiden Figuren abhängig erscheint, wird bei der Rezeption zwar die eigentliche Intention des Stückes schnell erkennbar, jedoch wird diese vermutlich zunächst den falschen Figuren zugeordnet.

Als interessant erweist sich weiters, dass in allen Stücken keine Figur explizit mit einer anderen, sondern immer nur über eine andere lacht, so etwa Luise über Mariannes Entschluss, Jodel ihr Herz zu schenken, da sie diesen als *erzdummen Mann* (TW, S. 88) betrachtet. Jodel wiederum erzählt, dass andere Gäste sich nach Frau von Tiefsinns Unterbrechung des Festmahls *fast zu Tod' g'lacht* (TW, S. 118) hätten, und Zaire amüsiert sich über das von Bims gewünschte *Techtelmechtel* (vgl. A, S. 117). Dies legt den Schluss nahe, dass sich die

einzelnen Figuren von den anderen durch ihr Lachen abgrenzen und auf diese Weise sowohl textintern individuelle als auch kollektive Normvorstellungen repräsentieren, für welche sie Partei ergreifen oder von welchen sie Abstand nehmen möchten. So distanzieren sich z.B. die anderen Gäste des Praters dadurch von Frau von Tiefsinns Handlungsweise beim Essen, dass sie sich *fast zu Tod* lachen, und weisen damit auf deren Fehlverhalten hin, welches demgemäß in der einzigen Mahlzeiten-Situation explizit bewertet wird.

Interessant erscheint, dass das Phänomen Lachen theatrale Grenzen zu überschreiten vermag und dass textinternes Lachen mit -externem korrespondiert. Denn auch das Publikum distanziert sich vom oder nähert sich dem Geschehen auf der Bühne an, indem es, wie die Figuren der Stücke, über etwas bzw. jemanden oder mit jemandem lacht. Während textintern primär verlacht wird, ist es dem Publikum also auch möglich, die Heiterkeit mit jemandem auf der Bühne zu teilen, so z.B. mit dem Praterwirt, der sich mit den Zusehern solidarisiert, indem er vor deren Augen sein betrügerisches Verhalten präsentiert, vor den anderen Figuren jedoch verbirgt. Der Informationsvorsprung des Publikums führt demnach dazu, dass es sich gegenüber den Figuren im Vorteil weiß und somit gemeinsam mit dem Wirt über die Ahnungslosen zu lachen vermag.

Das Gefühl der Überlegenheit erweist sich infolgedessen als maßgeblich für das jeweils spezielle Lachen der Figuren und des Publikums und zeigt sich als Ausgestaltung besonderer Machtbeziehungen, in denen ein Verlachender einen Verlachtens symbolisch unterwirft. Diese Machtrelationen greifen auch auf die Rezipientenseite über, und dergestalt erweist sich das Phänomen Lachen als Kontaktstelle zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Überlegenheit des Publikums, welches aufgrund seiner Distanz von der Bühnenillusion über das Geschehen lachen kann, wird durch einen Kellner im *Tiroler Wastel* treffend formuliert, der über das Ausbleiben der Gäste klagt – und dabei wiederum die Bühnenillusion durchbricht:

Niemand siehet, niemand höret,
Alles schleicht rund ums Haus
Und am Ende lacht ein jeder
Uns noch obendrein brav aus. (TW, S. 116)

Somit wird klar, dass der Spielcharakter, der die Gattung Komödie bestimmt, durch das Wechselspiel zwischen Distanz und Parteinahme verstärkt und durch das Lachen ein Kräfteverhältnis präsentiert wird, welches nicht nur das Verhältnis der Figuren untereinander, sondern auch die Beziehung zwischen den Bühnengestalten und den Zuschauern prägt. Wird bereits durch den symbolischen Einsatz von Essen und Trinken das Figurenrepertoire zu verschiedenen Ensembles formiert, so kann auch durch die Differenzierung des Phänomens

Komik in ein Lachen-Mit und ein Lachen-Über Auskunft über die Handlungsintentionen und das Zugehörigkeitsgefühl der Figuren sowie der Zuschauer gegeben werden. Schließlich zeigt sich, dass es die essenden und trinkenden Spaßmacher sind, mit denen man lachen kann, während all jene Figuren verlacht werden, die in ihren gesellschaftlichen Unmäßigkeiten der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

5.3 Göttliche Hebe vs. hebersche Kaffeetrinkerin – Über Komik- und Komödienstruktur

Um das Phänomen Komik genauer in seiner Funktionsweise untersuchen zu können, erscheint es sinnvoll, strukturelle Gemeinsamkeiten, die die komische Wirkung der Stücke hervorrufen, herauszufiltern. Wolfgang Trautwein unterscheidet vier Stilmittel zur Erzeugung von Komik, welche als Grundlage einer Analyse betrachtet werden können. Vor allem der Zusammenhang zwischen diesen Stilmitteln und den Ess- und Trinkszenen der Stücke, d. h. zwischen Einverleibung und Komik, soll an dieser Stelle fokussiert werden, um die Wechselbeziehung der beiden Phänomene – Komik durch Einverleibung – untersuchen zu können.

So lässt sich anführen, dass sowohl im *Tiroler Wastel* als auch in *Aline* und in *Herr Joseph und Frau Baberl* das Handlungsmuster der Wiederholung vorzufinden ist, welches das Geschehen auf der Bühne „artifizuell vervielfältigt und verdichtet“¹²⁸. Das Prinzip des komischen Kontrastes, durch welches im *Tiroler Wastel* und in *Aline* die Liebe des sozial höher stehenden Paares in die niedrigere Sphäre der Dienerschaft verlagert, dabei gespiegelt und verdoppelt dargestellt wird, zeigt sich als bedeutendste Ausprägung dieser Methode in diesen beiden Stücken. So werden Zilli und Bims, um zueinander zu finden, in die sinnlich-vergnügeliche Welt des Wiener Praters versetzt, während Karl Aline an der Brühl seine Liebe beweisen muss. Der Aspekt der Verkleidung stellt ebenso eine Variante der Wiederholung dar. Hier wiederum fällt Alines Illusion ins Auge, in welcher das alte Wien in Golkonda vorgeführt wird und z.B. Wildau und Nicki als Wirt und Kellner verkleidet das textimmanente Spiel im Spiel bestreiten. Aber auch Babettes Versteckspiel bei Tisch zeigt sich als artifizielle Verdichtung des Handlungsgeschehens, da Herr Joseph ihr als holländischer Gräfin (vgl. JB, S. 55) bei Tisch Brot und Wein reicht, während er gegenüber Springerl höhnisch erklärt, dass es doch *eine Schand‘ [sei], dem eig’nen Weib so aufzuwarten* (JB, S. 60). Die Verkleidung Baberls provoziert im Verhalten ihres Mannes bei Tisch eine komische Fallhöhe und lässt

¹²⁸ Vgl. Wolfgang Trautwein, *Komödientheorien und Komödie*, S. 105.

seine Autorität bröckeln und seine patriarchalische Position wenig glaubwürdig erscheinen. Neben dieser „Bauform der Wiederholung“ findet man in den Stücken Bäuerles, Gleichs und Schikaneders besonders das „Aneinander-Vorbei“ als maßgebliches Prinzip der Komik, welches sich in Missverständnissen oder der Verwechslung von doppeldeutigen Ausdrücken manifestiert¹²⁹. So zeigt sich z.B. Springerl verwirrt, als ihm seine Frau gebietet:

FRAU. [...] Wenn der Engländer da ist und ich läute, so stürzest du herein und tragst auf, und servitir'st die Gäste.
SPRINGERL. Da muß ich geschwind andere Rostbrateln holen.
FRAU. Weswegen?
SPRINGERL. Wann ich hereinstürz', so liegens' ja auf der Erden. (JB, S. 46)

Interessant erscheint indessen, dass sich der gesamte zweite Aufzug des *Tiroler Wastel* von der Bauform des Aneinander-Vorbei geprägt erweist, da die Figuren des Stückes eigenständig den Prater durchwandern und „die, die sich suchen, einander [für einige Zeit] nicht finden“¹³⁰. Vor allem Jodel, Wastel und Herr von Tiefsinn marschieren aneinander vorbei, wenn sie alle zum Praterwirt streben ohne sich gegenseitig zu treffen. So verweisen nicht nur der fiktive Identifikationsort Prater und der Typus des Wirtes auf den komischen Charakter des Aufzuges, sondern auch dieses der Wirklichkeit entlehnte, jedoch stilisierte Handlungsmuster deutet auf den besonderen Status dieses Teils hin. Er wird somit zu einem Brennpunkt der Komik, sowohl durch das strukturelle Stilmittel der Wiederholung als auch durch die fokussierte Darstellung von Wiener Typen wie dem Wirt oder Kellner und des zentralen Ortes des Wirtshauses.

Das Spiel mit Doppeldeutigkeiten und die Verdichtung des Wortwitzes, welche besonders durch das Zusammenprallen unterschiedlicher Wort- oder Sinnfelder erreicht werden, erweisen sich als weitere zentrale Charakteristika der Komödienstruktur, so z.B. im Falle des von Sophie betonten Bildungsanspruchs. Vor allem ihr Wortwechsel mit Stößel repräsentiert hierbei eine Vermischung unterschiedlicher Sinnfelder, wenn sie über die griechische Göttin Hebe meint:

A ja, die! Ich kenn's! wir haben in Hietzing beisammen gewohnt in Einem Haus, eine Kleine, Punkete. – Die hat immer zwölf Schalen Kaffee getrunken, die Hebersche. (JB, S. 21)

Nicht nur, dass Sophie Hebe in Wien lokalisiert, sie vollzieht so zugleich einen Akt der Verkörperlichung, indem sie Hebe zuschreibt, Unmengen an Kaffee zu konsumieren, und diese somit vermenschlicht – vor allem durch Schwächen – präsentiert.

¹²⁹ Vgl. ebda, S. 106.

¹³⁰ Ebda.

Auch die Bauform der Überraschung findet man in all diesen Stücken, sei es im *Tiroler Wastel* durch das letztendliche Zusammenfinden von Herr und Frau Tiefsinn, durch welches sich das Feld der Familie als einheitliches präsentiert, durch den verzauberten Deus ex Machina Bims, der die Gegner Alines in die Flucht schlägt und das glückliche Ende des Stückes herbeiführt, oder durch die freudige Nachricht, dass Wallmann der reich gewordene Bruder Sophies und Babettes ist, womit auch hier die Familie als komplettiert – und finanziell neu gestärkt – erscheint.

Entfalten sich diese Komik-Phänomene nun nicht immer in direktem Zusammenhang mit Essen und Trinken, so fällt doch auf, dass sie zumeist durch die Lustigen Typen des Stückes getragen werden, was wiederum den Konnex zu den Bereichen Essen und Trinken erkennen lässt. Interessant erscheint jedoch, dass die drei erstgenannten Bauformen zur Erzeugung von Komik – Wiederholung, Aneinander-Vorbei, Interferenz – in den episodischen Nebenhandlungen zu finden sind bzw. in diesen hervorgebracht werden. Ebendiese werden speziell von den Figuren der Lustigmacher, des Wirtes und der Köchin bestritten. Das Moment der Überraschung führt die ess- und trinklastigen Nebenhandlungen und ihre Darsteller hingegen letztlich mit dem übrigen Figurenrepertoire zusammen und zeigt sich somit als versöhnliches Element, welches komische Körperlichkeit und emotionale Ernsthaftigkeit schließlich vereint – und das Publikum durch das Happy End, das die Harmlosigkeit des vorgeführten Konflikts offenbart, lachen lässt.

Diese vier Bauformen, die Trautwein als grundlegend für die komische Wirkung der Komödie erachtet, offenbaren jedoch eine verbindende Gemeinsamkeit: Jede erweist sich gewissermaßen als „Wiederholung“, jedoch als eine solche, die in jeweils spezifischer Weise missglückt bzw. ver-rückt ist. Denn nicht nur das Prinzip der komischen Fallhöhe, sondern auch dasjenige des Aneinander-Vorbei, der Interferenz und der Überraschung stellen jeweils zwei Sphären in Relation zueinander, die zwar durch unterschiedliche Stilmittel voneinander verfremdet und somit szenisch entfernt werden, sich jedoch immer, wenn auch indirekt, aufeinander beziehen und im Zuge einer Diskrepanz ihre komische Wirkung entfalten. Ist es im Falle des komischen Kontrastes z.B. die soziale Gegenüberstellung hoch-niedrig, so zeigt sich in Hinblick auf das Aneinander-Vorbei, dass zwischen den zwei Seiten eines sprachlichen Zeichens, zwischen dem Signifikaten und dem Signifikanten, ein Missverhältnis – textintern hervorgerufen durch die Figuren – entsteht, das der Zuschauer zu überwinden fähig ist und über welches er lachen kann, weil er den Charakter der – misslungenen – Wiederaufnahme des Zeichens erkennt. Auch die Interferenz bietet zwei Bezugspunkte für

den Rezipienten. Wenn z.B. Sophie Hebe unterstellt, in ausgeprägtem Maße Kaffee zu trinken, „entlehnt“ sie ein Subjekt der griechischen Mythologie und setzt dieses wieder – im Zuge ihrer Zuschreibung als Kaffeegenießerin – in Hitzing ein. Ebenso steht das Moment der Überraschung in einem Wiederholungsverhältnis, da es, in seiner speziellen Position am Ende des Stückes, auf das gesamte Geschehen rekurriert und sich als abschließende Wiederaufnahme und positive Zusammenführung aller Handlungsstränge erweist.

Somit zeigt sich eine grundlegende bipolare Struktur in all diesen Komik erzeugenden strukturellen Stilmitteln, die zugleich eine Verbindung zu den Phänomenen Essen und Trinken offenbar werden lässt. Denn auch dadurch wird einerseits textintern oftmals auf ein Missverhältnis zwischen den Figuren hingewiesen, indem z.B. Frau von Tiefsinn mit Herrn Tulippan frühstückt und nicht mit ihrem Ehemann, oder Springerl bloß Karbonadeln und Wein genießt, nicht jedoch die Zuneigung seiner Frau. Andererseits riefen diese beiden Phänomene auch im zeitgenössischen Publikum gezielt eine Ver-rücktheit hervor. Denn dieses sah sich im Spannungsfeld zwischen dem befreienden Lachen über das sinnliche Zuviel der Lustigen Figuren und der Ablehnung desselben als Normverstoß. Somit zeigt sich, dass es den Alt-Wiener Spaßautoren speziell durch die Phänomene Essen und Trinken, welche durch die Spaßmacher, die Wiener Wirte und Köchinnen konkretisiert werden konnten, gelang, die Bühnenfiktion zu durchbrechen und die psychologische Ordnung im Zuschauer zu stören, indem die bipolare Struktur des Textes auf diese Weise in den Rezipienten hineinprojiziert werden konnte. Der dadurch hervorgerufene Konflikt zwischen dem Wunsch nach Identifizierung und dem Bestreben nach Distanzierung lässt sich schließlich in der Erscheinung Lachen fassen.

5.4 Der lustige Fritz als Lustige Figur?

Lassen sich in Schikaneders *Tiroler Wastel*, Bäuerles *Aline* und Gleichs *Herr Joseph und Frau Baberl* mit Hilfe des Analyseinstrumentariums Trautweins strukturelle Stilmittel herausfiltern, die primär die komische Wirkung dieser Stücke hervorrufen, und lässt sich veranschaulichen, dass diese in Korrespondenz mit den „soziale[n] Totalphänomen[en]“¹³¹ Essen und Trinken stehen, so ist zu beobachten, dass weder die leiblichen Genüsse noch primär strukturelle Eigenheiten Meisls *Der lustige Fritz* als komisches Werk erscheinen lassen. So stellt sich hier die Frage nach der komischen Wirkung dieses Stückes, in dessen

¹³¹ Alois Wierlacher, Vom Essen in der deutschen Literatur, S. 14.

Zentrum zwar Fritz als sinnlich-materialistische Figur im Gefolge des Wurstels agiert, dem jedoch sowohl Wortwitz als auch Typen- und Situationskomik weitgehend verschlossen bleiben.

Um die Komik dieses Stückes erfassen zu können, ist es in der Folge erforderlich, das zeitgenössische Publikum mit seinem speziellen historisch-politischen Kontext in die Betrachtungen mit einzubeziehen. So ist zu beobachten, dass sich die humoristische Wirkung im Werk Meisls primär über den Einbezug der intendierten Publikumsreaktion konstituiert und dergestalt, betrachtet man hier die Ausführungen Arntzens über eine „ernste Komödie“, als „Chiffre einer dichterischen Intention“¹³² funktioniert. Meisl skizziert also im Lustigen Fritz die „problematische Situation des Einzelnen“¹³³ im Verband der Gesellschaft, präsentiert diese als Warnung an das Publikum und zugleich als Aufforderung, sich vom Verhalten Fritz‘ zu distanzieren. Zur Erzeugung von Komik wird vor allem das Stilmittel des Kontrasts – und somit wiederum ein Prinzip der Wiederholung – angewandt, welches durch zwei verschiedene Lebensstile – den gesellschaftlich normierten in Maß, Fleiß und Tugend und den unmäßigen von Fritz, der durch Lachen negiert werden muss – hervorgerufen wird. Denn wie schon Lessing betont, fordert man für die „wahre Komödie“ einen „allgemeinen Nutzen“, woraus

die Regel des Kontrasts, oder der Absteckung, geflossen zu sein [scheint], vermöge welcher man nicht gerne eine Untugend aufführt, ohne ihr Gegenteil mit anzubringen.¹³⁴

So wird einerseits die vorgeführte Untugend Fritz‘ durch die tugendhafte Lebensweise seiner Eltern und Freunde kontrastiert, andererseits erfordert die Besserungsintention des Stückes vom Publikum, sich so lange von der Figur Fritz Steigerl zu distanzieren, bis dessen lasterhaftes Verhalten als diszipliniert, d.h. normkonform, bewertet wird, um damit die eigene, untadelige Positionierung in der Gesellschaft klar darzulegen,

Der Lustige Fritz als Besserungsstück übt demnach Kritik am zeitgenössischen öffentlichen Leben, dabei, so Dietrich, vor allem an Genusssucht, Stutzertum, der Verkehrung sozialer Werte, Großtuerei oder Modesucht.¹³⁵ An Fritz werden nun all diese Unmäßigkeiten illustriert, und erscheint zwar das Stück als an sich nicht komisch, so offenbart sich die

¹³² Helmut Arntzen: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München: Nymphenburger Verlagsanstalt 1968, S. 424.

¹³³ Ebda, S. 431.

¹³⁴ Gotthold Ephraim Lessing: Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele. In: Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Profitlich in Zusammenarbeit mit Peter-André Alt, Karl-Heinz Hartmann und Michael Schulte. Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts enzyklopädie.) S. 63.

¹³⁵ Vgl. Margret Dietrich, Jupiter in Wien, S. 82 ff.

Hauptfigur, die erst durch Magie domestiziert werden kann, dennoch als komische, weil belachbare.

Interessant erscheint das Übergreifen der textinternen Realität auf die außertheatrale, wenn man die Figur des Magiers betrachtet. Denn so wie dieser den lustig-lächerlichen Fritz verzaubert, um ihm die Konsequenzen seines Handelns in der textinternen Realität vorzuführen, so erweist sich wohl der Autor des Stückes ebenso als „Zauberer“, der dem zeitgenössischen, vermutlich vergnügungsfreudigen Publikum eine, wenn auch artifiziell verfremdete, düstere Zukunft prophezeit, indem er ein Aufeinandertreffen zwischen Fritz und der personifizierten Satire inszeniert, welche Fritz angesichts des drohenden Hungers ermahnt:

SATIRE. Spiegle dich an ihr! Mit Fetzen bedeckt, nagt sie an fleischlosen Beinen, von Zurückweisung hartherziger Menschen bekleidet sie sich, ihre Nahrung sind die weggeworfenen Bissen der Reichen und ihre eigenen Tränen sind ihr Getränk.

FRITZ. Und hat denn niemand mit ihr Mitleid?

SATIRE. Sie verdient keines – es ist nicht jene beklagenswürdige Armut, die von Unglücksfällen, oder von der Ungerechtigkeit des Zeitalters herrührt, es ist die Armut der Müßiggänger, die im Nichtstun dahindarben und denen daher gerechterweise die Tore des Mitleids verschlossen sind. (LF, S. 181 f.)

Die textintern hervorgerufene kathartische Wirkung von Fritz' Traum sowie diejenige, die durch das (Ver-)Lachen beim Publikum hervorgerufen wird, machen hier direkt auf die Besserungsintention des Stückes aufmerksam.

Erweisen sich Bims, Wastel, Jodel oder Springerl in ihrer Art als zumeist harmlos-lustige Spaßmacher, die die Nebenhandlung der einzelnen Stücke essend und trinkend dominieren, so manifestiert sich das Phänomen Komik im Werk Meisls als „Komik ex negativo“, verstanden als Komik des korrigierenden Verlachens. Denn durch das „lächerliche“ Verhalten Fritz Steigerls, d.h. durch eines, das nicht den geltenden Moral- und Tugendvorstellungen des jeweiligen historischen Kontexts entspricht, muss sich der Zuschauer vom Geschehen auf der Bühne abgrenzen, um auch weiterhin systemkonform zu erscheinen. Diese Distanzierung des Rezipienten wiederum ruft in dessen Realität eine Korrektur des Vorgeführten hervor. Demnach kann der Terminus „Komik ex negativo“ auf korrigierendes und zugleich auf systemintegrierendes bzw. -stabilisierendes Lachen verweisen, welches seinen Ausdruck im psychologisch motivierten „Ver-lachen“ findet. Durch die dramaturgische Technik des textinternen Spiels im Spiel, welche den Kunstcharakter des Dargebotenen betont und damit seine Illusionswirkung gezielt durchbricht, erlebt sich der sonst passiv beobachtende Zuschauer als plötzlich am Geschehen teilnehmender Akteur, dessen Aktivierung durch das Moment der Selbstkonfrontation kritische Selbstreflexion provoziert. Diese

Zuschaueraktivierung präsentiert sich als maßgebliches Element, um die Intention Komödie dieses Stückes verwirklichen zu können. So erweisen sich diese und die dazu speziell eingesetzte Spielart der Komik, ganz im Sinne Gebharts, als „Instrument der sozialen Kontrolle“¹³⁶ – somit als Machtinstrument im jeweils spezifischen politischen und kulturellen Umfeld des Alt-Wiener Spaßautors Meisl.

5.5 Die Bühne als gedeckter Tisch, der lachende Zuschauer als zufriedener Gast im Alt-Wiener Spaßtheater

War es in der Auffassung des zeitgenössischen Publikums die Aufgabe des Wiener Wirtes und der Wiener Köchin, den Tisch in den Stücken des Alt-Wiener Spaßtheaters reichlich zu decken und zugleich das Spiel um „Fressen und Moral“¹³⁷ in den Nebenhandlungen zu bestreiten, so offenbart sich in der Funktionalisierung dieser speziellen Typen bereits der Konflikt zwischen „Sittlichkeit und Sinnlichkeit“¹³⁸, welcher sich durch das Figurenprofil der Lustigen Figur noch verschärfte. Denn auch wenn deren übermäßige Fress- und Sauflust gemäßigt zur Schau gestellt sowie deren Sexualtrieb tot geschwiegen wurde und sich ihre derb-fäkale Artikulationsweise als domestiziert offenbarte, wusste das Publikum dieser Zeit um ihre ursprüngliche Tradition und Prägung. Es offenbarte dergestalt nicht nur seine „Einstellung auf die komische Lust“¹³⁹, sondern vielmehr seine implizite Forderung nach komischer „Lust-igkeit“. Das Wechselverhältnis zwischen Identifikation und Distanzierung mit bzw. von dem Geschehen auf der Bühne präsentiert den zeitgenössischen Zuschauer als Überlegenen und, wie Trautwein formuliert, als Mitschuldigen¹⁴⁰: doch nicht nur generell als Mitschuldigen in Hinblick auf den provozierten Normverstoß, welcher sich allgemein im Konflikt um Wert und Unwert des Dargebotenen manifestierte, sondern auch speziell als verantwortlich in Hinblick auf das noch immer währende lustige Treiben der lustvollen Typen auf den Wiener Bühnen. Demnach lässt sich vermuten, dass sich der Rezipient im Prozess der Identifikation ebenso als „Mitessender“ betrachtete: Gemeinsam mit Wastel möchte er Rindfleisch und Wein, mit Jodel Sauerkraut und Würstel, mit Bims Backhendeln und mit

¹³⁶ Werner Gebhart: Das Lachen des Beobachters. Tragödie und Komödie der modernen Kultur? In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis Studienbuch. 2.) S. 109.

¹³⁷ Christian M. Aspalter, Schrecken und Gelächter, S. 66.

¹³⁸ Wolfgang Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 103.

¹³⁹ Rainer Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, S. 304.

¹⁴⁰ Vgl. Wolfgang Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 90.

Springerl Rostbrateln verschlingen, und dennoch muss er sich gleichzeitig von dem Zuviel an Einverleibung distanzieren und über das Essen von Rindfleisch, Sauerkraut, Würsteln, Backhendeln und Rostbrateln lachen, um den historisch definierten Unwert dieser Völlereien öffentlich abzulehnen. Dass dieses Spannungsverhältnis zwischen Lachen und Verlachen auf den Druck von außen, dem sich der Rezipient im repressiven Zeitalter des 18. und 19. Jahrhunderts ausgesetzt sah, verweist, verdeutlichen die zentralen Motive Essen und Trinken umso eindeutiger, je mehr diese Einverleibungswünsche auf der Bühne einerseits thematisiert, andererseits jedoch zugleich diszipliniert, reglementiert und rationalisiert werden. Doch so wie auch die Lustige Figur selbst, so erweist sich auch ihre Lust auf Inkorporation als ihren Kritikern überlegen, denn fressend und saufend war es ihr möglich, Lachen als Ventil zu nutzen, um die Wiener Bürger zumindest punktuell vom gesellschaftlichen und politischen Druck dieser Zeit zu entlasten. Doch war es dem Wiener Wirt, der Wiener Köchin und Wurstels Erben einerseits möglich, den Zuschauern kurzzeitig Entspannung anzubieten, so reflektiert andererseits die Beschränkung der Triebhaftigkeit dieser Figuren ebenso den Zwang, der über das Publikum auf das Theater einwirkte. Infolgedessen erweist es sich als maßgeblich, zu betonen, dass die Komödienhelden auf ihren jeweils konkreten historischen Kontext reagierten, indem sie ihre Verhaltensweisen an diesen anpassten: Wastel genießt zwar Rindfleisch, aber weniger die fleischlichen Reize seiner jungen Frau Liesel, Bims trinkt den nach Ananas schmeckenden Zaubertrank Zaires, darf jedoch von ihren weiblichen Reizen nicht kosten, und Fritz wendet sich sogar explizit von seinem materialistischen Lebensstil ab, nachdem er durch Magie domestiziert wurde. Die lustigen Helden reflektieren somit nicht nur, wie Simon ausführt, ihre eigene Weltdefinition¹⁴¹, sondern sie spiegeln auch diejenige der Welt außerhalb des Theaters wider. Die Bühne erweist sich folglich als gedeckter Tisch der Zuschauer und verweist auf die „doppelte Referenz“¹⁴² des Lachens: Einerseits wurde das Verhalten, das aus dem Rahmen fällt – so das maßlose Fressen und Saufen der Lustigen Figuren oder das unverfrorene Betrügen des Wirtes – be- bzw. verlacht, andererseits amüsierte man sich ebenso über die „gelungene Repräsentation“¹⁴³ dieses Fressens und Saufens, durch welche es dem Publikum selbst möglich war, an der Lust der Figuren mitzunippen und mitzunaschen (vgl. LF, S. 137) und derart gesättigt und zufrieden die Institution Theater wieder zu verlassen.

¹⁴¹ Ralf Simon: Theorie der Komödie. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis Studienbuch. 2.) S. 55.

¹⁴² Wolfgang Trautwein, Komödientheorien und Komödie, S. 110.

¹⁴³ Ebda.

6 Zusammenfassung

Alt-Wiener Spaßautoren laden zum Schlemmen ein: Bitten Schikaneder, Meisl, Gleich und Bäuerle zu Tisch, entfaltet sich im Rahmen der kulinarischen Nebenhandlungen nicht nur der kreatürliche Hunger des theatralen sowie alltäglichen Lebens, der durch typische Wiener Speisen wie *Rindfleisch, Bohnen, Kälberfüße / Und ein gutes Frikassee* (TW, S. 125) gestillt wird, sondern es manifestiert sich in den Ess- und Trinkszenen ebenso der Wunsch eines konkreten historischen Publikums nach Unterhaltung, welcher durch Figuren wie die Wiener Köchin Mariandel, den Wiener Praterwirt und die Spaßmacher im Gepräge des Stranitzky'schen Hanswursts erfüllt wird. Essend und trinkend, kochend, servierend und bewirtend verbinden diese besonderen Typen dieses speziell österreichischen Dramentyps die beiden Felder Alt-Wiener Spaßtheater und Ernährung, wobei sich beide als Bestandteile eines kulturellen Systems und infolgedessen als „soziokulturelle Varietät“ präsentieren – sei es nun als eine solche der Ernährung¹⁴⁴ oder des Theaters.

Werden in den einzelnen Texten durch geschmackliche Vorlieben Figurencharakterisierungen und -konstellationen vorgenommen bzw. dargestellt oder wird die szenische Distanz zwischen den einzelnen Figuren herausgearbeitet, so erscheint auch das historische Publikum durch seine Partei- oder Abstandnahme mit dem Fressen und Saufen auf der Bühne charakterisiert. Denn so wird es mit bestimmten Figuren, durch sein Lachen-Mit oder Lachen-Über, in Beziehung gesetzt und derart als den Ess- und Trinksituationen angenähert oder von diesen distanziert repräsentiert.

Das Moment der Einverleibung erweist sich in den ausgewählten Stücken vor allem als den Lustigen Figuren zugeordnet, die sich, obschon sie im Vergleich mit dem charakteristischen Profil des Wienerischen Hanswursts als domestizierte und rationalisierte Spaßmacher vorgeführt werden, durch ihren fiktiven Mikrokosmos schlemmen. Jedoch impliziert ihre Lust auf Ess- und Trinkbares oftmals auch ihr Verlangen nach sexueller Einverleibung, das, wenn auch im Kontext der damaligen Gesellschaftsnormen stark verhüllt, durch die Ess- und Trinkmetaphorik dennoch zu Tage tritt, so z.B. wenn der lustige Fritz bekundet, sowohl von Champagner als auch von Frauen *[z]u nippen und zu naschen* (LF, S. 137).

Doch nicht nur der Zustand der Sättigung gilt als maßgeblich für die Dynamik der einzelnen Stücke, sondern ebenso das Gefühl des Hungers, wodurch eine „Dialektik von Überfluss und

¹⁴⁴ Vgl. Alois Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, S. 41.

Mangel“¹⁴⁵ konstatiert werden kann, welche zugleich auf den sozialhistorischen Kontext der Werke verweist. Das Phänomen Hunger muss dabei jedoch differenziert betrachtet werden, denn so zeigt es sich einerseits als artifiziell verfremdete (Wider-)Spiegelung der außertheatralen Realität, es erweist sich andererseits aber auch als traditionelles literarisches Figurencharakteristikum der Spaßmacher. In der Folge offenbart sich das Füllen des Magens als maßgeblich für das Wohlbefinden, aber auch für die Identität der Figuren, nicht nur für ihre speziell wienerische, die durch die enge Korrespondenz zwischen diesen und der Wiener Küche hergestellt wird, sondern auch für ihre geschlechtliche und soziale, da bestimmte Speisen bzw. der Umgang mit diesen – so ihre Zubereitung oder ihr Servieren durch den Wirt oder die Köchin – sowohl die Geschlechterrollen der Figuren betonen als auch sozialstratifizierend wirken. Andererseits überwindet die von Mattl-Wurm für das 18. Jahrhundert betonte „Zusammenführung von Geschmack und Ökonomie“¹⁴⁶ die fiktive Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum, da sich zum einen die geschmacklichen Präferenzen der Figuren als von ökonomischen Interessen, z.B. von ihren sozialen Aufstiegsbestrebungen, gezeichnet präsentieren. Zum anderen ist der „Geschmack der Nebenhandlung“¹⁴⁷ als maßgeblich für den kommerziellen Erfolg der Werke der Alt-Wiener Spaßautoren zu betrachten.

Das traditionelle Ernährungsbedürfnis der Erben Hanswursts verbindet sich mit der Forderung nach Unterhaltung durch das zeitgenössischen Publikum, indem die ernste Haupthandlung der Stücke immer wieder durch komische Episoden unterbrochen wird, in denen die hedonistischen Bedürfnisse, sowohl der Figuren als auch der Rezipienten, erfüllt wurden: durch den listigen Wirt, die lustige Köchin und die immer hungrigen und durstigen Spaßmacher. Auf diese Weise konstituiert sich die Komik der Stücke besonders über die Variante der Typenkomik, wobei das charakteristische Profil der speziellen Figuren einerseits vom dramatisch geschulten Publikum sofort (wieder)erkannt wurde und auf diese Weise die „Erwartung des Komischen“¹⁴⁸ in ihm hervorrief. Andererseits befriedigten die Typen Lustige Figur, Wiener Wirt und Wiener Köchin durch ihre Funktion als Spiele- und Spaßmacher diese komische Erwartung des Publikums, welches daher durch die erlangte „Entlastung von Vorstellungs- und Denkarbeit“¹⁴⁹ und auch durch die scheinbare Harmlosigkeit der alltäglichen Phänomene Essen und Trinken entspannt lachen konnte. Mit Hilfe der komischen

¹⁴⁵ Wolfgang Häusler, „Wart’s Goumanninen!“, S. 219.

¹⁴⁶ Sylvia Mattl-Wurm, Vorwort, In: Heut’ muß der Tisch sich völlig biege’n, S. 4.

¹⁴⁷ Wolfgang Schmutz, Essen und Trinken in der österreichischen Literatur, S. 6.

¹⁴⁸ Rainer Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, S. 304.

¹⁴⁹ Vgl. ebda.

Helden der einzelnen Stücke war es den Alt-Wiener Spaßautoren Schikaneder, Gleich, Meisl und Bäuerle demnach möglich, die Bühnenillusion zu durchbrechen und auf das Publikum einzuwirken, da dieses sich vom maßlosen Verhalten auf der Bühne, vom Fressen und Saufen der Lustigen Figuren oder vom Betrügen des Wirtes, „ver-lachend“ distanzierte, sich aber zugleich mit den sinnlichen Bedürfnissen der speziellen Typen identifizierte. Diese Identifikation des Zuschauers mit den materialistischen Bedürfnissen offenbart ihn als „Mitschuldigen“: sowohl generell am, wenn auch gemäßigten und modifizierten, Fortwirken des Stranitzky’schen Hanswursts auf den Wiener Bühnen als auch speziell an der Ess- und Trinklastigkeit der Werke der Alt-Wiener Spaßautoren. Denn so wie für den lustigen Jodel, so lässt sich auch für das zeitgenössische Publikum vermuten, dass für dieses die eigentliche *Hundskomödie just ang’fangen [hat], wie’s Rindfleisch und ‘s Sauerkraut auf dem Tisch war* (TW, S. 118).

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

7.1.1 Analysetextcorpus

- BÄUERLE, Adolf: Aline oder Wien in einem andern Weltteile. Volks- und Zauberstück in drei Akten. In: Adolf Bäuerle. Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska 1909. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 14.) S. 79-165. Online: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_bauerlealine.html. [Stand: 2009.05.11.]
- GLEICH, Josef Alois: Herr Joseph und Frau Baberl. Posse mit Gesang in drei Aufzügen. Freibearb. nach dem Lustspiele: Der Fleischhauer von Oedenburg. Wien: Wallishausser 1840.
- MEISL, Karl: Der lustige Fritz oder Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und bessere dich! Ein Märchen neuerer Zeit in zwei Akten. In: Karl Meisl. Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska 1913. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 35.) S. 123-192.
- SCHIKANEDER, Emanuel: Der Tiroler Wastel. In: Alt-Wiener Volkstheater. Bd. 1. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska o. J. (= Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek. 44.) S. 83-166.

7.1.2 Primärliteratur allgemein

- BÄUERLE, Adolf: Die Bürger in Wien. In: Adolf Bäuerle. Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hrsg. v. Otto Rommel. Wien [u.a.]: Prochaska 1909. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 14.) S. 1-79.
- HAFNER, Philipp: Der fürchterlichen Hexe Megära zweyter Theil; unter dem Titel: die in eine dauerhafte Freundschaft sich verwandelnde Rache. In: Philipp Hafner. Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte. Hrsg. v. Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2007. (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte. 2.)
- HAFNER, Philipp: Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin die lächerlichen Schwestern von Prag ein Lustspiel in zwey Abhandlungen. In: Hannswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 133-192.
- MOZART, Wolfgang Amadeus: Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto v. Emanuel Schikaneder. Hrsg. v. Hans Albrecht Koch. Stuttgart: Reclam 1991. (= Universal-Bibliothek. 2620.)
- [PETRASCH, Joseph von]: Hannswurst [...]. In: Hedvig Belitska-Scholtz, Olga Somorjai: Das Kreuzer-Theater in Pest (1794-1804). Eine Dokumentation zur Bühnengeschichte der Kasperlfigur in Budapest. Wien, Köln, Graz: Böhlau 1988. (= Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. Beiheft 12.) S. 91-111.

7.2 Sekundärliteratur

7.2.1 Theorie

- ARNTZEN, Helmut: Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. In: *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Hrsg. v. Reinhold Grimm u. Klaus L. Berghahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975. (= Wege der Forschung. LXII.) S. 419-440.
- BOURDIEU, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.)
- BOURDIEU, Pierre: *Ungezwungen und unverfroren*. In: Pierre Bourdieu. Hrsg. mit einem biografischen Essay von Joseph Jurt. Freiburg: orange press 2007. (= absolute.) S. 103-109.
- BOURDIEU, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 658.)
- ELIAS, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2. Bd.: *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 159.)
- GEPHARD, Werner: *Das Lachen des Beobachters. Tragödie oder Komödie der modernen Kultur*. In: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis-Studienbuch. 2) S. 105-125.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie (1767-1769)*. In: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Ulrich Profitlich in Zusammenarb. m. Peter-André Alt, Karl-Heinz Hartmann und Michael Schulte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts enzyklopädie.) S. 60-65.
- SIMON, Ralf: *Theorie der Komödie*. In: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis-Studienbuch.2.) S. 47-66.
- TRAUTWEIN, Wolfgang: *Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Hrsg. v. Fritz Martini, Walter Müller-Seidel, Bernhard Zeller. Stuttgart: Kröner 1983, S. 86-123.
- WARNING, Rainer: *Theorie der Komödie. Eine Skizze*. In: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hrsg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001. (= Aisthesis-Studienbücher. 2.) S. 31-46.
- WARNING, Rainer: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*. In: *Das Komische*. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (= Poetik und Hermeneutik. VII.) S. 279-333.
- WICHERT, Ernst: *Über den Anspruch auf Originalität beim Lustspiel (1874)*. In: *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Ulrich Profitlich in Zusammenarb. m. Peter-André Alt, Karl-Heinz Hartmann und Michael Schulte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. (= rowohlts enzyklopädie.) S. 156-159.

7.2.2 Sekundärliteratur allgemein

- ASPALTER, Christian M.: *Schrecken und Gelächter. Zur interferenten Rhetorik des Bösen und Komischen im Wiener Populärtheater*. Univ., Wien, Diss. 2004.

- ASPER, Helmut G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980.
- BARLÖSIUS, Eva: Anthropologische Perspektive einer Kulturosoziologie des Essens und Trinkens. In: Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Bd. 1. Hrsg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin: Akademie Verlag 1993. (=Kulturthema Essen. 1.) S. 85-101.
- BARLÖSIUS, Eva: Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung. Weinheim, München: Juventa 1999. (= Grundlagentexte Soziologie.)
- BÄUERLE, Adolf: Alt-Wiener Kulturbilder. Aus Adolf Bäuerles Memoiren. Hrsg. v. Josef Bindtner. Wien: Steyermühl 1926.
- BLÜMML, Emil Karl; Gugitz, Gustav: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadt Bühnen. Wien: Schroll & Co. 1925.
- BROUCEK, Peter: Zum Kriegsbild und zur Heereskunde der österreichischen Armee im Zeitalter Napoleons I. In: Die K.K. Österreichische Armee im Kampf gegen die Französische Revolution und Napoleon I 1792-1815. Materialien zum Vortragszyklus 1989. Wien: Gesellschaft für österreichische Heereskunde 1989, S. 5-44.
- CLASEN, Thomas: „Scherzworte, aus denen sich Kriticken entlehnen lassen“. Die Begründung der Wiener literarischen Volkskomödie durch Philipp Hafner. In: Österreichische Literatur wie sie ist? Beiträge zur Literatur des habsburgischen Kulturraumes. Hrsg. v. Joanna Jablkowska u. Malgorzata Kubisiak. Łódzkiego: Łódź 1995, S. 114-130.
- CZEIKE, Felix: Geschichte der Stadt Wien. Mit 59 Abbildungen, davon 8 in Farbe. Wien [u.a.]: Fritz Molden 1981.
- DANIELCZYK, Julia; Isabella Wasner-Peter: Kochbücher in der Wienbibliothek. In: „Heut‘ muß der Tisch sich völlig biege’n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 6-10.
- DIETRICH, Margret: Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Altwiener Volkstheater. Graz, Wien, Köln: Böhlau Nachf. 1967.
- EHALT, Hubert Ch.; Girtler, Roland: Wiener Beisln. In: Kulturjahrbuch 7 (1988), S. 137-139.
- ERNST, Eva-Maria: Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert. Münster, Hamburg, London LIT Verlag 2003 (= Literatur-Kultur-Medien. Bd. 3). [Zugl. Köln, Univ., Diss., 2002]
- EYBL, Franz M.: Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt 1995. (= Philologische Studien und Quellen. 137.) S. 24-35.
- GÖRNER, Carl von: Der Hanswurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Wien: Carl Konegen 1884.
- HARBICH, Patrizia: Das „Wienerisch bewährte Kochbuch“ von 1772. Beobachtungen zur Wiener Küche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Univ. Graz, Dipl.-Arb. 1989.
- HAIDER-PREGLER, Hilde: Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert. Wien: Jugend und Volk 1980.
- HASLINGER, Ingrid: Entwicklungsstationen einiger typischer Gerichte der Wiener Küche. In: „Heut‘ muß der Tisch sich völlig biege’n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 11-48.
- HAUPT, Herta: Alt-Wiener Vergnügungsstätten im 19. Jahrhundert. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 1991.
- HÄUSLER, Wolfgang: „Wart’s Gourmanninen!“ Vom Essen und Trinken in Nestroys Possen und in Nestroys Zeit. In: Österreich in Geschichte und Literatur 35 (1991), H. 4, S. 217-241.

- IRSIGLER, Franz; Lasotta, Arnold: Bettler und Gaukler, Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt. 10. Aufl. München: dtv 2004.
- KAUFHOLD, Karl Heinrich: Die Wirtschaft Mitteleuropas 1350 bis 1800. Beharrung und Wandel. In: Wandel der Alltagskultur seit dem Mittelalter. Hrsg. v. Günter Wiegmann. Münster: Coppenrath 1987. (= Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland. 55.) S. 39-65.
- KOS, Wolfgang: Typisch Wirtshaus. 10 Kennzeichen. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Geselligkeit. 336. Ausstellung des Wien Museums. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007, S. 26-35.
- KOSCH, Wilhelm (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 2., vollst. Neubearb. u. stark erw. Aufl. Bd. 1. Bern: Francke 1949, S. 793.
- MATTL-WURM, Sylvia: Vorwort. In: „Heut‘ muß der Tisch sich völlig biege’n“. Wiener Küche und ihre Kochbücher. Hrsg. v. Julia Danielczyk und Isabella Wasner-Peter. Wien: mandelbaum 2007, S. 4-5.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Disziplinierter Körper, reglementierter Spaß – Zur politischen und zivilisatorischen Zurichtung des Hanswurst im 18. Jahrhundert. In: Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004. (= Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg. 20.) S. 47-58.
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Sinnengekröse statt Seelengetöse. Hanswursts halsbrecherische Hatz auf das Glück. In: Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzepte in der österreichischen Literatur. Beiträge des 14. Österreich-Polnischen Germanistentreffens in Salzburg 2000. Hrsg. v. Ulrike Tanzer, Eduard Beutner und Hans Höller. Wien: Zirkular 2002. S. 193-208.
- NEUMANN, Gerhard: „Jede Nahrung ist ein Symbol.“ Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. In: Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Bd. 1. Hrsg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 385-444.
- NEUMANN, Helene: Adolf Bäuerle als Theater- und Romanschriftsteller. Graz, Univ., Diss. 1928.
- NORTHOFF, Thomas: Zutritt verboten? Die Rolle der Frau im Wirtshaus. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Wiener Geselligkeit. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos u. Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007. S. 31. [Katalog zur 336. Sonderausstellung des Wien Museums am Karlsplatz vom 19. April bis 23. September 2007.]
- PEMMER, Hans; Nini Lackner: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neu bearb. v. Günter Düriegl und Ludwig Sackmayer. Wien, München: Jugend und Volk. (= Wiener Heimatkunde. Hrsg. v. Günter Düriegl und Hubert Kaut.)
- PRATO, Katharina: Die gute alte Küche. Neu ediert und kommentiert von Christoph Wagner. Wien, Graz, Klagenfurt: Pichler 2006.
- PRATO, Katharina: Süddeutsches Kochbuch. Wien: Archiv Verlag 2007. [Reprint des Kochbuches: Die süddeutsche Küche auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte mit Berücksichtigung des jetzt so üblichen Thee's zum Gebrauche für Anfängerinnen sowie für praktische Köchinnen zusammengestellt von Katharina Prato. Von erfahrenen Hausfrauen und einem Zuckerbäcker durchgesehen und verbessert. Graz: Leykam's Erben 1858.]
- RETTIG, Magdalena: Prager Kochbuch. Wien: Archiv Verlag 2007. [Reprint des Kochbuches: Die Hausköchin, oder eine leichtfaßliche und bewährte Anweisung, auf die vortheilhafteste und schmackhafteste Art Fleisch- und Fastenspeisen jeglicher Gattung zu kochen, zu

- backen und einzumachen; mannigfaltige Leckerbissen von Mehl u. Obst, Eingesottenes u.s.w. zuzubereiten; Tafeln nach der neusten Art zu backen; nebst vielen anderen nützlichen, in der Haushaltung oft unentbehrlichen Sachen. Von Magdalena D. Rettig. Zehnte, den jetzigen gemäß eingerichtete und ungemein vermehrte Auflage. Prag: Jaroslav Pospišil 1870.]
- ROTHSCHILD, Thomas: Von Knieriem zu Puntila. Alkohol und soziale Lage im Drama. In: Kulturjahrbuch 7. Wiener Beiträge zur Kulturwissenschaft und Kulturpolitik (1988), S. 176-179.
- SANDGRUBER, Roman: Österreichische Agrarstatistik 1750-1918. Wien: Verlag für Gesellschaft und Politik 1978. (= Materialien zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Hrsg. v. Alfred Hoffmann, Herbert Matis u. Michael Mitterauer. 2.)
- SANDGRUBER, Roman: Bittersüße Genüsse. Kulturgeschichte der Genußmittel. Wien, Köln, Graz: Böhlau Nachf. 1986.
- SCHEUTZ, Martin: Das Wirtshaus der frühen Neuzeit. Von den „höchst-verbottene[n] Zusammenkünften“. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Geselligkeit. 336. Ausstellung des Wien Museums. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007, S. 76-83.
- SCHMUTZ, Wolfgang: Essen und Trinken in der österreichischen Literatur. Motivik und Funktion im Wiener Volkstheater bei Ödön von Horváth und Thomas Bernhard. Graz, Univ., Dipl.-Arb. 2004.
- SCHÖNHOLZ, Friedrich Anton von: Traditionen zur Charakteristik Österreichs seines Staats- und Volkslebens unter Franz I. Eingeleitet und erläutert von Gustav Gugitz. Bd. 1. Mit 30 Bildern und einem Faksimile zum Teil nach unveröffentlichten Originalen. München: Georg Müller 1914. (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich. III.)
- SCHWEIKLE, Günther; Schweikle, Irmgard (Hrsg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.
- SCHWENDTER, Rolf: Arme Essen. Reiche Speisen. Neuere Sozialgeschichte der zentraleuropäischen Gastronomie. Wien: Promedia 1995.
- SCHWINGEL, Markus: Pierre Bourdieu zur Einführung. 5., verb. Aufl. Hamburg: Junius 2005.
- SINHUBER, Bartel F.: Zu Gast im alten Wien. Erinnerungen an Hotels, Wirtschaften und Kaffeehäuser, an Bierkeller, Weinschenken und Ausflugslokale. München: Hugendubel 1989.
- SONNLEITNER, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. Nachwort. Hanswurst-iaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hrsg. v. Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 331-389.
- SPRING, Ulrike: Typisch Wiener Wirtshaus. Typisch? Wiener? Wirtshaus? In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Geselligkeit. 336. Ausstellung des Wien Museums. Hrsg. v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007, S. 18-23.
- URBACH, Reinhard: Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen. Die Wiener Komödie ist nicht harmlos. Als fröhliche Katastrophe übt sie mit Hanswurst, Bernardon, Papageno, Kasperl, Staberl und den Rollen Nestroys Kritik und demonstriert die Überlegenheit der Untergebenen. München: Jugend und Volk 1973.
- WIERLACHER, Alois: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer 1987.
- WIERLACHER, Alois: Zur Begründung einer interdisziplinären Kulturwissenschaft des Essens. In: Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Hrsg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin: Akademie Verlag 1993. (=Kulturthema Essen. 1.) S. 1-24.
- ZEDLER, Johann Heinrich: Großes vollständiges Universal-Lexikon. Bd. 57. Halle 1748, Sp. 1102 zitiert nach Martin Scheutz: Von den „höchst-verbottene[n] Zusammenkünften“. In: Im Wirtshaus. Eine Geschichte der Geselligkeit. 336. Ausstellung des Wien Museums. Hrsg.

- v. Ulrike Spring, Wolfgang Kos und Wolfgang Freitag. Wien: Czernin 2007, S. 18-23.
- ZEMAN, Herbert: Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In: Österreich im Europa der Aufklärung. Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II. Internationales Symposium in Wien vom 20.-23. Oktober 1980. Bd. 2. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985. (= Österreichische Akademie der Wissenschaften.) S.717-741.
- ZEYRINGER, Klaus: Die Kanonfälle. Ästhetische Bildung und ihre Werteliste. Literatursoziologischer Essay. In: LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie (2008), S. 72-103. Online: URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/08_01.html. [Stand: 2009.05.11.]