

Obwohl hier spielen mehr heißt als „auswendig lernen“¹

Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers *Taddädl² der dreißigjährige ABC Schütz (1799)*³

Jennyfer Großbauer-Zöbinger (Graz)

Uraufgeführt am 22. Mai 1799, zählte Karl Friedrich Henslers *30-jähriger ABC-Schütz* mit 69 Reprisen (bis 1814) zu den erfolgreichen Stücken des Leopoldstädter Theaters.⁴ Über die Mitglieder des Leopoldstädter Ensembles, über all jene Darsteller/Darstellerinnen, denen die Verkörperung der ABC-Schütz-Rollen zufiel, über ihr Rollenfach, ihr künstlerisches Profil, ihren Werdegang und ihre Biographie ist wenig bekannt. Ebenso weiß man kaum etwas über Besetzungsmodalitäten und die Ensemblestruktur der Leopoldstädter Bühne. Vorliegende Arbeit möchte diesem Desiderat entgegenwirken und einen kleinen Teil zur wissenschaftlichen Aufarbeitung des Leopoldstädter Theaterensembles beitragen. Henslers *30-jähriger ABC-Schütz* ist Dreh- und Angelpunkt dieses Vorhabens: Am Beispiel dieses Textes sollen folgende Fragestellungen beantwortet werden.

Wie gestaltet sich das Fachsystem in Henslers Text bzw. welche Rollenfächer gibt es, wie sieht das Profil dieser Rollen im allgemeinen und das Anforderungsprofil derselben an den Darsteller/die Darstellerin im Detail aus und welche Darsteller/Darstellerinnen verkörperten die ABC-Schütz Rollen?

Inwieweit decken sich Fächer und Anforderungsprofil der ABC-Schütz-Rollen mit den individuellen Rollenfächern der mitwirkenden Darsteller/Darstellerinnen sowie mit deren künstlerischem Profil? Nach welcher Systematik wurden diese Rollen an der Leopoldstädter Bühne besetzt? Wurde spartenübergreifend besetzt, agierten die Darsteller/Darstellerinnen an der Bühne also multifunktional? Oder gab es auf bestimmte Repertoirebereiche spezialisierte Darsteller?

Passte Hensler seinen Dramentext an bestimmte Darsteller des Leopoldstädter Ensembles an? Berücksichtigte er bei der Adaption des alten Bernardon-Stückes die Bandbreite bzw. das darstellerische Potential des Ensembles sowie die individuellen Fähigkeiten bestimmter Leopoldstädter Darsteller/Darstellerinnen?

¹ Theaterjournal für Deutschland 13 (1780), Ettingen: Gotha 1780, S. 55.

² Die Schreibweise von *Taddädl* folgt in dieser Arbeit dem Titelzitat des Hensler-Textes und weicht damit von jener sonst in der Sekundärliteratur üblichen (*Thaddädl*) ab.

³ In: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Ergebnisse des FWF-Projekts Nr. P21365 (2009–2011). Leitung: Beatrix Müller-Kampel. Projektmitarbeit: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großbauer-Zöbinger. Graz: LiTheS 2012: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben. Wird auch erscheinen in: *Der 30-jährige ABC-Schütz. Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater*. Bd. 3. Hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer. Wien: [in Arbeit]. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Matthias J. Pernerstorfer, Don Juan Archiv Wien. Für Hinweise, Anregungen und Gespräche danke ich Matthias J. Pernerstorfer, Jennyfer Großbauer-Zöbinger und Andrea Brandner-Kapfer.

⁴ Franz Hadamowsky: *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien. Mit der Einleitung: *Die Theatersammlung der Nationalbibliothek in den Jahren 1922–1932* von Joseph Gregor. Wien: Höfels 1934. (= Katalog der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien. 3.) S. 261.

Kam es schon im Vorfeld von Henslers *ABC-Schütz* zu Neupositionierungen von Darstellern/Darstellerinnen im Ensemble, die sich letztlich in der Struktur des Dramentextes niederschlugen?

Ausgehend vom Dramentext werden in einem ersten Schritt Rollenfach und Anforderungsprofil sämtlicher Figuren im *30-jährigen ABC-Schütz* bestimmt. Danach wird, um die Besetzungsmodalitäten der Leopoldstädter Bühne zu erschließen, geklärt, welche Ensemble-Mitglieder in Henslers Stück spielten. Das geschieht anhand der Personenverzeichnisse von Theaterzetteln, die über die Rollenverteilung in den Jahren 1803, 1810 und 1813 Auskunft geben. Die Wahl fiel bewusst auf mehrere, zeitlich auseinander liegende Theaterzettel, da nur so ein repräsentativer Zeitraum für die Beobachtung der Besetzungspraxis (des *30-jährigen ABC-Schütz*) an der Leopoldstädter Bühne geschaffen werden konnte. Die Zettel stehen stellvertretend für 10 der insgesamt 15 Jahre von Aufführungen des *30-jährigen ABC-Schütz* in der Leopoldstadt (Henslers Stück kam laut Hadamowskys Repertoireverzeichnis von 1799 bis 1814 zur Aufführung), stellen Eckpunkte der Aufführungstradition dieser Posse dar und beschreiben einen Zeitraum, in dem es infolge von Ensemble-Ein- und -Austritten sowie dem Ableben diverser Darsteller zu Um- und Neubesetzungen kam, die auf eine ihnen zugrunde liegende Systematik zu untersuchen sind.

Erwähnt sei noch, dass im Zuge dieser Arbeit zu den Biographien und Karrieren verschiedener am *30-jährigen ABC-Schütz* mitwirkender Darsteller und Darstellerinnen recherchiert wurde. Diese Vorgehensweise schien einerseits notwendig um biographische Daten (Vorname, Geburts- und Sterbedaten, Engagement-Zeiten etc.) zu erhalten. Andererseits ermöglichte die Beschäftigung mit den bislang unbeachteten Schauspielern, sich ihrem Rollenfach und ihrem künstlerischem Profil anzunähern. Der Status quo dieser Nachforschungen, die bei weitem noch nicht abgeschlossen sind, wird in Form eines kleinen Darsteller-Lexikons, das zumindest eine nutzbare Quellsammlung zum Weiterforschen beinhaltet, im Anhang des Artikels dargereicht.

1.

Ein Vortrag von Gunhild Oberzaucher-Schüller anlässlich des *7. Forschungsgesprächs im Don Juan Archiv Wien* thematisierte den Fächerkanon des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Kurz' *30-jährigem ABC-Schütz* und die sich daraus ergebenden Bewegungskonzepte des ständischen Typentheaters. Die Figuren des Druckes von 1766 (D₂) erfuhren eine Analyse hinsichtlich ihrer Bewegungsformen und Bewegungstereotype, wobei Oberzaucher-Schüller zur Bestimmung und Abgrenzung von noblem, hochkomischem und niedrig-komischem Fach drei Kategorien heranzog: Als erstes Kriterium der Einordnung diene der soziale Stand oder Status der Figur (Ständeklausel), als zweites die räumlich-geographische Verortung dieser (urbaner vs. ländlichen Raum), als drittes schließlich deren Intelligenzgrad (dumm vs. klug). Eine Figur wie Hanswurst beispielsweise entstammt der untersten sozialen Schicht, ist dem ländlichen Raum zugehörig und von seiner geistigen Befähigung her, wenn man so will, als ‚unterbelichtet‘ anzusehen. Hanswursts Bewegungen und seine Körperhaltung verweisen auf das niedrig-komische Fach, seine Gebärden sind grob und derb, die Pose als Ganzes plump. Demgegenüber steht mit geschlossener, steifer Körperhaltung die dem Halbcharakterfach angehörige Figur des Notars. Der Notar verfügt als Vertreter der gebildeten Mittelschicht über einen städtischen Charakter; er ist ergo steif und mit ge-

schlossener, sehr aufrechter Körperhaltung darzubieten (Körperachse und Körperschwerpunkt sind, anders als beim Hanswurst-Darsteller, im Lot).

Geht man nach dem Klassifizierungssystem Oberzaucher-Schüllers vor, lässt sich bei aufmerksamer Lektüre das Bewegungsmuster der Figuren bestimmen. Hat man das Bewegungsmuster der Figur anhand der oben genannten Kategorien fixiert, ergibt sich daraus das für die Verkörperung dieser Figur geeignet scheinende Rollenfach des Schauspielers. Mit anderen Worten: Die Klassifizierung der Bewegung einer Figur erlaubt Rückschlüsse auf das Rollenfach ihres Darstellers.⁵

Oberzaucher-Schüller präziserte ihre Ausführungen zum Fächerkanon schließlich im Zuge der Tagung zum *30-jährigen ABC-Schütz* (25. Juni 2010, Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus) und trug ihre Überlegungen in Form von elf Thesen zum (Bewegungs-)Theater des Kurz-Bernardon vor. Für diese Arbeit sind folgende Befunde relevant:

1. Der Fächerkanon hat sich aus den natürlichen Gegebenheiten des menschlichen Körpers entwickelt (Bau, Proportionen, Wuchs etc.).
2. Aus dem Fächerkanon ergibt sich das Personengerüst für das Unterhaltungstheater. Der Zuseher nimmt als erstes den Körper des Schauspielers wahr und kann ausgehend davon auf die Funktion des Schauspielers im Stück schließen.
3. Die Vorstadttheater verwendeten zwar die Körpermittel des Hochtheaters, wandelten diese aber zum Erzielen von Komik ab. Zu diesem Zweck wurde das Regelwerk des Fächerkanons bewusst durchbrochen oder „falsch“ zusammengesetzt. Die Akteure spielten mit „falscher körperlicher Intonierung“, sie brachten Körperachsen und Körperschwerpunkte aus dem Lot und bewegten sich offensichtlich asymmetrisch, was bei den Zuschauern Lachen erregte.⁶

Marion Linhardt geht in *Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre*⁷ der Frage nach, wie in den „heiteren“ Stücken Bauernfelds Komik mit rein dramaturgischen Mitteln geschaffen wurde, und kommt zu einem ähnlichen Schluss wie Oberzaucher-Schüller, nämlich, dass dieser Effekt „auf einem wohlkalkulierten Umgang mit dem Rollenfachsystem beruht“⁸. Komik entsteht damit relativ unabhängig von sprachlichen und szenischen Mitteln durch die regelwidrige Überschreitung des Rollenfaches, die zugleich ein Durchbrechen der Ordnung des Fächerkanons darstellt.⁹

5 Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Vortrag vom 26. März 2010. Anlässlich des 7. Forschungsgesprächs im Don Juan Archiv Wien: Der 30-jährige ABC-Schütz III – Zensur & Partitur, Musik & Tanz.

6 Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Thesen zum (Bewegungs-)Theater des Kurz-Bernardon abgeleitet aus dem Schaffen Franz Anton Hilverdings, seit 1737 „Hofballettmeister beider Hoftheater“. In: Der 30-jährige ABC-Schütz – Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater. Bd. III: Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. [In Vorbereitung]

7 Marion Linhardt: *Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre*, Nestroyana. Blätter der internationalen Nestroygesellschaft 28 (2008), H. 1/2, S. 8–28.

8 Linhardt 2008, S. 10.

9 Vgl. Linhardt 2008, S. 25.

Für die Analyse der Bauernfeld-Figuren und die Bestimmung des Rollenfaches verwendet Linhardt ein hierarchisch abgestuftes Kategoriensystem. Dieses basiert in seiner Begrifflichkeit auf dem von Jean Georges Noverre 1769 in Analogie zur bildenden Kunst darlegten Gattungssystem des Dramas und des Bühnentanzes:

„Es kömmt also nur darauf an, den Tanz, nach der Würde seines Gegenstandes, oder der Art seiner Gattung, eine höhere oder niedrigere Sprache reden zu lassen. Der ernsthafte und heroische Tanz führt den Charakter der Tragödie. Der vermischte oder halb ernsthafte, den man gewöhnlich Demi-Character nennt, gleicht der edlen Comödie, oder dem hohen Komischen, wie man zu sagen pflegt. Der groteske Tanz [...] borgt seine Züge von einer Gattung lustiger und schnakischer Comödien. Die historischen Gemälde des berühmten Vanloo sind das Bild des heroischen Tanzes; die von dem galanten unnachahmlichen Boucher des Demi-Characters; und die von dem unvergleichlichen Teniers des komischen Tanzes. Das Genie der drey Tänzer, die sich auf diese Gattungen besonders legen wollen, muß eben so verschieden seyn, als ihr Wuchs, ihre Physiognomie und ihr Studium. Der eine muß groß seyn, der andere galant, der dritte drolligt. Der erste muß seine Sujets aus der Geschichte und der Mythologie, der zweyte aus der Schäferwelt und der dritte aus dem gewöhnlichen gemeinen Leben schöpfen.“¹⁰

Tanzstil und Schauspielstil entwickeln sich im 18. Jahrhundert analog. Es ist also durchaus legitim, Noverres Kategoriensystem zur Differenzierung der Rollenfelder des 18. Jahrhunderts heranzuziehen.¹¹ Ergänzt um die Ausführungen Oberzaucher-Schüllers und Bernhard Diebolds,¹² können für die Analyse von Henslers *Taddädl der dreyszigjährige ABC Schütz* folgende Kategorien herangezogen werden:

1. Nobles Fach:

Korreliert mit dem heroischen Tanz, der Tragödie und in der bildenden Kunst mit dem Stil von Carle Vanloo.

Aus dem städtischen Bereich – klug – Angehöriger der Oberschicht (Hochadel), folglich eine ernst-erhabene, stattliche Figur mit aufrechter Körperhaltung.

Figuren aus dem noblen Fach sind etwa Tyrannen, tragische Liebhaberinnen und Liebhaber, Heldinnen und Helden, Königinnen und Könige.

Ihre Gegenstands- und Handlungsbereiche sind entlehnt aus Geschichte und Mythologie.

Die Physis des Verkörpernden ist idealschön (groß, schlank, schöner Körper, schöne Stimme, schönes Gesicht).

2. Halbcharakterfach/Demi-Charakter/hoch-komisches Fach:

Korreliert mit dem vermischten oder halb ernsthaften Tanz, der hohen Komödie und in der bildenden Kunst mit dem Stil François Boucher.

Aus dem städtischen oder ländlichen Bereich – klug – Angehöriger des niederen Adels, des Großbürgertums bzw. der oberen Mittelschicht (etwa gebildetes Bürgertum), folglich eine mit gebührendem Anstand¹³ verkörperte Komödienrolle. Gemäßigt offene und vor allem vornehme Körperhaltung.

10 Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre. Hamburg und Bremen 1769, Leipzig: Zentralantiquariat 1981. (= Documenta choreologica. 15.), zitiert nach: Linhardt 2008, S. 12.

11 Vgl. hierzu: Linhardt 2008, S. 14–15.

12 Bernhard Diebold: Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Leipzig und Hamburg: Voß 1913. (= Theatergeschichtliche Forschungen. 25.)

13 Diebold 1913, S. 15.

Figuren aus dem Halbcharakterfach sind alle halb-ernsten und ernsten Figuren ohne tragischen Zug, etwa zärtliche bzw. rührende Mütter und Väter, Bürgersfrauen, heitere bzw. sentimentaler Liebhaber und Liebhaberinnen, Salondamen, Damen von Stand, ernsthafte Deutschfranzosen, Agnesen, Intriganten und hochrangige Militärs. Die Physis des Verkörpernden ist weniger determinierend als im noblen Fach. Ihre Gegenstands- und Handlungsbereiche sind entlehnt aus dem Schäferspiel.

3. Komisches Fach (Charakterfach)/niedrig-komisches Fach/Groteskfach:

Korreliert mit dem grotesken, komischen Tanz, den lustigen und schnakischen Komödien und in der bildenden Kunst mit dem Stil David Teniers.

Aus dem ländlichen, seltener aus dem städtischen Bereich – entweder dumm oder intelligent, bauernschlau (Zanni) – Angehöriger der unteren Schichten (Handwerker, Bauern, Tagelöhner, Bediente), folglich eine plumpe, laxe oder auch nonchalante aber v. a. offene Körperhaltung, die in groben, ausladenden Bewegungen mündet (derbe Gebärden). Handelt es sich um eine gewitzte, agile, wendige Figur herrschen eher die schnellen, gelenkigen und gezielten Bewegungen vor.

Figuren aus dem niedrig-komischen Fach sind etwa Schurken, Bauern, Juden, dumme Chevaliers, alte und/oder schwatzhafte Weiber, Stutzer, polternde Alte, der miles gloriosus, Wirte und Wirtinnen, lächerliche Deutschfranzosen, Dümmlinge, Hanswürste, lustige Bediente, Fopper, lächerliche Alte sowie verschmitzte, kupplerische und intrigierende Diener.

Die Physis des Verkörpernden ist Garant für dessen komische Wirkung, je eigentümlicher der Körperbau desto fixierter ist der Bühnenkünstler auf das niedrig-komische Fach. Nicht ob von großer oder kleiner Statur, dick oder dünn ist das Entscheidende, sondern vielmehr die Unausgewogenheit des Körperbaus (überlange Extremitäten) oder die Zeichnung mit bestimmten Makeln.¹⁴ Der Schauspieler bringt bei der Darstellung Körperachse und Körperschwerpunkt bewusst aus dem Gleichgewicht und erzielt folglich durch die asymmetrischen Bewegungen komische Effekte.

Ihre Gegenstands- und Handlungsbereiche sind entlehnt aus dem gewöhnlichen Leben.

Diese Kategorien stellen den theoretischen Hintergrund für die nähere Bestimmung der Figuren in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* dar. Abgesehen vom Rollenfach, den Indikatoren, aufgrund derer eine Zuordnung zu einem bestimmten Fach erfolgte, verzeichnet nachfolgende Tabelle noch das Anforderungsprofil der jeweiligen Rolle an den Darsteller bzw. die Darstellerin. Dahinter stehen Beurteilungen des Rollenumfanges sowie eine quantitative Auswertung der Gesangsparts und Tanzszenen jeder Rolle. Begleitet von dem Gedanken, neue Einblicke in die Leopoldstädter Ensemble-Struktur zu gewinnen, soll damit auch der Forderung Linhardts¹⁵ Folge geleistet werden, die Bühnenkünstler des 18. Jahrhunderts in ihrer Multifunktionalität zu betrachten. Bedingt durch die Theaterpraxis dieser Zeit, die eine Spartenrennung noch nicht kannte, wurden die unterschiedlichsten Spielplansegmente (Oper, Singspiel, Schauspiel und Ballett) mit demselben Bühnenpersonal besetzt, das damit darstellerisch vielseitig im gesprochenen, gesungenen und getanzten Genre gleichermaßen zu agieren hatte.¹⁶ In welcher Art und Weise am Leopoldstädter Theater besetzt wurde, ob die

14 Zu den Gründen für die Ablehnung von Ignaz Schusters Bewerbung am k. k. Hoftheater siehe S. 21.

15 Vgl. Marion Linhardt: „Frau Diestel ... Soubretten, Bauernmädchen, singt und tanzt“. Repertoirestrukturen und das Anforderungsprofil von Bühnendarstellern im späten 18. Jahrhundert. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 34.1, 2010, S. 11–23.

16 Vgl. Linhardt 2010, S. 15.

spartenübergreifende Besetzung hier Usus war, wird sich anhand der Rollenverteilung von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* zeigen.

Tabelle 1: Aufgliederung der Rollen im 30-jährigen ABC-Schütz

1. Spalte: Rollenname; 2. Spalte: Rollenfach und Rollentypus 3. Spalte: Indikatoren für die Zuordnung 4. Spalte: Bewegungsduktus 5. Spalte: Anforderungsprofil der Rolle und Rollenumfang

Kaspar von Eselbank	niedrig-komisches Fach Kasperl-Typus Alter	dümmlich, bestenfalls bauernschlau ländlicher Bereich Unterschicht Repräsentant des gewöhnlichen Lebens	grobe, derbe und plumpe Bewegungen offene, laxe Körperhaltung	Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 7 Gesangsparts davon 2 solo ¹⁷ erfordert einen darstellerisch vielseitigen Akteur
Taddädl, sein Sohn	niedrig-komisches Fach (Groteskfach) Taddädl-Typus dümmlicher Jüngling, Liebhaber	dumm ländlicher Bereich Unterschicht Repräsentant des gewöhnlichen Lebens	hektische, unkontrolliert wirkende Bewegungen lächerlich verdrehte, affektierte Körperhaltung	Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 9 Gesangsparts davon 2 solo, 2 Tanzszenen ¹⁸ Fistel-Gesang (Sopran) erfordert einen darstellerisch vielseitigen Akteur
Rosel, seine Tochter	niedrig-komisches Fach mit Übertretungen ins Halbcharakterfach kokette Liebhaberin, Bauernmädel	dumm ländlicher Bereich Unterschicht Repräsentantin des gewöhnlichen Lebens	bäurisch-derbe Gesten, plumpe Bewegungen (Tanz) offene Körperhaltung Kontrast zwischen habituell-bedingter Bewegung und Bewegungsart	Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 8 Gesangsparts davon 3 solo, 1 Tanzszene ¹⁹ erfordert einen darstellerisch vielseitige Akteurin

17 *Gesangsparts Kaspar*: Introduction (mit Kibbutz und Potasch), S. 87–89; Lied (solo), S. 102; Final-Chor, S. 108–110; Final-Chor, S. 131–133; Lied (solo), S. 138; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

18 *Gesangsparts Taddädl*: Lied (solo), S. 90; Duett (mit Kibbutz), S. 98–100; Final-Chor, S. 108–110; Quartett, S. 114–116; Duett (mit Katherl), S. 118; Final-Chor, S. 131–133; Lied (solo), S. 143; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148. *Tanzszenen Taddädl*: mit Chassée, S. 104 und mit Katherl, S. 119.

19 *Gesangsparts Rosel*: Lied (solo), S. 93; Duett (mit Chassée), S. 103; Final-Chor, S. 108–110; Quartett, S. 114–116; Lied (solo), S. 126; Lied (solo), S. 140; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148. *Tanzszene Rosel*: Menuett (Tanzstunde), S. 103.

			der neuen sozialen Schicht	
Kibbutz, Hofmeister	komisches Fach gefoppter Alter	vordergründig intelligent städtischer Bereich untere Mittelschicht	steife und unterwürfige Bewegungen, Bücklinge unangemessen hektische Gebärden	Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 5 Gesangsparts ²⁰ davon 1 solo erfordert einen darstellerisch vielseitigen Akteur
Potasch, Hofmeisterin	komisches Fach gefoppte Alte	vordergründig intelligent städtischer Bereich untere Mittelschicht		Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 4 Gesangsparts ²¹ erfordert eine darstellerisch vielseitige Akteurin
Herr von Dannheim	Halbcharakter- fach gutmütiger Alter	intelligent städtischer Bereich Oberschicht		Nebenrolle unterstützender Chorgesang 4 Gesangsparts ²²
Rosaura, seine Tochter	Halbcharakter- fach Liebhaberin	intelligent städtischer Bereich Oberschicht		Nebenrolle unterstützender Chorgesang 2 Gesangsparts ²³
Wildbach, Rosarens Liebhaber	Halbcharakter- fach erster Liebhaber	intelligent städtischer Bereich Mittelschicht		Nebenrolle unterstützender Chorgesang 4 Gesangsparts ²⁴
Fink, Rosels	Halbcharakter-	intelligent		Nebenrolle

20 *Gesangsparts Kibbutz*: Introduction (mit Kaspar und Potasch), S. 87–89; Duett (mit Taddädl), S. 98–100; Final-Chor, S. 108–110; Arie (solo), S. 112; Final-Chor, S. 131–133.

21 *Gesangsparts Potasch*: Introduction (mit Kaspar und Kibbutz), S. 87–89; Final-Chor, S. 108–110; Quartett, S. 114–116; Final-Chor, S. 131–133.

22 *Gesangsparts Dannheim*: Final-Chor, S. 108–110; Final-Chor, S. 131–133; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

23 *Gesangsparts Rosaura*: Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

24 *Gesangsparts Wildbach*: Final-Chor, S. 108–110; Final-Chor, S. 131–133; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

Liebhaber	fach zweiter Liebhaber	städtischer Bereich Mittelschicht		unterstützender Chorgesang 4 Gesangparts ²⁵
Katherl, Haubenneffterin	komisches Fach Liebhaberin	intelligent, gewitzt (Colombina) städtischer Bereich Unterschicht		Nebenrolle aber den- noch eine tragende Gesangsrolle 4 Gesangsparts, 1 Tanzszene ²⁶ erfordert eine dar- stellerisch vielseitig Akteurin
Liserl, Arbeits- mädchen	Nebenrolle			Nebenrolle unterstützender Chor- gesang 1 Gesangpart ²⁷
Nanny, Arbeits- mädchen	Nebenrolle			Nebenrolle unterstützender Chor- gesang 1 Gesangpart ²⁸
Schnipp, vazirender Instruktor	niedrig- komisches Fach Handlanger, Bedienter, Intrigant, Zanni	intelligent, gewitzt ländlicher/städti- scher Bereich Unterschicht	bewegt sich flink	Hauptrolle bzw. tragende Gesangsrolle 11 Gesangsparts davon 6 solo ²⁹ erfordert einen darstellerisch vielseitigen Akteur
Monsieur Chassée, Tanzmeister	komisches Fach Alter,	Mittelschicht städtischer Bereich	steife Bewegungen geschlossene,	Nebenrolle aber dennoch eine tragende Gesangsrolle

25 *Gesangparts Fink*: Final-Chor, S. 108–110; Final-Chor, S. 131–133; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

26 *Gesangparts Katherl*: Duett (mit Taddädl), S. 118; Final-Chor, S. 131–133; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148. *Tanzszene* mit Taddädl, S. 119.

27 *Gesangpart Liserl*: Final-Chor, S. 108–110.

28 *Gesangpart Nanny*: Final-Chor, S. 108–110.

29 *Gesangparts Schnipp*: Cavatine (solo), S. 94; Lied (solo), S. 96; Final-Chor, S. 108–110; Quartett, S. 114–116; Lied (solo), S. 120; Lied (solo), S. 128; Final-Chor, S. 131–133; Lied (solo), S. 135; Lied (solo), S. 145; Vaudeville, S. 148; Schluss-Chor, S. 148.

	Deutsch-franzose karikierte Anstandsrolle		enge Körperhaltung	2 Gesangparts 1 Tanzszene ³⁰ erfordert einen darstellerisch vielseitigen Akteur
Seppel, Bedienter	niedrig- komisches Fach Bedienter	Unterschicht ländlicher Bereich		Nebenrolle unterstützender Chorgesang 2 Gesangparts ³¹

2.

Taddädl der dreissigjährige ABC Schütz gehört dem niedrig-komischen Genre an. Die Rollenfächer der Posse bewegen sich im Bereich zwischen niedrig-komischem, komischem und Halbcharakterfach. Das Milieu ist das städtische, in dem allerdings die bäuerliche Familie Eselbank reichlich fehlplatziert wirkt. Rosel verstößt am auffälligsten gegen die Konvention und benimmt sich zielgerecht daneben – ihre Handlungen korrelieren nicht mit den Normen der Gesellschaftsschicht, in der sie sich (im wahrsten Sinne des Wortes) bewegen möchte. Die Diskrepanz zwischen ihrem bäurischen Habitus und der gehobenen Gesellschaft ergibt eine „Komische Deplatzierung“ der Figur, die eine der Strategien im Stück darstellt, Komik zu erzeugen. Das niedrig-komische Fach, in dem die Figur ursprünglich angelegt ist, wird zu diesem Zweck in Richtung Halbcharakterfach überdehnt, es kommt zu einer Rollenfach-Überschreitung: Bewegungsmuster, Sprache, Wahrnehmung, Denk- und Handlungsweisen sind die der ‚Bauerndirn‘ (niedrig-komisches Fach), dennoch gibt Rosel (und damit auch ihre Darstellerin) vor, das feine Fräulein (Halbcharakterfach) zu sein. Das Regelwerk des Fächerkanons wird von der darstellenden Akteurin bewusst durchbrochen; sie spielt mit „falscher körperlicher Intonierung“, ihre Bewegungen, ihre Gesten stehen im Widerspruch zum neuen sozialen Stand der Figur.³² Es ist für den Rezipienten ganz offensichtlich, dass das Überschreiten der sozialen Grenze nicht gelingt. Das augenscheinliche Scheitern Rosels ist hierbei von äußerst komischer Wirkung.

Konzipiert sind die Eselbankschen Figuren als Abbilder der Gesellschaft (freilich in übersteigerter Form). Wie schon in den älteren Versionen des *30-jährigen ABC-Schütz* karikiert auch Hensler Denk- und Handlungsweisen der Neureichen und hält der Gesellschaft so den Spiegel vor. Der komische Effekt ergibt sich aus dem für die Gesellschaftsschicht inadäquaten (körperlichen) Verhalten der Protagonisten, deren Habitus verhindert, die ursprüngliche Schichtzugehörigkeit zu verleugnen. Gemäß seiner Funk-

30 *Gesangparts Chassée*: Duett (mit Rosel), S. 103; Final-Chor, S. 108–110. *Tanzszene*: Menuett (mit Rosel und Taddädl), S. 103.

31 *Gesangparts Seppel*: Final-Chor, S. 108–110; Final-Chor, S. 131–133.

32 Vgl. These 8, formuliert von Gunhild Oberzaucher-Schüller anlässlich ihres Vortrages bei der ABC-Schütz-Tagung mit dem Titel *Thesen zum (Bewegungs-)Theater des Kurz-Bernardon*. In: *Der 30-jährige ABC-Schütz – Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater*. Bd. III: Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. [In Vorbereitung]

tion speichert der Habitus die gesamte (Sozialisations-)Geschichte eines Menschen und erlaubt es, innerhalb der eigenen sozialen Schicht in neuen Situationen (unbewusst) regelkonform zu agieren. Problematisch wird es, wenn es zu einem Übertreten der angestammten Schicht kommt. Auftreten und Benehmen des Menschen, oder besser, die Gesamtheit des Verhaltens, werden zwar weiterhin vom Habitus bestimmt, dieser erzeugt aber Handlungsweisen, die zwar mit der angestammten, nicht aber mit der neu erwählten sozialen Umgebung korrelieren:

„Die Regelhaftigkeit der Gesellschaft und der sozialen Subjekte entsteht im körperlichen Handeln, und der praktische Sinn – das ist die mit dem Habitus gegebene Fähigkeit, Handlungsweisen zu erzeugen, die mit den sozialen Ordnungen übereinstimmen – ist nichts anderes als ‚Natur gewordene, in motorische Schemata und automatische Körperaktionen verwandelte gesellschaftliche Notwendigkeit‘. Der Habitus als inkorporierte Erfahrung des Subjekts mit der sozialen Welt schlägt sich also nicht nur im Körper nieder, manifestiert sich in den Gesten, in der Körperhaltung und im Körpergebrauch, und der Körper fungiert auch nicht nur als ein Medium, in dem sich der Habitus ausdrückt; vielmehr ist der Körper als Speicher sozialer Erfahrungen wesentlicher Bestandteil des Habitus.“³³

Kommen wir nach der Erläuterung einer gebräuchlichen Strategie, Komik zu erzeugen, nämlich mit einer bewussten Fehlplatzierung einer/mehrerer Figuren (textimmanent) und mit einem Verstoß gegen den Fächerkanon (auf dramaturgischer Ebene), wieder zurück zur ursprünglichen Rollenanalyse.

In *Tabelle 1* wurden nicht nur die Rollenfächer von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* näher bestimmt, sondern auch das Anforderungsprofil der jeweiligen Rolle an den realisierenden Darsteller/die realisierende Darstellerin erfasst. Die Rollen der Komödie haben ein umfangreiches Anforderungsprofil, verlangen den Akteuren Kompetenzen in den Bereichen Spiel, Gesang und Tanz ab und scheinen daher ideal, um an ihrem Beispiel Darstellerprofile, Ensemblestruktur und Besetzungsmodalitäten der Leopoldstädter Bühne zu erörtern.

Wie die Gattungsbezeichnung „Posse mit Gesang“ schon anzeigt, verlangt Henslers Stück nach Akteuren, die spielen und singen: Jede der 15 Rollen hat mehr oder weniger umfangreiche Gesangsszenen, vier der Rollen erfordern zusätzlich tänzerische Fähigkeiten. Was die zu leistenden Gesangsparts betrifft, muss zwischen solchen mit tragender Funktion und solchen mit nur unterstützender unterschieden werden. Acht³⁴ der 15 Rollen weisen Gesangsnummern der ersten Kategorie auf (etwa Fistelgesang, Solo-partien, Duett- und Quartett-Szenen) und sind damit anspruchsvoller als die Gesänge der restlichen sieben³⁵ Rollen, deren Gesangsparts unter dem Begriff „Chorgesang“ zu subsumieren sind.

Nimmt man zusätzlich eine Differenzierung in Schlüssel- und Nebenfiguren vor, zeigt sich Folgendes: Alle Schlüsselfiguren verfügen über tragende Gesangsrollen (Kaspar, Taddädl, Rosel, Kibbutz, Potasch und Schnipp). Für sieben³⁶ der neun Nebenfiguren

33 Beate Kraus und Gunter Gebauer: *Habitus*. 2., Aufl. Bielefeld: transcript 2008 (= Einsichten. Themen der Soziologie), S. 75.

34 Kaspar, Taddädl, Rosel, Kibbutz, Potasch, Katherl, Schnipp und Chassée.

35 Dannheim, Rosaura, Wildbach, Fink, Liserl, Nanny und Seppel.

36 Siehe Fußnote Nr. 33.

ist nur unterstützender Chorgesang vorgesehen, zwei, die Rollen von Katherl und Chassée, wurden hingegen mit tragenden Gesängen ausgestattet.

Wertet man letztere ausgehend von den Gesangsnummern im Dramentext nach quantitativen Maßstäben aus, zeigt sich, welcher Darsteller/welche Darstellerin am meisten Parts zu singen hatte:

Tabelle 1.1: Quantitative Auswertung der Gesangsrollen

♂ Gesangsrollen	Anzahl	♀ Gesangsrollen	Anzahl
Schnipp	11	Rosel	8
Taddädl	9	Potasch	4
Kaspar	7	Katherl	4
Kibbutz	5		
Chassée	2		

Andrea Brandner-Kapfer hat die Figuren Taddädl und Chassée eingehend analysiert, weshalb an dieser Stelle (genauso wie bei der Skizzierung ihrer Darsteller Anton und Philipp Hasenhut) auf ihre Arbeit³⁷ verwiesen wird. Es bleiben sechs Hauptcharaktere mit tragenden Gesangsrollen, deren Besetzung es zwischen 1803 und 1813 zu analysieren gilt. Für die Nebenrollen wurden Rollenfach und Anforderungsprofil bestimmt und die Figuren mit den Namen der verkörpernden Darsteller/Darstellerinnen verknüpft; manche davon sind im Darsteller-Lexikon berücksichtigt. Für die weiteren Ausführungen scheint aber aufgrund des Materialumfangs eine Einschränkung notwendig, weshalb aufgeworfene Fragestellungen an den Figuren Schnipp, Rosel, Kaspar, Kibbutz, Potasch und Katherl erörtert werden, die Nebenfiguren sowie die Taddädls und Chassées finden hingegen nur am Rande bzw. im Vergleich mit anderen Erwähnung.

Wesentliche Informationen zur Beantwortung der anfangs aufgeworfenen Fragen fehlen noch: Anhand der bereits erwähnten drei Theaterzettel sei hiermit nachgereicht, welche Darsteller/Darstellerinnen Henslers Figuren auf die Bühne brachten.

37 Andrea Brandner-Kapfer: Thaddädl und der Tanzmeister – Die Brüder Hasenhut in Karl Friedrich Henslers „Taddädl, der dreissigjährige A B C Schütz“ (1799). In: Der 30-jährige ABC-Schütz – Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater. Bd. III: Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. [In Vorbereitung]

Tabelle 2.1: Darsteller und Darstellerinnen von 1803³⁸

1. Spalte: Rollenname 2. Spalte: Darsteller 3. Spalte: Rollenfach und Rollentypen des Darstellers
4. Spalte: Profil des Darstellers³⁹

Kaspar von Eselbank	Johann La Roche	niedrig-komisches Fach Kasperl-Typus 1. dümmliche auch verschlagene Bediente, Boten, Lakaien, Hausknechte und Angehörige der niederen Handwerkszünfte 2. ängstliche, weinerliche, feige Knappen, Vertraute, Bediente 3. rührselige, biedere, bürgerliche, alte Handwerker	Schauspieler, singt und tanzt; darstellerische Vielseitigkeit der Wanderbühne
Taddädl	Anton Schmitt	niedrig-komisches Fach Tadäddl-Typus und Variationen desselben	Schauspieler, singt und tanzt, darstellerisch vielseitig
Rosel	Demoiselle Mery	komisches Fach > Halb- charakterfach Liebhaberinnen, Koketten Bauernmädchen, Vertraute	Schauspieler-Sängerin, tanzt, Pantomimen-Spielerin, darstellerisch vielseitig
Kibbutz	Joseph Rotter	komisches Fach	Schauspieler-Sänger, Bassist, Chordirektor, Opern-Personal
Potasch	Anna Baumann	komisches Fach > Halb- charakterfach alte Weiber, Lokalfiguren Zauberinnen, Feen und	Schauspielerin, singt, darstellerisch vielseitig

38 Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters vom 27. Dezember 1803 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 3: 1800–1805 (Sig. C 64525).

39 In den Tabellen 2.1 bis 2.3 wurde zwischen ausgewiesenen Sängern (Schauspieler-Sänger) und solchen, die gelegentlich kleinere Gesangsrollen (Schauspieler, singt) übernahmen differenziert. Bei der tänzerischen Befähigung der Ensemblemitglieder wurde ebenso zwischen geschulten Tänzern, etwa Anton und Philipp Hasenhut (Schauspieler-Sänger-Tänzer) und jene Darsteller und Darstellerinnen, die als Pantomimen-Personal (Schauspieler oder Schauspieler-Sänger, tanzt) agierten und daher über tänzerische Routine verfügten, differenziert.

		Königinnen	
Herr von Dannheim	Josef (?) Sailer	Halbcharakterfach Fürsten, Vögte, Edelmänner, Alte, Anstandsrollen	Schauspieler, singt
Rosaura	Madame Windisch		
Wildbach	Josef Ernst Prothke	Halbcharakterfach Liebhaber, Jünglinge, junge Edelmänner, Ritter, Offiziere, Handwerksgesellen	Schauspieler, singt, darstellerisch vielseitig
Fink	Joseph Handl	Halbcharakterfach > komisches Fach Liebhaber	Schauspieler, singt
Katherl	Madame Döbler		
Liserl	Demoiselle Würzer	Nebenrolle	Nebenrolle
Nanny	Madame Grohovsky	Nebenrolle	Nebenrolle
Schnipp	Anton Baumann ⁴⁰	komisches Fach > niedrig- komisches Fach gewitzte Bediente, lustige Lokalfiguren (meist Handwerker), erste Charakterrollen, lustige Alte vermutlich den Arlequin i. d. Pantomime	Schauspieler-Sänger, tanzt, Pantomimen-Spieler und Choreograph, darstellerisch vielseitig
Monsieur Chassée	Philipp Hasenhut	komisches Fach Chevaliers, Juden, Bonvivants, Pierrot (Pantomime)	Schauspieler-Sänger-Tänzer, ausgewiesener Tänzer
Seppel	Herr Leberbauer	Nebenrolle	

40 Der Schauspieler-Sänger Friedrich Baumann (um 1763, Wien – 12. April 1841, Wien) kann nicht der Darsteller dieser Rolle sein. Er verließ das Leopoldstädter Theater bereits 1795 und nahm am 4. März desselben Jahres ein Engagement als Hofopernsänger am Wiener Burgtheater an. Anton Baumann hingegen verblieb bis zu seinem Tod im Jahr 1808 am Leopoldstädter Theater. Vgl. Rudolph Angermüller: Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers. Wien, Köln und Weimar: Böhlau 2009, S. 167.

Tabelle 2.2: Darsteller und Darstellerinnen von 1810⁴¹

1. Spalte: Rollenname 2. Spalte: Darsteller 3. Spalte: Rollenfach und Rollentypen des Darstellers
4. Spalte: Profil des Darstellers

Kaspar von Eselbank	Michael Fenzel	niedrig-komisches Fach Kasperl-Typus lustige Bediente, Knappen, Hausknechte und Lakaien	Schauspieler-Sänger, tanzt, Pantomimen-Spieler und Choreograph, Opern- Personal
Taddädl	Anton Schmitt	siehe Tabelle 2.1	
Rosel	Madame Haidvogel		
Kibbutz	Joseph/Johann Handl		
Potasch	Anna Baumann	siehe Tabelle 2.1	
Herr von Dannheim	Herr Müller		
Rosaura	Franziska Switil	komisches Fach > Halb- charakterfach Chargenrollen im Sing- und Lustspiel sowie in der Oper, Kammermädchen, Vertraute, Zofen, Nixen und Nymphen, Bäuerinnen, Köchinnen und Feen in der komischen und tragisch-komischen Pantomime	Schauspieler-Sängerin, tanzt, eventuell Schauspieler- Sänger-Tänzerin, Pantomimen-Spielerin (Solotänzerin), Chorsängerin
Wildbach	Josef Ernst Prothke	siehe Tabelle 2.1	
Fink	Anton Cachée	Halbcharakterfach > komisches Fach Helden, Intriganten, Liebhaber, Chevaliers, Ritter und Bauernjungen	Schauspieler
Katherl	Demoiselle Riedmüller		
Liserl	Demoiselle Hartmann	Nebenrolle	

41 Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters vom 18. Juli 1810 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 (Sig. C 64525).

Nanny	Madame Grohovsky	Nebenrolle	
Schnipp	Ignaz Schuster	komisches Fach > niedrig-komisches Fach Charakterkomiker 1. Bediente, Vertraute, Hausknechte 2. SiemandIn und Jupiterfiguren (Parodie) 3. lustige Lokalfiguren und Handwerker, Wirte, Fiaker, Schneider, Schuster, Parapluiemacher etc.	Schauspieler-Sänger, ausgewiesener Sänger (Bassist), tanzt, Opern-Personal
Monsieur Chassée	Philipp Hasenhut	siehe Tabelle 2.1	
Seppel	Hr. Leberbauer	Nebenrolle	

Tabelle 2.3: Darsteller und Darstellerinnen von 1813 (Gastspiel Anton Hasenhut)⁴²

1. Spalte: Rollenname 2. Spalte: Darsteller 3. Spalte: Rollenfach und Rollentypen des Darstellers
4. Spalte: Profil des Darstellers

Kaspar von Eselbank	Michael Fenzel	siehe Tabelle 2.2	
Taddädl	Anton Hasenhut	niedrig-komisches Fach (Groteskfach) ⁴³ , Taddädl-Typus	Schauspieler-Sänger-Tänzer, ausgewiesener Tänzer
Rosel	Demoiselle Weiß	komisches Fach > Halb-charakterfach Liebhaberinnen, Koketten, Bürgersfrauen, naive Weiber,	Schauspieler-Sängerin, tanzt, Opern-Personal

42 Auf dem Theaterzettel findet sich hierzu folgender Hinweis: „Herr Anton Hasenhut, Mitglied des k. k. privil. Theaters an der Wien wird die Ehre haben, in oben angezeigter Rolle als Gast aufzutreten.“ Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters vom 10. November 1813 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 (Sig. C 64525).

43 Interessant wäre Hasenhuts Rollenfach für die Zeit vor dem Engagement am Leopoldstädter Theater näher zu bestimmen.

		Tirolerinnen, Feen- Hauptrollen (Zauberoper)	
Kibbutz	Wenzel Swoboda	komisches Fach > niedrig- komisches Fach Kasperl-Typen, Vertraute, Bediente und Gesellen	Schauspieler-Sänger (Bariton), Opern-Personal
Potasch	Anna Baumann	siehe Tabelle 2.1	
Herr von Dannheim	Herr (Karl?) See		
Rosaura	Franziska Switil	siehe Tabelle 2.2	
Wildbach	Josef Ernst Prothke	siehe Tabelle 2.1	
Fink	Anton Cachée	siehe Tabelle 2.2	
Katherl	Amalia Horny	komisches Fach > Halb- charakterfach: weibliche Chargenrollen: Kammerjungfern, Liebhaberinnen, Nixen (romantisch-komische Volksmärchen)	Schauspieler-Sängerin, Opern-Personal
Liserl	Dem. Hartmann	Nebenrolle	
Nanny	Dem. Dünthaler	Nebenrolle	
Schnipp	Ignaz Schuster	siehe Tabelle 2.2	
Monsieur Chassée	Philipp Hasenhut		
Seppel	Herr Leberbauer	Nebenrolle	

Anforderungsprofil und Fächer der Rollen des *30-jährigen ABC-Schütz* decken sich ohne Abweichung mit den erhobenen Rollenfächern der Darsteller und Darstellerinnen sowie mit deren künstlerischem Profil. Es fällt auf, dass mehrere Ensemblemitglieder nicht auf ein Rollenfach beschränkt waren, sondern Figuren aus dem niedrig-komischem, dem komischem wie dem Halbcharakterfach darstellten (vgl. etwa Anna Baumann, Demoiselle Mery, Anton Baumann, Franziska Switil etc.). Auch sind sämtliche Künstler und Künstlerinnen zwischen 1803 und 1813 als darstellerisch vielseitig zu bezeichnen. Bei den Darstellern und Darstellerinnen der Rollen Schnipp, Rosel, Taddädl, Kaspar, Potasch, Kibbutz, Chassée und Katherl handelt es sich zumeist um versierte Schauspieler-Sänger, die schon in den ersten beiden Bühnenjahrzehnten zur Sicherung der Gattungen mit Gesang im Spielplan als Sänger engagiert wurden, an der Bühne dann aber gleichermaßen im gesprochenen und im gesungenen Genre zum Einsatz kamen (vgl. Anton Baumann, Anna Baumann, Anton und Philipp Hasenhut,

Demoiselle Mery, Joseph Rotter, Michael Fenzel, Ignaz Schuster etc.). Die Nebenrollen wurden überwiegend mit Schauspiel-Personal abgedeckt, das auch kleinere Gesangsrollen übernahm, also ebenso darstellerisch vielseitig agierte. Die Rollen Taddädl, Rosel, Chassée und Katherl verlangen nach Personal mit zusätzlichen tänzerischen Fähigkeiten. In Frage kamen ausgewiesene Tänzer (Anton und Philipp Hasenhut) oder Ensemblemitglieder die zusätzlich in Pantomimen spielten (Anton Schmitt, Demoiselle Mery, Franziska Switil etc.) und daher über tänzerische Fähigkeiten verfügten.⁴⁴ Besetzt wurden die Rollen des *30-jährigen ABC-Schütz* zwischen 1803 und 1813 spartenübergreifend aus dem Opern-, dem (singenden) Schauspiel- sowie dem Pantomimen-Personal. Fast alle Darsteller/Darstellerinnen waren in mehreren Gattungen tätig oder verfügten über darstellerische Fähigkeiten, die über das bloße Schauspielen hinausgingen. Das Personal der Leopoldstädter Bühne agierte multifunktional, die auf eine Sparte fixierten Darsteller/Darstellerinnen waren in der Unterzahl.

1. *Schnipp, ein vazirender Instruktor*: Die Rolle des Schnipp ist in der Fassung von Kurz (1754) in der des Leopoldl angelegt, allerdings gestaltete Karl Friedrich Hensler diese für seine Posse mit Gesang (1799) aus und ließ sich dabei von der umtriebigen Kasperl-Figur der traditionellen Kasperliaden aus La Roches älterem⁴⁵ Repertoire inspirieren. Mit Kasperliaden sind hier im engeren Sinne all jene Burlesken gemeint, in denen Kasperl, alias La Roche, als lustiger Intrigant sein Unwesen treibt. Dabei bleibt Kasperl nicht immer Kasperl, vielmehr tritt er entweder als Angehöriger einer niederen Handwerkszunft auf (Sesselträger, Scherenschleifer, Trager, Limonihändler, Anstreicher) und/oder er kostümiert sich innerhalb ein- und desselben Stückes zum Zweck der Umsetzung seiner Listen mehrfach, wobei aber bei allen Verkleidungen immer Kasperl durchscheint (zusätzlich war die Kasperl-Figur nie auf einen bestimmten Rollentypus fixiert, sie konnte genauso Alter wie Liebhaber, Intrigant wie Bedienter, Jüngling wie Dümmling sein⁴⁶). Liebesthematik – erst sie eröffnet die Möglichkeit zum Briefeltragen und Intrigieren –, der Brief-Topos, Verbrüderung der Liebhaber mit dem Intriganten, Radau- und Arrest-Szenen, falsches Feuer, Klamauk-Komik und Verwechslungen sind neben den häufigen Verkleidungen der ‚Lustigen Figur‘ weitere Charakteristika des Genres, die ebenso in Henslers *30-jährigen ABC-Schütz* ihre Umsetzung finden und hier v. a. in der Figur des Schnipp zusammenlaufen.

Schnipp ist der Unruhestifter, der fidele Intrigant, er ist ein „verschmitzter Kopf“⁴⁷, ein „lustiger Mensch“⁴⁸, ein „Lump [...] im Kopf und Beutel leer“⁴⁹. Er steht ganz in der

44 Marion Linhardt stuft die tänzerische Befähigung der Darsteller/Darstellerinnen des 18. Jahrhunderts wie folgt ab: 1. Schauspieler, die über keine ausgeprägten tänzerischen Fähigkeiten verfügten 2. solche, die ihre tänzerischen Fähigkeiten, bzw. die Fähigkeit ihren Körper zu kontrollieren in Harlekinstücken und durch Stegreifspielen erworben haben („Pantomime-Spieler“) und 3. ausgewiesene Tänzer, Vertreter eines bestimmten Bewegungsfaches (nobles Fach, Halbcharakterfach, Charakter (komisches Fach); vgl. Linhardt 2010, S. 20.

45 Gemeint sind Stücke, die bereits von La Roche während seiner Wanderschauspielerzeit mit der Badner Gesellschaft zum Besten gegeben wurden bzw. solche, die vor 1790 entstanden.

46 Vgl. Otto Schindler: Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung der „Badner Truppe“ und ihres Repertoires, Wien, Univ. Diss. 1971, S. 220.

47 Karl Friedrich Hensler: Taddädl der dreissigjährige ABC Schütz. Eine Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach einer Burleske für die Marinellische Schaubühne bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist vom Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien 1799. Hrsg. von Matthias J. Pernerstorfer, S. 95.

48 Hensler, ABC-Schütz, S. 94.

Tradition des Zanni, des unruhestiftenden, gewitzigten Bedienten der Commedia dell'arte, schlägt folglich seinen Widersachern, Nomen est Omen, des Öfteren ein Schnippchen⁵⁰ und weist zusätzlich alle typischen Attribute des Kasperl der frühen Burlesken auf – der Vergleich wird es zeigen:

Schnipp ist ein reisender, mittelloser Instruktor,⁵¹ er ist Lebens- und Überlebenskünstler, verkauft alles, handelt mit allem, verbündet und verbrüdert sich sofort mit den beiden Liebhabern für ein geringes Entgelt, wird zum Boten von Liebesbotschaften und Brieferln,⁵² stiftet wo er kann Unruhe, ergreift somit Partei für die Fraktion der Jungen, foppt die Alten, verkleidet sich zu diesem Zwecke als Bedienter,⁵³ Singmeister,⁵⁴ Stubenmädchen,⁵⁵ Sesselträger,⁵⁶ Bedienter in Livree⁵⁷ und ‚Landlerbauer‘,⁵⁸ isst und trinkt gerne und spricht wie Kasperl gemeinen Dialekt (wenn auch nur in seiner Verkleidung als Bauer):

Fink. (lacht) Ha, ha, ha! (zu Wildb.) Hör du, Bruder! den Menschen könnten wir vielleicht zur Ausführung unseres Planes gebrauchen. Hier, guter Freund! geb ich ihm einen Dukaten.

Schnipp. Einen Dukaten? Um Vergebung, feynd Sie ein Negoziant?

Fink. Warum?

Schnipp. Nun — ich hab halt gehört, daß es z' Wien Leute geben foll, die einem mit aller Menschenliebe einen Dukaten leihen, und lassen sich aber zwey dafür verschreiben.

Fink. Ich verlange keine Zurückgabe dieses Geldes. Den Dukaten schenk' ich ihm.

Schnipp. Schenken? Sie sind g'wiß auch schon einmal aus dem Haus gejagt worden?

Fink. Warum?

Schnipp. Nun — weil man halt da am besten weiß, wo einen der Schuh drückt, wenn man kein Geld hat.

Wildb. Wir haben ganz andere Absichten mit ihm — er scheint ein verschmitzter Kopf zu feyn —

Schnipp. Sind ihr Gnaden vielleicht verliebt? brauchens vielleicht einen Briefeltrager — Sie sollen mit mir zufrieden feyn, denn in dergleichen Artikeln hab ichs weiter gebracht als im Studieren.

Fink. Desto besser! das Aemtchen foll ihm, wie ich hoffe, gute Zinsen bringen. Sieht er, dort neben dem Kaffeehaus ist unsere Wohnung, dort wollen wir ihm unser Vorhaben entdecken, in einer Viertelstunde erwarten wir ihn — (Beyde ab).

Schnipp (allein). Nun — das Ding beginnt nicht übel! das Amtel foll mir Zinsen bringen? meiner Six! es wär Zeit, wenn mir einmal die Frau Fortuna ihren Flügel-

49 Hensler, ABC-Schütz, S. 96.

50 In der Wiener Partitur (p₄) wird Schnipp – ebenfalls passend – Schwindel genannt.

51 „Schnipp. Ein armer Studiosibus / Sucht ein Viaticum.“ Hensler, ABC-Schütz, S. 13.

52 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 29f.

53 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 104.

54 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 113.

55 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 119.

56 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 127.

57 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 134.

58 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 145.

mantel zuwarf! (Pauſe) Ja ich geh' dahin — ich hab mir ſagen laſſen, daß zu Wien ſchon mancher Avanturier fein Glück gemacht hat — vielleicht gelingt mir's auch noch, daß ich fo per fas et ne fas ein Glückskind werde.⁵⁹

Ebenso ist die Kasperl-Figur in zwei der ältesten Kasperliaden angelegt: In *Die Liebesgeschichte in Hirschau oder Kasperle in sechserley Gestalten* (Marinelli) ist Kasperle ein vagabundierender, sehr gewitzter Scherenschleifer. Sein Einkommen ist mehr als kläglich, somit ist er einem Zuverdienst nicht abgeneigt, was umgehend (natürlich vorwiegend zur Sicherung des leiblichen Wohls) die Verbrüderung mit dem Liebhaber und dem Liebhaber-Diener Jackel nach sich zieht. Den großen Lohn erst mal in Aussicht gestellt, fungiert er bereitwillig als Briefertträger, Unterhändler, Brautwerber, Mann fürs Grobe und Tunichtgut, verkleidet sich – der Titel kündigt es an – als Rauchfangkehrer, edler Herr von Schweinburg, Korporal, Kleinkind, Tambour und Allegorie des Winters, alles Kunstgriffe um den Alten zu traktieren, das junge Glück zu befördern.⁶⁰

Vagabundierend, mittellos, stets hungrig und verkleidungswillig aber (im Unterschied zu Schnipp und Kasperle in *Die Liebesgeschichte in Hirschau*) weniger gewitzt, agiert der Protagonist in *Weiber List oder die verliebten Kaufmanns Diener*. Hier ist Kaspar der Betrogene, wird er doch stets von seinem weiblichen Pendant, Nannerl, ausgetrickst. Kaspar ist wieder Tagelöhner, diesmal Lastenträger, wie erwartet, gehen die Geschäfte schlecht. So lebt er von der Hand in den Mund und verbrüdert sich, sobald sich die Gelegenheit bietet, mit dem Gesellen des Seifensieders und des Lebzelters – diesmal allerdings gegen die beiden Liebhaber. Seine Machenschaften sind harmloser als noch in der *Liebesgeschichte*, seine Verkleidungen weniger zahlreich (er wird zu einem „verstellten Soldaten“, einer „furchtsame[n] Garten Statue“ und einem „verliebt[en] Kutscher“), was damit zusammenhängt, dass Nannerl als eigentliche Intrigantin diese Parts übernimmt.⁶¹

59 Hensler, ABC-Schütz, S. 14–15.

60 Vgl. Karl Marinelli: *Die Liebesgeschichte in Hirschau, oder Kasperle in sechserley Gestalten ein Lustspiel in drey Aufzügen*. [Wien, den 10ten Jänner 1780], hrsg. von Jennyfer Großbauer-Zöbinger, in: *Mäzene des Kasperls* (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/marinelli_liebesgeschichte.html [Stand 2009], S. 3–4.

61 Vgl. [Karl Marinelli:] *Weiber List oder die verliebten Kaufmanns Diener und die schöne Saiffensieder, und Lebzelters Tochter wobey Kasperle einen lustigen Trager, verstellten Soldaten furchtsame Garten Statue und verliebten Kutscher spielt*. [o. J.] [Ms.], [13r–15r]. Transkribiert von Jennyfer Großbauer-Zöbinger, in: Jennyfer Großbauer-Zöbinger: *Karl von Marinelli (1745–1803). Das Gesamtwerk. Edition und Studie*. Graz, Univ., Diss. [in Vorbereitung]. Der Beweis, dass tatsächlich Marinelli der Autor des Stückes ist, muss erst erbracht werden.

Tabelle 3: Figuren im Vergleich

	ABC-Schütz (Kurz, D ₂)	Liebesgeschichte (Marinelli)	Weiberlist (Marinelli?)	ABC-Schütz (Hensler, D ₃)
Name der Figur	Leopoldl	Kaspar	Kaspar	Schnipp
soziale Einbindung	Flavos Diener; sozialer Hintergrund ausgeblendet	vagabundierender Scherenschleifer / Gelegenheitsarbeiter	vagabundierender Lastenträger / Gelegenheitsarbeiter	„vazirender“ Hofmeister
Verbrüderung	keine (von Anfang an Diener Flavos, eines jungen Liebhabers)	mit Deckner (Liebhaber) und Jackel (dessen Diener)	mit Gesellen Hanns und Stephl; er ist Gegenspieler der beiden Liebhaber	mit Wildbach und Fink, den zwei Liebhabern
Verkleidungen und Verstellungen	Schreiber des Notars, Hanswursts Diener	Rauchfangkehrer, Herr von Schweinburg, Korporal, Kleinkind, Tambour, Allegorie des Winters	Trager, Soldat, Gartenstatue, Kutscher	Bedienter, Singmeister, Stubenmädchen, Sesselträger, Bedienter in Livree, Landlerbauer
Funktion	kundschaften, täuschen, verwirren, Ehekontrakt verhindern	kundschaften, täuschen (v.a. den Alten), foppen (v.a. den Alten), verwirren, Unruhe stiften, Briefeiltragen	Gegenspieler der Liebhaber, spitzeln, dem Alten zutragen	täuschen, foppen (die Alte), verwirren, Unruhe stiften, Briefeiltragen

Mit Schnipp konzipierte Hensler eine der interessantesten, wenn nicht überhaupt die interessanteste Figur des Stückes. Die Idee, den beiden Liebhabern einen Unruhe stiftenden Bedienten zur Seite zu stellen, ist schon im Kurz-Stück umgesetzt. Somit ist der Liebhaber-Diener, dem einzig die Funktion zufällt den/die Alten zu foppen, zu täuschen, oder besser, ihre Autorität zu untergraben und damit das Liebesglück der Jungen zu befördern, keine Erfindung Henslers. Dessen Verdienst ist vielmehr die originelle Aus- und Umgestaltung dieser Rolle: Ausgestaltung deshalb, da Hensler dem Liebhaber-Diener in seinem Stück weitaus mehr Platz einräumte, seinen Aktionsradius ausdehnte. Er erweiterte neben dem Rollenumfang auch das Anforderungsprofil der Rolle, teilte Schnipp die meisten Gesangspartien zu und kreierte so eine Hauptrolle für einen routinierten Gesangskomiker, dessen Fach das niedrig-komische war.

Bemerkenswert ist, dass die Funktion von Schnipp im Stück immer noch die Leopoldls ist, die Figur Henslers aber über ein größeres Handlungsrepertoire verfügt, um die beiden Alten hinter Licht zu führen. Schnipp ist Verkleidungs- und Verwechslungskünstler und stiftet somit Verwirrung mit den ureigenen Schemata der ‚alten‘ Kasperliaden aus La Roches Frühzeit (siehe oben). Damit kommt es auf Figurenebene zu einer Verschiebung: die klassischen Attribute und Handlungsweisen der Kasperl-Figur werden Schnipp zugeteilt. Dessen Darsteller erhält damit jene Rollenstruktur, die in früheren Stücken dem Kasperl (La Roche) zugeordnet war. Den Liebhaber-Diener im klassischen Sinne mit La Roche zu besetzen, wäre aber nicht möglich gewesen, handelt es sich doch um eine umfangreiche Gesangsrolle, die nach einem versierteren Sänger, als La Roche es gewesen sein dürfte, verlangt. Sowohl Anton Baumann (er mimte Schnipp bis zu seinem Ableben im Jahr 1808) als auch Ignaz Schuster (gab Schnipp 1808 bis 1814) waren bestens für diese Rolle qualifiziert. Baumann war eindeutig im niedrig-komischen Fach beheimatet und ein kundiger Sänger, der häufig Rollen im Singspiel und der komischen Oper übernahm (siehe Anhang). In diesen mimte er vorwiegend Personen des gemeinen Lebens, sprich Hausmeister, Hausknechte, Frauenwächter, aber auch heitere Lokalfiguren aus dem handwerklichen Bereich (Wirte, Schneider, Maler, Brandweinbrenner, Fasszieher, Schuster, Barbieri etc.). Sieht man sich die Bedienten-Rollen Baumanns im Detail an, fällt auf, dass er meist gewitzte Figuren mit großem Aktionsradius (in der Manier des Zanni) gab – ein weiterer Umstand der ihn für die Schnipp-Rolle prädestinierte.

Baumanns Rollenerbe tritt nach dessen Ableben Ignaz Schuster an, mit dem er schon während der gemeinsamen Zeit an der Leopoldstädter Bühne Rollen wie Rollenfach teilte. Auch Schuster ist als ausgebildeter Sänger stimmlich der umfangreichen Gesangsrolle Schnipp gewachsen. Wie Baumann spielt auch er in seinen ersten Bühnenjahren vorwiegend Typen des niedrig-komischen Faches, lustige Bediente, Handlanger, Hausknechte etc. Aufgrund seiner Physiognomie (Schuster hatte einen ausgeprägten Buckel und wirkte daher für seine Zeitgenossen recht „drollig“), blieb er auf das komische Fach beschränkt; sein Ansuchen um ein Engagement am Hoftheater als Nachfolger des berühmten Komikers Weidmann wurde im Antwortschreiben des Hoftheaterbeamten im Sommer 1818 mit folgender Begründung abgelehnt:

Das im Anschlusse zurückfolgende an S. Majestät gerichtete Ansuchen des Hofkappellensängers und Mitglied der Leopoldstädter Bühne Ignatz Schuster, um Anstellung bey dem k. k. Hoftheater, stützt sich hauptsächlich auf den nicht zu bestreitenden Beyfall, welchen er während seines 18-jährigen Engagements im Theater in der Leopoldstadt erhielt. Schon die lange Dauer dieses Engagements ist ein Beweis, wie sehr das wirklich ausgezeichnete komische Talent des Bittstellers für die genannte Bühne und die bekannten Eigenthümlichkeiten derselben passe, und wie gewagt es dagegen seyn möchte, dieses Talent in einem schon ziemlich vorge-rückten Alter auf ein anderes Theater und unter ganz verschiedenen Umständen zu versetzen. – Die vorzüglichsten Rollen des Komikers Schuster sind aus dem gemeinsten Leben der Wienerwelt genommen und befinden sich in Stücken, welche der Anstand und der gute Geschmack auf immer von dem Hoftheater verweist. Das Fach des verstorbenen Hofschauspielers Weidmann hat mit dem des Bittstellers nichts gemein, als daß beide zur komischen Gattung gehören. Die gemeine Mundart des Wiener Volkes, worin sich die Komik des Schauspielers Schuster wie in ihrem Element bewegt, ist zudem gegenwärtig noch mehr als zu Weidmanns Zeit von dem Hoftheater verbannt; so wie Schuster von einer Menge Rollen in gewöhnlichen und vollends feinern Lustspielen schon durch seine verwachsene, für die Hofbühne wohl nicht schickliche Figur ausgeschlossen ist. [...] Aus diesen einfachen, aber über

überwiegenden Gründen glaubt der Unterzeichnete auf die Abweisung des Bittstellers antragen zu müssen. Wien, den 3. Oktober 1818.⁶²

Schusters Körperbau determinierte ihn auf das niedrig-komische Fach, was mit Oberzaucher-Schüllers These, der Fächerkanon habe sich aus den gegebenen Proportionen des menschlichen Körpers entwickelt, korreliert. Was ihn für die Verkörperung Schnipps qualifizierte, verwehrte ihm die Darstellung galanter Figuren, außer es handelte sich um eine Persiflage dieser (nicht umsonst feierte Schuster enorme Erfolge mit der Darbietung von Jupiter-Figuren, die in der Verkörperung durch den kleinen, buckligen Komiker zur Parodie gerieten und äußerst komisch wirkten).

2. *Rosel, Kaspar Eselbanks Tochter*: Rosel ist der klassische Typus der sozialen Aufsteigerin. Katalysator für ihren Aufstieg sowie die Übersiedelung ins städtische Milieu ist das väterliche Geld. Vormalig „Bauerndirn“⁶³ wird sie in Wien zum feinen Fräulein – ein Unternehmen, das von Anfang an aufgrund des in der primären Sozialisation erworbenen Habitus zum Scheitern verurteilt ist. Die vergangenen Erfahrungen im ländlichen Milieu schreiben sich in Form eines bäurischen Habitus in ihren Körper ein, der in der wenig vertrauten urbanen Umgebung immer noch ihr Handeln bestimmt.⁶⁴ Obwohl sie das feine Fräulein sein möchte (oder besser gesagt, von ihrem Vater gezwungen wird, in diese Rolle zu schlüpfen), offenbart sich über ihre (Körper-)Sprache in Momenten der Unkonzentriertheit die tatsächliche Herkunft. Auch der übertriebene Putz nach der neuesten Mode kann über ihre Schichtzugehörigkeit nicht hinwegtäuschen, sie verrät sich mit der „gemeinen Sprache“ und den „bäurischen Manieren“.⁶⁵ Der Widerspruch zwischen ihrem Putz und ihrem Verhalten wirkt lächerlich, Rosel selbst deplatziert. Den Geschmack der Fräulein vom Stande, ihr Gehabe, kann sie nur äußerlich nachahmen,⁶⁶ glaubhaft ist ihr Auftreten aber nicht, da sofort wieder (besonders in emotionalen Situationen) der bäurische Habitus die Oberhand gewinnt: So duzt⁶⁷ sie alle, nennt ihre Hofmeisterin „Alte“,⁶⁸ ist vorlaut, „nährisch verliebt“⁶⁹ in Fink, redet, wie ihr „der Schnabel g'wachsen ist“,⁷⁰ fällt in ungezogenes Gelächter⁷¹ und wird leicht handgreiflich. Sie ohrfeigt den Diener⁷² und droht⁷³ dem Tanzmeister

62 Bewerbung Schusters an das k. k. Hoftheater und Rückschreiben des Oberhofmeisteramtes; zitiert nach Mayer 1966, S. 363. Theaterakten des Oberhofmeisteramtes 1818, Stück 293. In: Norbert J. Mayer: Ignaz Schuster und die Entwicklung des Schauspielstils von Laroche zu Raimund im Wandel der theatralischen Gattungen des Volkstheaters. Wien, Univ. Diss. 1966, S. 363.

63 Hensler, ABC-Schütz, S. 140.

64 Vgl. Kraus und Gebauer, Habitus, S. 74–77.

65 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 90.

66 Sie tut zu viel des Guten und macht sich damit lächerlich: „Joseph. [...] Ha, ha, ha! – s' Fräule habens heut recht nach der Mode frisirt und hergestampert. Ros. (geht gravitatisch umher) Das verstehst du nicht, Seppell! so gehen ja die vornehmsten Damesen in der Stadt.“ Hensler, ABC-Schütz, S. 92.

67 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 126.

68 Hensler, ABC-Schütz, S. 126.

69 Hensler, ABC-Schütz, S. 102.

70 Hensler, ABC-Schütz, S. 126.

71 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 127.

72 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 92.

Chassée mit erhobener Hand sowie unschicklichen Worten. Alle Maßnahmen, ihre Herkunft zu verschleiern, greifen nicht. Sie bleibt Analphabetin, muss sich den Liebesbrief an Fink sogar vom Stubenmädchen aufsetzen lassen,⁷⁴ wirkt auch beim Menuett⁷⁵ mehr lächerlich steif als grazil und vergisst ständig darauf Kaspar Eselbank fein „Papa“ zu nennen,⁷⁶ wie es ihr die Etikette gebietet.

Rosel ist jene Figur, in der sich der Stadt-Land-Gegensatz am stärksten manifestiert.⁷⁷ Sie ist wie Kaspar Eselbank aus dem ländlichen Milieu, nicht besonders intelligent und Angehörige der unteren sozialen Schicht, ihren Bewegungen und ihrer Wortwahl nach für das niedrig-komische Fach konzipiert. Das Anforderungsprofil der Rosel-Rolle ist umfangreich, sie weist von allen weiblichen Rollen die umfangreichsten und anspruchsvollsten Gesangspartien auf, und ihre Verkörperung erfordert, damit sich der komische Effekt einstellt, einen gezielten Verstoß gegen den Fächerkanon. Die Darstellerin der Rosel musste das niedrig-komische Fach immer wieder überschreiten und Anleihen am Halbcharakterfach nehmen, um die Figur deplatziert wirken zu lassen. Zu besetzen ist die Rolle mit einer darstellerisch vielseitigen Schauspielerinnen, die des Spielens, Singens und Tanzens mächtig ist und den Bewegungsduktus des niedrig-komischen wie des Halbcharakterfaches anzuwenden vermag. 1803 übernahm Demoiselle Mery diese Rolle, ihrem Profil nach darstellerisch vielseitig (Schauspieler-Sängerin und Pantomime-Spielerin). Als Pantomime-Spielerin verfügte Mery über tänzerisches Potential und Bewegungskonzepte, die ihr bei der Verkörperung der Rosel entgegen kamen. Die Darstellerin spielte Figuren aus dem niedrig-komischen wie dem Halbcharakterfach, vorwiegend Koketten, Bauernmädchen, Liebhaberinnen und Vertraute. 1810 übernahm eine Madame Haidvogel diese Rolle, 1813 Demoiselle Weiß. Die Systematik bei der Besetzung Rosels wird beibehalten, auch Weiß zählt zum Opern-Personal der Leopoldstädter Bühne, ist somit Schauspieler-Sängerin und spielte wie schon Mery Rollen ebenso aus dem niedrig-komischen Fach (Tirolerinnen, Bauernmädchen, Koketten) wie aus dem Halbcharakterfach (Bürgersfrauen, naive Weiber und Feen-Hauptrollen in der Zauberoper).

3. *Kaspar von Eselbank*: Kaspar von Eselbank ist ein gebürtiger Bauer aus „Eselbank bey Steyer“⁷⁸. Durch einen Zufall reich geworden, zieht er mit seinen beiden Kindern nach Wien, lässt sich „nobiliren“⁷⁹ und kostet, nun dem Geldadel zugehörig, die Vorteile des erschwindelten sozialen Aufstieges aus. Als „Gnädiger Herr“ nimmt er äußerlich Lebensstil und Wertesystem der Oberschicht an, hält, wie es sich für Personen von Stand gehört, vorwiegend aber um den Schein zu wahren, dem Sohn einen Hofmeister, der Tochter eine Hofmeisterin. Der erhoffte Lernerfolg bleibt aber aus – der Eselbanksche Nachwuchs lernt weder das Schreiben noch das Lesen, geschweige denn das ABC. Den Klagen der Hofmeister begegnet Kaspar, wie allen

73 „Ros. (erhebt die Hand) Hörens – greifens mir nit wieder daher, oder i steck ihnen eins auf die Nasen hinauf, daß ihnen die rothe Suppen herunter lauft“. Hensler, ABC-Schütz, S. 103.

74 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 100.

75 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 103.

76 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 91.

77 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 92f.

78 Hensler, ABC-Schütz, S. 146.

79 Hensler, ABC-Schütz, S. 101.

seinen Problemen, mit einem Sack voller Münzen: „Wo Geld ist, da ist leicht zu rathen, Ich gebe jedem sechs Dukaten“,⁸⁰ trällert er ungeniert daher. Berechnend wird er, wenn es darum geht, den ergaunerten Adelstitel zu legitimieren. Nichts liegt da näher, als seinen Sohn Taddädl durch eine geschickte Heiratspolitik mit dem verarmten Erbadel zu verbinden, sprich ihn mit dem Fräulein Rosaura, der Tochter des Edelmanns Dannheim, zu vermählen und auf diesem Weg Geld und gute Abstammung zu paaren. Ansonsten ist Kaspar, wie sein Urahn Hanswurst, vom bäurischen Schlag. Seine ursprüngliche Herkunft, sein ländlich-schlichtes Wesen und seine ruppige Art wirken verräterisch, den noblen Herrn nimmt man ihm nicht ab. Des Öfteren benimmt er sich daneben, zeigt für sein Alter lächerlich-übersteigerte⁸¹ Emotionen, verliebt sich leicht,⁸² will seinem Sohn, wenig anständig, sogar die Angebetete ausspannen. Gilt es Konflikte zu bewältigen, schreit er, äfft er nach und spottet,⁸³ ist jähzornig, aufbrausend und in der Wortwahl wenig zimperlich,⁸⁴ eben ein reizbarer und zu Handgreiflichkeiten bereiter Hanswurst-Abkömmling. Um seine Geisteskraft ist es schlecht bestellt. Er ist Analphabet, beweist nur Köpfchen, wenn es darum geht einen Vorteil herauszuschlagen (bauernschlau), sonst ist er aber besonders leicht hinters Licht zu führen, weshalb am Ende auch er der Geprellte, oder besser gesagt, der listig Besiegte ist.⁸⁵ Dieser Kaspar ist eine Figur aus dem ländlichen Bereich mit niedrigem Intelligenzquotienten und Repräsentant der unteren sozialen Schicht. Zu besetzen ist er mit einem vielseitigen Darsteller, dessen Fach das niedrig-komische ist und dessen Rollenspektrum sich vom gespielten bis zum gesungenen Genre erstreckt.

La Roche hatte Erfahrung mit bäurisch-derb gestalteten Figuren, sodass er auch von 1799 bis zu seinem Tod im Jahre 1806, mit einer krankheitsbedingten Unterbrechung im Jahre 1803, mit Gewissheit auf der Besetzungsliste von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* stand. Von Dezember bis Februar 1803 muss sein Mitwirken in diesem Stück in Frage gestellt werden. La Roche lag laut den Tagebuchaufzeichnungen Wenzel Müllers von 12. Dezember 1802 bis 3. Februar 1803 schwer erkrankt und spieluntauglich darnieder, sodass man ihn sogar mit den heiligen Sakramenten versah.⁸⁶ Am 27. Dezember 1803, also jene Vorstellung die der ausgesuchte Theaterzettel ankündigt, dürfte daher nicht La Roche Kaspar von Eselbank verkörpert haben, und die Druckfahne des Theaterzettels aus Nachlässigkeit nicht auf die Zweitbesetzung ausgebessert worden sein. Dass La Roches Name nicht aus dem Personenverzeichnis getilgt wurde, könnte auch mit der Publikumswirksamkeit desselben zusammenhängen, stellte der Name des beliebten Kasperl-Darstellers auf dem Theaterzettel doch die beste Werbung für die Aufführung eines Stückes dar. Der eigentliche Quellenwert des Theaterzettels ergibt sich aus dem Abdruck der Darstellernamen (dieser Theaterzettel ist ein schönes Beispiel dafür dass die Namen nicht immer korrekt angegeben wurden). Es ist daher zu

80 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 89.

81 „Kasp. (trocknet sich eine Thräne, und bricht endlich in lautes Schluchzen aus)“ Hensler, *ABC-Schütz*, S. 102.

82 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 119f. und 129f.

83 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 88, 137.

84 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 87, 120, 122.

85 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 144–148.

86 Vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 198.

empfehlen, die genannten Namen wenn möglich anhand anderer Zeugnisse auf ihre Richtigkeit zu überprüfen.

Hensler legte Kaspar von Eselbank, wie schon der Name der Figur impliziert, von vornherein für La Roche an. Dessen Rollenfach war das niedrig-komische, er hatte Erfahrung mit der Verkörperung bäurischer Typen und gab einen glaubhaften ‚Alten‘ ab (er war im Premierenjahr bereits 54 Jahre alt). Ein wenig verwundert, dass der Autor für den Komiker die ehemalige Hanswurst-Rolle adaptierte und ihn nicht, wie in dem am 8. April 1782 auf der Leopoldstädter Bühne aufgeführten Stück *Die dumme Familie des Herrn von Eselbank oder Kasperle der dreißigjährige ABC-Schütz*,⁸⁷ erneut für die Rolle des ‚Studentl‘ vorsah; der im Titel enthaltene Rollename legt nahe, dass La Roche bei dieser Aufführung den ungelehrigen Schüler verkörpert hat. Dasselbe gilt für den 17. Dezember 1782 und den 9. Dezember 1783, als in der Leopoldstadt eine frühere Version⁸⁸ des *30-jährigen ABC-Schütz* zur Aufführung kam.⁸⁹ Noch dazu führt Otto Schindler als ein Resultat der intensiven Beschäftigung mit dem Repertoire der Badner Gesellschaft an, dass La Roche hauptsächlich diejenigen Rollen zufielen, die ursprünglich dem Bernardon vorbehalten waren.⁹⁰ Warum tritt er dessen Rollenerbe in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* aber nicht an?

Es darf darüber spekuliert werden, ob La Roche 1799 für das ‚Studentl‘ schon zu alt oder etwa im Leopoldstädter Ensemble dieser Zeit der einzige Schauspieler war, der die bäurisch-derbe Spielweise des Hanswurst noch beherrschte, die der Rolle Kaspar Eselbanks zugrunde liegt. Wahrscheinlicher aber ist, dass Hensler nie beabsichtigt hatte, La Roche diese Rolle zu geben, sondern sie eigens für Anton Hasenhut kreierte, der am Leopoldstädter Theater den Taddädl-Typus etabliert hatte. Spielte La Roche die alte Bernardon-Rolle 1782, dann nur, weil er in dieser Zeit neben Matthias Menninger (dem als Hanswurst-Darsteller die Verkörperung Vater Eselbanks zufiel) der einzige Komiker der Leopoldstädter Bühne war. Die ABC-Schütz-Stücke wurden nach ein bis zwei Aufführungen abgesetzt, was vermuten lässt, dass La Roche in der Schülerrolle wenig Anklang fand. Hensler konzipierte nun eine neue Schüler-Figur, für deren Gestaltung er sich von Anton Hasenhuts spezifischen Fähigkeiten⁹¹ inspirieren ließ, sprich von Hasenhuts Infantilitätskomik, seiner Art und Weise zu schreien, sich zu gebärden, ‚in der Fistel‘ zu singen, zu tanzen, eben von all jenen Charakteristiken, die der Taddädl-Figur Hasenhuts eigen waren. Das Anforderungsprofil von Henslers Taddädl-Figur subsummiert schließlich Hasenhuts darstellerische Fähigkeiten und ist weit umfang-

87 Das Stück kam nur einmal zur Aufführung, vgl. Hadamowsky 1934, S. 133.

88 Matthias J. Pernerstorfer geht davon aus, dass das erhaltene Manuskript der Version von Kurz (h₂) für den F. W. Weiskerns Gebrauch am Kärntnerthortheater niedergeschrieben wurde und der Text in der konkret vorliegenden Gestalt keine Rezeption außerhalb dieses Theaters erfuhr, sondern erst in bearbeiteter Form durch den anonymen Druck (D₂) aus dem Jahre 1766 für andere Theatertruppen zugänglich war. Im Gegensatz dazu vermerkt Hadamowsky in seinem Repertoireverzeichnis sehr wohl, dass es sich bei der 1782/1783 gespielten Version um die von Kurz handelt („Bernardon. Der dreißigjährige ABC-Schütz. Lustspiel in drei Aufzügen. Josef Felix von Kurz“), ohne jedoch für den Aufführungsbeleg eine überprüfbare Quelle zu nennen.

89 Vgl. Hadamowsky 1934, S. 296.

90 Vgl. Schindler 1971, S. 220.

91 Vgl. Andrea Brandner-Kapfer, Thaddädl und der Tanzmeister. In: *Der 30-jährige ABC-Schütz – Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater*. Bd. III: Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. [In Vorbereitung]

reicher als das der Figur Kaspar Eselbank. Hensler hatte das Können beider Darsteller während der Adaption der alten Burleske präsent, gestaltete daher den Vater Eselbank für die bäurisch-derbe Spielweise La Roches und verschmolz die alte Bernardon-Rolle mit den Besonderheiten von Hasenhuts Taddädl-Typus. Für die Besetzungspraxis der Leopoldstädter Bühne heißt das, dass den Hausautoren individuelle Fähigkeiten und darstellerische Grenzen der Ensemblemitglieder bewusst waren und diese bei der Adaption von Spieltexten berücksichtigt wurden. Hensler passte seinen *30-jährigen ABC-Schütz* an die Darsteller und ihr Potential an und schrieb nicht einfach einen Dramentext, den es nach Fertigstellung aus den Reihen des Ensembles bestmöglich zu besetzen galt.

Nach La Roches Tod (1806) waren sämtliche Kasperl-Rollen am Leopoldstädter-Theater vakant. Gefüllt wurde diese Lücke im Ensemble mit dem Komiker Michael Fenzel, der, 1805 engagiert, schließlich 1806 La Roches Rollenerbe antrat. Fenzel ist als Schauspieler-Sänger mit tänzerischer Erfahrung (er war Choreograph⁹² mehrerer Pantomimen) zu bezeichnen. Am Leopoldstädter Theater kam er hauptsächlich in Singspielen und Opern, sowie in musikalisch untermalten Genres (Posse, Lustspiel, Fürstengemälde mit Gesang) zum Einsatz. In den ersten Jahren an der Bühne spielte er den Theaterzetteln nach Chevaliers, Deutschfranzosen, Liebhaber, Juden und junge Bauern. Letzteres ist bereits ein Verweis auf das niedrig-komische Fach, welches er am Leopoldstädter Theater bekleidete, und stimmt auch mit der Besetzung des bäurisch angelegten Kaspar Eselbank durch ihn überein. Fenzel übernahm nach La Roches Ableben (bis zum Engagement von Wenzel Swoboda 1812) überwiegend die Kasperl-Rollen in dessen Parodestücken (etwa den Kaspar Bita in Perinets *Kaspar der Fagottist*, den Hanns Durst in *Mägera*, den Kaspar in *Philibert und Kasperl*, den Knappen Kasperle in Hubers *Die Teufelsmühle am Wienerberg* und den Kaspar in Marinellis *Dom Juan oder Der steinerne Gast*). Er sicherte damit, dass beliebte Kasperl-Stücke weiterhin zur Aufführung kamen. Fenzel verkörperte (wie schon La Roche) Bediente, Knappen, Hausknechte und Lakaien, schrieb sich aber auch selbst neue Kasperl-Rollen wie etwa die des Kasper Schleifstein in *Die drey Wunderräthsel und die Zauberbrille, oder: Kasper, der lustige Scheerenschleiffer. Eine große komische Zauberoper mit vielen Flügen, Maschinen und Charakter-Tänzen in drey Aufzügen*, ein Stück das am 6. März 1813 als Benefiz für Fenzel zur Aufführung⁹³ kam.

4. *Kibbutz, ein alter Hofmeister bey dem jungen Herrn*: Schon die wenigen, die Kibbutz-Figur erläuternden Worte des Theaterzettels „ein alter Hofmeister bey dem jungen Herrn“ nehmen es vorweg: Der alte, vordergründig intelligente, lehrende Kibbutz stellt den Gegenpol zum jungen, dummen, lernenden Taddädl dar. Kibbutz ist Taddädls Widerpart, dessen eigentlicher Gegenspieler. Somit ist es die alte Geschichte von Autorität und untergrabener Autorität, vom Kampf Alt gegen Jung, die sich zwischen den beiden entspinnt. Als einer der vier Alten des Stückes (die anderen sind Kaspar, Potasch und Dannheim) und als Hofmeister müsste Kibbutz dem gesellschaftlichen Ideal entsprechend über eine nicht in Frage zu stellende Autorität verfügen. Seine Rolle sollte eine mit gebührendem Respekt verkörperte Anstandsrolle sein. Dem ist aber nicht so: Kaspar achtet den Hofmeister in keiner Weise, behandelt ihn von vornherein

92 *Die Cavallerie zu Fuß* (EA am 19.12.1808), *Die Hochzeit des Arlequin oder Die lustigen Gärtner*. Kinderpantomime in einem Akt, (EA am 11.12.1805), vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 46, 85.

93 Vgl. Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt vom 6. März 1813 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 (Sig. C 64525).

außerordentlich despektierlich und quittiert dessen Klagen über Taddädl abwechselnd mit Spott,⁹⁴ den Worten „Halt' er's Maul“⁹⁵ oder, wenn es der Filius gar zu arg treibt, mit einer Gehaltsaufbesserung⁹⁶ des Hofmeisters. Der Lehrer kann sich gegenüber Taddädl anfangs noch behaupten, doch schon bald begehrt der Schüler auf. Während ursprünglich Kibbutz Taddädl mit dem Patzenferl traktiert,⁹⁷ wird ehest der Prügelnde zum Geprügelten. Taddädl bewirft den Lehrer mit Büchern,⁹⁸ jagt ihn mit dem Patzenferl⁹⁹ und einem Stuhl im Anschlag,¹⁰⁰ steckt seine Perücke in Brand¹⁰¹ und intrigiert¹⁰² gegen ihn bei Kaspar. Kibbutz' Ansehen leidet unter der abschätzigen Behandlung Vater Eselbanks, den Prügel-Eskapaden mit Taddädl, am allermeisten aber unter seinem eigenen Gebaren, das für einen ernst zu nehmenden Hofmeister zu ungebührlich und emotional scheint. Er ist nicht nur cholerisch, ungeduldig und hektisch,¹⁰³ sondern auch närrisch verliebt in Katherl, die er nur allzu gern „verliebt anschaut“,¹⁰⁴ was ihn auch auf persönlicher Ebene zu Taddädls Gegenspieler macht. Kibbutz ist die Instanz, die das Zusammenkommen von Taddädl und Katherl zu verhindern sucht. Wäre er wirklich die Anstandsperson, die er zu sein vorgibt, würde er die Liebschaft der beiden aus einem anderen Motiv als aus purem Eigennutz unterbinden.¹⁰⁵ Der alte Hofmeister stellt also nur vordergründig eine Autorität dar, ist in Wahrheit aber eine lächerliche Figur (er tritt u. a. im Schlafrock auf¹⁰⁶) und seine Rolle somit eine karikierte Anstandsrolle, die von ihrem Darsteller ebenso eine Überschreitung des ursprünglichen Rollenfaches verlangt. Der Hofmeister als Respektsperson gehört zum Halbcharakterfach, Kibbutz' als verhöhnter Lehrer aber ins komische Fach.

Die Rolle geht mit fünf Gesangspartien einher, ist darstellerisch vielseitig und verlangt nach einem Schauspieler-Sänger aus dem (niedrig)-komischen Fach. Kibbutz ist eine jener Rollen, die häufig umbesetzt wurde. 1803 spielte Joseph Rotter Senior diese Rolle, 1810 Joseph oder Johann Handl und 1813 der Komiker Wenzel Swoboda. Rotter wird in den Personalstandtabellen immer wieder im Opern-Personal (Bassist) der Leopoldstädter Bühne angeführt. Ohne Zweifel war der Darsteller musikalisch gebildet, gab am Leopoldstädter Theater mehrere musikalische Akademien und übte das Amt des Chordirektors aus. Er übernahm während La Roches schwerer Erkrankung

94 Hensler, ABC-Schütz, S. 88.

95 Hensler, ABC-Schütz, S. 87 und 122.

96 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 89.

97 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 98 und S. 99.

98 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 99.

99 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 107.

100 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 100.

101 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 108.

102 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 122.

103 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 92, 98, 121.

104 Hensler, ABC-Schütz, S. 107.

105 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 121.

106 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 106.

1803 zumindest einmal die Kasperl-Rolle, was in Wenzel Müllers Bühnentagebuch vermerkt (Anmerkung vom 20. Dezember 1802¹⁰⁷) und ein indirekter Hinweis auf Rotters Rollenfach ist. Er verkörperte Figuren aus dem komischen Fach, die mitunter auch zum niedrig-komischen tendierten. Die Kibbutz-Rolle dürfte eine von Rotters umfangreichsten gewesen sein, übernahm er sonst doch vorwiegend kleine Rollen,¹⁰⁸ den Theaterzetteln nach im Singspiel, der Oper und im Lustspiel mit Gesang.

Problematisch ist die Besetzung der Rolle im Jahr 1810, da nicht klar ist, welcher der beiden Brüder namens Handl den Kibbutz verkörperte. Für Joseph Handl, er wird als Handl der Ältere bezeichnet, spricht, dass er laut Gugitz als Sänger ans Hofoperntheater übertrat, somit vom Profil her den gesanglichen Anforderungen der Rolle entsprach. Handl der Jüngere, Johann, spielte hingegen in anderen Stücken die Rolle des Kaspar, sein Rollenfach war also mit dem Joseph Rotters vergleichbar. 1813 übernahm schließlich der beliebte Prager Schauspieler Wenzel Swoboda die Rolle, der wie schon Rotter darstellerisch vielseitig agierte. Auch Swoboda hatte Erfahrung bei der Darstellung der Kasperl-Figur und war ein guter Sänger; so spielte er in Prag im Vaterländischen Theater etwa den Kasper Larifari in Henslers *Donauweibchen* und sang den Papageno in der Schikaneders *Zauberflöte*.¹⁰⁹ Auch am Leopoldstädter Theater teilte er sich mit Michael Fenzel La Roches Rollenerbe und verkörperte den Kaspar in dessen Parodestücken.

In Bezug auf die Besetzungspraxis dieser Figur ist dennoch eine bestimmte Systematik erkennbar. Alle verkörpernden Schauspieler waren einem Anforderungskriterium der Rolle entsprechend zusätzlich als Sänger tätig. Was noch auffällt, ist, dass sowohl Joseph Rotter als auch Wenzel Swoboda Kasperl-Typen verkörperten und der Hofmeister-Figur damit lächerliche Züge wie die Prügelfreudigkeit Kaspars einzuverleiben vermochten, die dabei halfen die eigentliche Anstandsrolle komisch zu persiflieren/zu verzerren. Johann Handl, obwohl auch er den Kasperl-Typus mimte, ist hier nicht zu behandeln, da eine Besetzung durch ihn nicht belegt werden konnte.

5. *Jungfer Potasch, Hofmeisterin bey der Fräulein*: Potasch ist das weibliche Pendant zu Kibbutz und kümmert sich als Hofmeisterin um die Erziehung Rosels. Wie Taddädl gegenüber Kibbutz verhält sich auch Rosel gegenüber Potasch äußerst respektlos. Das Fräulein äfft Potasch nach, nennt sie eine alte Jungfer und „alte Hauspostill“, macht sich permanent über sie lustig und schüttet ihr unverhohlen eine Tasse Kaffee ins Gesicht.¹¹⁰ Auf das Verhalten Rosels reagiert die Hofmeisterin mit Zorn und Gezeter, sie ärgert sich über Rosel, die „Immer nur nach Männer sehn!“¹¹¹ will und nichts anderes im Kopf hat als ihren Amanten Fink. Mit aller Autorität versucht sie den Kontakt Rosels zu Fink zu unterbinden, schwärzt die beiden bei Vater Eselbank an und ist so parallel zu Kibbutz die weibliche Instanz, die das Zueinanderkommen der jungen Lie-

107 Vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 198.

108 „Herr Rotter, Bassist, Nebenrollen“, findet sich hierzu in: Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle. [o. V.] Wien 1817, S. 155.

109 Vgl. Adolf Scherl: Wenzel Swoboda, in: *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, hrsg. v. V. Procházka. Praha: Academia 1988. Für die Übersetzung des Lexikonartikels und weiteren Informationen zu Wenzel Swoboda danke ich Alena Jakubcová (Prag).

110 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 88, 101 und 139.

111 Vgl. Hensler, ABC-Schütz, S. 88.

benden zu verhindern sucht. Als solche ist sie das logische Ziel von Schnipps Listen, welche einzig der Übermittlung geheimer Liebesbotschaften von Fink an Rosel dienen. Potasch ist ein williges Opfer und durchschaut die Verkleidungen des Liebhaber-Dieners erst, als es bereits zu spät ist. Für ihre mangelnde Kombinationsgabe und Leichtgläubigkeit wird sie von den Eselbankschen Kindern noch zusätzlich verhöhnt.¹¹² Rosel, Taddädl und Schnipp untergraben systematisch das Ansehen der Hofmeisterin, sodass man ihr die Respektsperson bald nicht mehr abnimmt. Schnipp nennt sie „Mopsel“,¹¹³ sie selbst „trippelt“, obwohl eine Person ihres Standes schreiten sollte. Indem sie unverblümt einschläft, laut schnarcht, im Schlaf redet und Taddädl wie Rosel Gelegenheit gibt, zu ihren Angebeteten zu entwischen,¹¹⁴ stellt sie sich selbst bloß – umgesetzt durch die Darstellerin gerät die Hofmeisterin zur Persiflage. Dem Vernachlässigen der Aufsichtspflicht versucht Potasch mit umso vehementerem Auftreten beizukommen („Jungfer Potasch mit einer Ruthe in der Hand, stürzt wie eine Furie herein“¹¹⁵), was sie nur noch lächerlicher erscheinen lässt. Besonders närrisch verhält sich die Alte, wenn es darum geht, doch noch unter die Haube zu kommen. Als Kaspar eröffnet, erneut zu heiraten, diskreditiert sich Potasch, „die im Wahn steht, daß die Wahl auf sie gerichtet ist“,¹¹⁶ und wird umgehend von Rosel für ihre Weltfremdheit verlacht.

Die Rolle der Jungfer Potasch ist in früheren Versionen des *30-jährigen ABC-Schütz* nicht vorgesehen. Der Hausautor der Leopoldstädter Bühne fügte die Figur der komischen Alten aus Eigeninitiative hinzu und kreierte so eine weitere tragende Gesangsrolle, die wesentlich zur musikalischen Ausgestaltung der Posse beitrug. 1799 befanden sich im Leopoldstädter Ensemble bereits versierte Sängerinnen, die mit ihrem Können die Existenz der Spielplansegmente Oper, Singspiel und des mit Gesang ausgestalteten Genres sicherten. Die Ensemble-Struktur erlaubte es, den Text mit einer weiteren weiblichen Gesangsrolle auszugestalten. Potasch ist ein komisch akzentuiertes ‚altes Weib‘. Angelegt ist die Figur im komischen Fach, vom Anforderungsprofil her verlangt die Rolle nach einer routinierten Sängerin, die die Befähigung besitzen musste, bewusst falsch zu singen.¹¹⁷

Im Leopoldstädter Ensemble dieser Zeit übernahm überwiegend Anna Baumann derartige Figuren – ‚lustige Weiber‘ zählten zu ihren Paraderollen. Baumann gehörte zum singenden Schauspiel-Personal, spielte spartenübergreifend und konnte flexibel im gespielten bzw. gesungenen Genre eingesetzt werden. Sie verstand es, Charaktere aus dem komischen Fach wie dem Halbcharakterfach zu verkörpern. Im Sing- und Lustspiel mit und ohne Gesang sowie im Volksstück mit Arien und Chören stellte sie meist ‚Weiber‘ aus dem gemeinen Leben dar, in der Zauberoper fielen ihr hingegen dem Halbcharakterfach zuzuordnende Feen-, Zauberinnen- und Königinnenhauptrollen zu

112 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 125.

113 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 116.

114 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 116–117.

115 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 131.

116 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 138.

117 Vgl. Lisa de Alwis: *Versteckter Humor in Wenzel Müllers Musik zum 30-jährigen ABC-Schütz*. In: *Der 30-jährige ABC-Schütz – Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater*. Bd. III: *Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte*. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer. [In Vorbereitung]

(signifikant sind etwa die Rollen der „Perifirime, die strahlende Fee“ in *Kaspar der Fagottist, oder Die Zauberzither* und die der Megära).

Da die Potasch-Rolle von Hensler hinzugefügt wurde, liegt es nahe anzunehmen, dass der Autor den Part der Alten in Anbetracht des darstellerischen Potentials von Baumann gestaltete und bei der Rollenkonzeption, wie er es bereits bei den Rollen Schnipps, Taddädl und Kaspars gemacht hatte, erneut die individuellen Fähigkeiten eines Ensemblemitgliedes berücksichtigte. Bei der Potasch-Rolle kam es zu keiner Um- oder Neubesetzung. Baumann verkörperte die Hofmeisterin durchgehend bis 1814, keiner der eingesehenen Theaterzettel nennt eine andere Besetzung.

6. *Katherl, eine Haubennefferin*: Katherl geht als Haubennefferin einem ordentlichen Gewerbe nach, verkauft Rosel diverse Putzwaren und kommt so in das Eselbanksche Haus. In diesem ist sie gern gesehen, vor allem von dessen männlichen Bewohnern, die alle sogleich um sie zu buhlen beginnen. Die Bewerber sind Taddädl, Kibbutz und Kaspar, von denen sie keinen schroff zurückweist. Taddädl ist die logische Wahl, doch hat Katherl anfänglich wegen dem Standesunterschied Bedenken – er scheint von Adel, sie ist nur ein „armes gemeines Mädchen“¹¹⁸, wie sie selbst sagt. Kibbutz' Werben tut sie spielerisch ab,¹¹⁹ beendet wird es ohnehin von Taddädl, der den Hofmeister unverzüglich mit dem ‚Patzenferl‘ von weiteren Liebeleien mit seiner Auserwählten abhält. Als auch noch Kaspar sich um sie bemüht, verhält sich Katherl berechnend. Sie rührt ihn mit falschen Tränen,¹²⁰ „schluchzt“¹²¹, wickelt ihn um den Finger („bemerkt, daß Kaspar verliebt wird, nimmt langsam seine Hand, küßt sie“¹²²) und lässt ihn so im Glauben, seine Liebe zu erwidern. Erst als die Vereinigung mit Taddädl absehbar ist, erteilt sie dem Alten eine klare Absage: „Ich dank für die Ehre – aber keine Bäurin mag ich nicht werden – ha, ha, ha!“¹²³ Die Verliebtheit Kaspars auszunutzen, oder besser, ihn zu täuschen und im Verborgenen schelmisch darüber zu lachen („weint in die Schürze, lacht beiseite“, lautet die Regieanweisung der besagten Stelle¹²⁴) ist ein Charakterzug der Colombina-Figur, die in der älteren Tradition des *30-jährigen ABC-Schütz* den Platz Katherls einnahm und als listige, gewitzte Figur gilt.

Katherl ist die einzige kleinere Rolle des *30-jährigen ABC-Schütz*, zumindest so der derzeitige Kenntnisstand, die aus dem Opern-Personal der Bühne besetzt wurde. Allerdings liegt dieser Befund nur für das Jahr 1813 vor, da die Recherchen zu den beiden früheren Besetzungen der Rolle (Madame Döbler, 1803 und Demoiselle Riedmüller, 1810) noch anstehen. Zwar ist der Umfang der Rolle ein geringer, dennoch hatte die Darstellerin mit Taddädl vier Gesangsparts, (davon ein Duett) und eine Tanzszene zu meistern, eine Aufgabe, deren Anforderungen die Schauspieler-Sängerin Amalia Horny durchaus entsprach. Auf den Theaterzetteln der Jahre 1811 bis 1815 geht hervor, dass sie regelmäßig diverse weibliche Chargenrollen übernahm. Sie spielte kleinere Rollen in

118 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 141.

119 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 106.

120 Vgl. Hensler, *ABC-Schütz*, S. 130.

121 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 130.

122 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 130.

123 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 146.

124 Hensler, *ABC-Schütz*, S. 130.

der Zauberoper, im Singspiel sowie in Parodien und Volksmärchen mit Gesang. Ihr Fach war das komische, allerdings gab sie auch Kammerjungfern, Töchter von Edelmännern und Nixen (im romantisch-komischen Volksmärchen), die dem Halbcharakterfach zuzurechnen sind.

3.

Der Personalstand der Leopoldstädter Bühne stimmte im Eröffnungsjahr 1781 sowie in den beiden darauf folgenden Spielsaisons mit dem Stammensemble¹²⁵ der Badner Gesellschaft überein. Karl von Marinelli, der Initiator und spätere Direktor des Schauspielunternehmens in der Leopoldstadt, bestritt die Darbietungen mit nicht mehr als 16 Bühnenkünstlern/Bühnenkünstlerinnen, die noch ganz in der Tradition der Wanderschauspielergesellschaften meist durch Verwandtschaftsbande¹²⁶ oder Eheschließung¹²⁷ innerhalb der Gesellschaft verbunden waren. 1794 sind es bereits 64¹²⁸ und 1806, im Todesjahr von La Roche, stattliche 178¹²⁹ Beschäftigte (davon 30 Orchester-Musiker), eine Zahl die bis 1814 annähernd konstant¹³⁰ bleibt. Die Expansion des ursprünglich als familiär zu bezeichnenden Stammensembles begann um 1782 mit den Engagements der Familie Sartory, des Schauspielers Franz Joseph Hellmann und des Sängers Bartholomäus Bondra (Tenor), dessen Verpflichtung für die Marinellische Bühne ins selbe Jahr fällt wie die letzte Spielsaison (1783) der Truppe im Sommerspielort Baden.¹³¹

125 Vgl. Wenzel Müller: *Tagebuch*. Übertragen aus der Handschrift der Wiener Stadt- und Landesbibliothek von Girid und Walter Schlögl, Bd. 1. Wien: [Typoskript i. d. Wienbibliothek] [o. J.], S. 5, Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 163.

126 Am repräsentativsten innerhalb der Badner Gesellschaft sind wohl die Geschwister Marinelli.

127 Exemplarisch sei hierfür Josefa Schulz genannt, die sich nach dem Ableben ihres Gatten Johann Schulz (Prinzipal der Badner Gesellschaft) erneut vermählte und den Hanswurst-Darsteller der Badner Truppe Matthias Menninger ehelichte. Die Tochter von Josefa und Johann Schulz, ebenso Josefa im Rufnamen, vermählte sich ebenfalls innerhalb der Gesellschaft mit dem Schauspieler Karl Richter. Die Eheschließungen unter den Mitgliedern der Schauspielergesellschaft wurden noch an der stehenden Bühne in der Leopoldstadt fortgesetzt.

128 Vgl. Personalstand-Tabelle in: *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1794*, Wien: Kurzbeck 1794, S. 35–37.

129 Vgl. Personalstand-Tabelle in: Joachim Perinet [Hrsg.]: *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1806*, Wien: Riedl 1806, S. 110–114.

130 Vgl. Personalstand-Tabelle in: *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt*, 1 (1814), S. 3–10. *Wiener Theateralmanach auf das Jahr 1814*. Hrsg. von Joseph Alois Gleich, Wien: Riedl 1814, S. 104–107.

131 Das erste Mal ging „die ganze Gesellschaft“ im Mai 1782, acht Monate nach der Eröffnung des neuen Schauspielhauses „nach Baden um da zu spielen“. Sie kam erst im Oktober zurück in die Leopoldstadt. Im folgenden Jahr, im Sommer 1783, zog nur mehr „ein Theil der Gesellschaft“ nach Baden. Der Rest blieb in Wien und gab auch während der Sommermonate Schauspiele in der Leopoldstadt. Da die Größe der Menningerschen Stammtruppe eine solche Teilung nicht erlaubt hätte, engagierte Marinelli die Familie Sartory, bestehend aus fünf Akteuren (das sind Anna Maria Sartory, ihre drei Söhne Ignaz, Johann, Anton Sartory, sowie die Tochter Babette), und den Schauspieler Karl Joseph Hellmann, dem er sodann, während er selbst in Baden weilte, die Leitung der Bühne in der Leopoldstadt anvertraute. Müller (typ. Schlögl), S. 11 und S. 17f. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 164f.

Ab dem Jahr 1786 wurde das Ensemble der Bühne stetig vergrößert, der überwiegende Teil der Neuzugänge im Tagebuch der Bühne verzeichnet: Anton Baumann mit seiner Frau Anna (April 1786), Wenzel Müller (April 1786), Friedrich Baumann (August 1786), Karl Friedrich Hensler (November 1786), Ferdinand Eberl (Mai 1787), Anton Hasenhut (September 1787), Josepha Sartory (geb. Schmidt, Juni 1788), Joachim Perinet (Mai 1790; Perinet tritt vor seinem festen Engagement wiederholt als Laienschauspieler auf), Philipp Hasenhut (Mai 1793), Joseph Handl (1793), Jakob Lessel (Jänner 1795), Josef Sailer (Mai 1795), Josef Ernst Prothke (Dezember 1797) und Joseph Rotter (April 1798)¹³² sollen erwähnt werden, um nur einige zu nennen.

Das Stammensemble erfuhr eine Erweiterung um Librettisten (Hensler, Perinet, Eberl) und eine Erweiterung um auffallend viel Personal mit Gesangsfähigkeiten (Bondra, Anna, Anton und Friedrich Baumann, Anton und Philipp Hasenhut, Handl, Sailer, Prothke und Rotter etc.) – eine Maßnahme, die einerseits die Weiterentwicklung der Wunderschauspielergesellschaft zu einer angesehenen Künstlergruppe demonstriert und nebenbei ein Zeichen für das wirtschaftliche Florieren der Bühne ist, ohne die eine personale Ausweitung weder notwendig noch möglich gewesen wäre. Andererseits aber stehen diese Engagements im Zusammenhang mit einer Repertoirevergrößerung, die mit der Verankerung der Gesangsgenres im Spielplan des Theaters einhergeht. Mit dem Engagement der genannten Darsteller und Darstellerinnen zeichnet sich schon in den ersten beiden Bühnenjahrzenten eine erkennbare Trendwende ab, die auch für das Entstehen von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* und vor allem dessen Gestaltung als „Posse mit Gesang“ wegbereitend war: das Leopoldstädter Ensemble entwickelte sich zum Ensemble für Musiktheater.

Mit Sicherheit berücksichtigte Hensler bei der Adaption des alten Bernardon-Stückes das musikalische wie darstellerische Potential des Ensembles. Hensler erkannte die individuellen Fähigkeiten bestimmter Darsteller und Darstellerinnen, und bedachte diese beim Verfassen der Dramentexte. Zu diesem Zweck fügte er Figuren ein, die in früheren Versionen nicht vorhanden waren oder gestaltete bereits vorhandene Rollen derart aus, dass diese dem künstlerischen Profil eines Akteurs bzw. einer Akteurin der Leopoldstädter Bühne entsprachen. Für Anton Baumann gestaltete er, wie bereits erwähnt, die Schnipp-Rolle, versah die ursprüngliche Leopold-Rolle mit umfangreichen Gesangsszenen und schuf so dem Gesangskomiker eine erste Gesangsrolle. Auch die Begabung und den Rollentypus Anna Baumanns berücksichtigte der Autor und fügte die bis dahin nicht vorgesehene Rolle der ‚komischen Alten‘ Potasch ein. Dass Philipp Hasenhut ein geschulter Tänzer war, ist bekannt. Vermutlich war es das Leistungsvermögen des Schauspielers auf diesem Gebiet, das Hensler inspirierte, eigenständig eine weitere Figur beizufügen: Chassée, der Tanzmeister, zählte schließlich zu den Parade-rollen Philipp Hasenhuts. Prinzipiell besteht die Möglichkeit,¹³³ dass die Streichung dieser Rolle im zensurierten Textbuch¹³⁴ von 1829 weniger mit der Strenge des Zensors¹³⁵

132 Vgl. Müller (typ. Schögl), S. 46–198. Zu Perinet vgl. Adolf Bäuerle [Hrsg.]: Theater-Zeitung 9 (1816), H. 11, Wien, vom 7. Februar, S. 43 und Müller (typ. Schögl), S. 39.

133 Gunhild Oberzaucher-Schüller und Andrea Brandner-Kapfer wiesen auf diese Möglichkeit im Zuge des 7. Forschungsgesprächs im Don Juan Archiv Wien hin.

134 Philipp Hasenhut verstarb am 6. Jänner 1825; vgl. zur Streichung seiner Rolle: Zensuriertes Textbuch mit handschriftlichen Korrekturen aus dem Teilnachlass Otto Rommel, aufgefunden von Lisa de Alvis. Archivbox mit 15 Soufflierbüchern in der Wienbibliothek im Rathaus.

zu tun hatte, als vielmehr mit dem Umstand, dass der Tänzer Hasenhut kurz zuvor verstorben war, die Rolle somit nicht mehr besetzt werden konnte. (Interessant wäre zu untersuchen, inwieweit sich die Rolle des Deutschfranzosen Monsieur Joujou, die in der Bearbeitung von Hopp auf dem Theaterzettel vom 15. Juni 1844¹³⁶ im Personenverzeichnis angeführt ist, von der Chassées unterscheidet. Handelt es sich bei dieser Figur noch um einen Tanzmeister? Am Rande: Hopps Bearbeitung des Stückes entbehrt auch die Schnipp-Rolle.)

Am deutlichsten zeichnet sich am Dramentext Henslers aber die Anpassung der ‚Studentl‘-Rolle an Anton Hasenhuts Taddädl-Typus ab, den Hensler in die ehemaligen Bernardon-Rolle montierte. Es wurde darauf hingewiesen, dass bis 1785 andere Versionen des *30-jährigen ABC-Schütz* an dieser Bühne zur Aufführung kamen, 1782, zumindest impliziert das der Titel *Die dumme Familie des Herrn von Eselbank oder Kasperle der dreißigjährige ABC-Schütz*, der zugleich den Rollennamen enthält, mit La Roche als ‚Studentl‘; für jene Version die am 22. November 1785 unter *Jakerl der dreißigjährige ABC-Schütz*¹³⁷ zur Aufführung kam, ist die Besetzung nicht bekannt.

In Henslers Dramentext gibt es drei Komiker-Rollen, alle im niedrig-komischen Fach – Kaspar, Taddädl und Schnipp. Bei Taddädl und Schnipp handelt es sich um aktive Figuren, die beide viel Klamauk veranstalten, sich aber dahingehend unterscheiden, dass erstere als verliebter Jüngling mit lächerlich übersteigerten Emotionen, ebenso lächerlich gekleidet und frisiert sowie dämlich plappernd bei der Darstellung nach einem anderen Komiker-Typ verlangt als die umtriebige, raffinierte, mit verschiedenen Verkleidungen (aus)gestaltete Schnipp-Figur. Von diesen beiden hebt sich die dritte Komiker-Rolle, Kaspar von Eselbank, noch entschiedener ab: die Kaspar-Figur ist behäbig, mit wenig Geistesgaben gesegnet, bestenfalls bauernschlau, dem Rollentypus nach ein ‚Alter‘ und verlangt wiederum nach einem anderen Darsteller. Spielte La Roche bis 1782 noch das ‚Studentl‘, übernahm er in Henslers Stück den ‚Alten‘ Eselbank; das ‚Studentl‘ hingegen verschmolz mit dem infantilen Taddädl-Typus Anton Hasenhuts. Das Rollenprofil Schnipps wiederum, entspricht dem des intrigierenden Liebhaberdieners, den La Roche etwa in *Die Liebesgeschichte in Hirschau* verkörperte, wurde aber nicht für La Roche, sondern für Anton Baumann adaptiert. Damit gibt es in Henslers Dramentext, was die drei Komiker-Rollen angeht, strukturelle Verschiebungen, die von Interesse sind, da sie auf eine Positionsverlagerung bestimmter Darsteller innerhalb des Leopoldstädter Ensembles verweisen.

135 Die Szene der Tanzstunde (Chassée und Katherl) bot den Darstellern die Möglichkeit von einer doppeldeutigen Körpersprache bzw. von der Zensur als anstößig erachteten Gesten Gebrauch zu machen.

136 Theaterzettel vom 15. Juni 1844. Gesellschaft der Musikfreunde.

137 Vgl. Hadamowsky 1934, S. 174.

Tabelle 4.: Umstrukturierung der Rollen im 30-jährigen ABC-Schütz

Bernardon/Kurz (1754)	→Kaspar/La Roche (1782/83) „Studentl“	→ Taddädl/Hasenhut (1799) „Studentl“
Jackerl/Gottlieb (1766)	→Jackerl (1785)	
Hanswurst/Prehauser (1766)	→Hanswurst/Menninger (1782/83) Diese Rolle wird von Hensler 1799 zur La Roche-Rolle umgestaltet.	→ Kaspar/La Roche (1799)
Leopoldl/Huber (1766)	→Leopoldl	→ Schnipp/Baumann (1799), ergänzt um die Charakteristika der Kasperl-Rolle

Die ursprüngliche Bernardon-Rolle, die Kasperl-Rolle von 1782 (somit im Repertoire La Roches), ist 1799 die Taddädl-Rolle und wird bis zu seinem Abgang im Jahre 1803 (sowie bei diversen Gastspielen) von Anton Hasenhut und danach von Anton Schmitt verkörpert. Die ursprüngliche Hanswurst-Rolle (Alter) ist 1799 die Kasperl-Rolle, bis 1806 verkörpert von La Roche, danach von Michael Fenzel. Die Leopoldl-Rolle gestaltet Hensler 1799 zu einer Hauptrolle aus. Die Schnipp-Figur, dargestellt von Anton Baumann, erhält alle wesentlichen Attribute und Handlungsschemata der ‚frühen‘ Kasperl-Figuren La Roches. Es kommt also erstens zu einer Rollenverlagerung La Roches vom Eselbankschen ‚Studentl‘ zum ‚Alten‘ Eselbank und zweitens zu einer Montage der Handlungsschemata des Kasperls in die Schnipp-Figur, die daraufhin zur eigentlichen Kasperl-Figur wird.

1799 hatte sich die Ensemble-Struktur des Leopoldstädter Theaters in Bezug auf die Komiker wesentlich verändert. War La Roche während der Wanderschauspielerzeit der Badner Gesellschaft neben Matthias Menninger (Hanswurst) und noch in den ersten Jahren der stehenden Bühne der zentrale Komiker, stand sein Kasperl-Typus in der Leopoldstadt mit dem Engagement von Anton Baumann und Anton „Taddädl“ Hasenhut nicht mehr uneingeschränkt im Mittelpunkt des Ensembles, was (wahrscheinlich auch altersbedingt) zu Rollenverlagerungen La Roches führte und eine strukturelle Umgestaltung des Dramentextes durch Hensler bedingte. Auch dass nicht mehr die Kasperl-Figur der lustige Intrigant ist, sondern diese Aufgabe der neugestalteten Schnipp-Figur zufällt, kann als Kontinuitätsbruch gewertet werden.

Bekanntlich haben sich wenige Spieltexte aus dem frühen Repertoire La Roches (bis 1790) erhalten. Es ist daher schwierig zu überprüfen wie häufig La Roche tatsächlich einen intrigierenden Liebhaber-Diener verkörpert hat. Fest steht, dass Schnipp von der Figurenkonzeption her auffällige Ähnlichkeit mit den Kaspar-Figuren in den bereits genannten Texten *Die Liebesgeschichte in Hirschau*¹³⁸ und *Weiber List*¹³⁹ besitzt. Beide Texte hatten an der Leopoldstädter Bühne eine langjährige Aufführungstradition. Um festzustellen, ob es auch bei der Schnipp-Figur zu einer Rollenverlagerung von La Roche zu Baumann gekommen ist und es sich nicht nur um eine Aufarbeitung eines

138 Aufgeführt von 1782 bis 1802; vgl. Hadamowsky 1934, S. 195.

139 Kam an der Leopoldstädter Bühne 1781 bis 1799 zur Aufführung, vgl. Hadamowsky 1934, S. 283.

alten Schemas handelt, das Hensler bei der Ausgestaltung Schnipps gerade recht kam, müsste man herausfinden, wie lange La Roche die Rolle Kaspars in *Die Liebesgeschichte in Hirschau* und *Weiber List* tatsächlich verkörpert hat. Sofern diese Rollen schon während La Roche noch lebte von Baumann oder einem jüngeren Komiker gespielt wurden, kann man von veränderten Besetzungsmodalitäten und einer Umorientierung La Roches bzw. von einer Veränderung seines Rollenprofils sprechen. Spielte aber La Roche sämtliche Ausprägungen der Kaspar-Figur parallel, bedeutet das, dass Baumann neben La Roche ebenso lustige Intriganten zu spielen vermochte und die Umgestaltung der Figur für Baumann mehr mit dessen gesanglichen Fähigkeiten zu tun hatte.

Hausautor und Darsteller bzw. Darstellerinnen inspirierten einander also gegenseitig, befanden sich in einem regen künstlerischen Austausch. Die Erstbesetzung der handlungsführenden Charaktere von Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* stand daher von vorne herein fest. Anders verhielt es sich 1803 als Anton Hasenhut die Leopoldstädter Bühne verließ und sämtliche Repertoirestücke der Bühne mit Taddädl-Figuren nicht mehr besetzt werden konnten: Anton Hasenhut ging am 4. März 1803 ans Theater an der Wien ab,¹⁴⁰ Anton Schmitt spielte am 7. September 1803 am Leopoldstädter Theater seine Debütrolle, Heinzenfeld in *Das Neusonntagskind*,¹⁴¹ und wurde umgehend als Ersatz-Darsteller für Anton Hasenhut engagiert. Die Anforderung an Schmitt war dementsprechend hoch, zählte der Taddädl in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* an der Leopoldstädter Bühne doch zu Hasenhuts publikumswirksamsten Rollen, den dieser auch regelmäßig zu spielen hatte, wenn er an besagter Bühne nach seinem Abgang Gastrollen übernahm.¹⁴² Auch war es Henslers Stück, mit dem sich Hasenhut vom Leopoldstädter Publikum verabschiedete: „In der Posse ‚der ABC Schütz‘ spielte Herr Anton Hasenhut, der sich einen eigenen komischen Charakter, Thaddädl, einen dummen Jungen, geschaffen, und viele Jahre das Publikum vergnügt hatte, zum letzten Mahl auf, da er zum Theater an der Wien übertrat!“¹⁴³ Dieser Umstand schien so wichtig, dass man ihn in der „Kurzgefaßte[n] Geschichte“ des Leopoldstädter Theaters festhielt. Obwohl es sich um eine Paraderolle Hasenhuts handelte, blieb das Stück nach dessen Abgang weiter am Spielplan. Nach sechs Monaten ohne Taddädl-Darsteller wurde Hasenhut, wie gesagt, durch Schmitt ersetzt, der, wie aus Perinets Gelegenheitsstück *Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel* hervorgeht, Hasenhuts Spielweise wie dessen Stimme eigens erlernte und die Spezifika des Taddädl-Typus (noch bevor er an die Leopoldstädter Bühne kam) einstudiert hatte:

[...] Ach! Ich bin nicht so ganz leer im Schädel –
Hören sie, unter uns: ich bin der neue Thaddädl. [...]
Schaun's sie, ich geh erst in's siebzehnte Jahr,
Und bin, wie Sie sehen, ein erzkindischer Narr.
Da hab ich halt alleweil wollen Komödienspiel'n

140 Vgl. Andrea Brandner-Kapfer, *Thaddädl und der Tanzmeister*. Möglicherweise konnte sich Anton Hasenhut mit dem neuen Direktor Karl Friedrich Hensler nicht über die Bedingungen seines Engagements einigen, der erste Direktor, Karl Marinelli, war im Jänner 1803 verstorben und der Direktionswechsel ist aufgrund der zeitlichen Nähe zu Hasenhuts Abgang ein denkbare Motiv für das Verlassen der Bühne.

141 Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 199.

142 Vgl. etwa den zitierten Theaterzettel von 1813.

143 *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt*, 8 (1821), S. 169.

So lang bis ich hab können mein' Willen erfüllen.
 Den alten Thaddädl hab ich öfters g'studirt,
 Und hab zu Haus allein seine Stimm¹⁴⁴ nachprobirt. [...]
 Wie's einmal allein ist g'angen,
 Hernach hab ich schon mehr Kuraschi g'fangen,
 Und auf einmal hab ich es riskirt –
 Und hab in ein'm Triatrium gagirt:
 Das Publikum war mit mir gratialiter gnädig –
 Und ich zu allem cordialiter erböthig.
 Aufeinmal giebt mir ein Genius einen Schutzer –
 Ich steh an der Donau und mach einen Rutscher,
 Das Donauweibchen nimmt mich beym Fuß, und zieht mich zu ihr [zur
 Leopoldstädter Bühne],
 Führt mich zum neuen Pachter [Karl Friedrich Hensler], und jetzt bin ich hier.¹⁴⁵

Während Hensler die Fähigkeiten Anton Hasenhuts bei der Ausgestaltung der Taddädl-Rolle berücksichtigte, den Text also an den Darsteller anpasste, musste Schmitt sich als Darsteller nach dem bereits bestehenden Spieltext und der Spielmanier Hasenhuts richten, sozusagen einen bereits bestehenden Figurentypus kopieren.

Was noch auffällt, ist, dass Hasenhut 1803 bereits an die 37 Jahre zählte,¹⁴⁶ Schmitt hingegen, 1803 noch nicht mal jenseits des Zwanzigsten Geburtstags, wirklich jung war. Spielte Hasenhut den Jüngling, war Schmitt tatsächlich ein solcher. Eventuell versuchte man der Lücke die Hasenhut am Leopoldstädter Theater hinterlassen hatte, mit einem Darsteller beizukommen, dessen Physis die besten Voraussetzungen für die Verkörperung der Taddädl-Rolle bot. Nicht umsonst kündigt der Theaterzettel die Vorstellung vom 27. Dezember 1803 mit *Taddädl der sechzehnjährige ABC Schütz* an. Dass es sich hierbei um Schmitts Rollendebüt handelt, beweist zusätzlich der gesperrt gedruckter Name des Darstellers im Personenverzeichnis desselben Zettels (man kennzeichnete so auf den Theaterzetteln das erstmalige Auftreten eines Akteurs).

144 „Begünstigt durch eine Naturgabe, eine Stimme, die wie das Schmettern einer Kindertrompete klang und ihm erlaubte, das Schreien von kleinen Kindern täuschend nachzuahmen, begründete er die Spezialität der Kinderkomik.“ Aus: Die romantisch-komischen Volksmärchen. Hrsg. von Otto Rommel. Leipzig: Reclam 1936. (= Deutsche Literatur. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater. 2) S. 43.

145 Joachim Perinet: Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel. Ein Gelegenheitsstück in einem Aufzuge in Knittelreimen mit Gesang. Wien: Schmitt 1803, S. 47–49.

146 Dass Hasenhut nicht mehr ganz in seine alte Paraderolle hineinfand, sich sozusagen weiterentwickelt hatte, bestätigt die Kritik in Bäuerles *Theaterzeitung* anlässlich von Hasenhuts Gastspiel am Leopoldstädter Theater im November 1813. Hier heißt es: „Am 10. November wurde gegeben: „Thaddädl, der dreißigjährige ABC-Schütz, eine Posse mit Gesang in drei Aufzügen, nach einer Burleske, von Hensler. Musik von Wenzel Müller, Kapellmeister. Herr Anton Hasenhut, Mitglied des Theaters an der Wien, gab den Thaddädl als Gast. Seine komische Laune machte es ihm möglich, trotz seiner langen Abwesenheit von dieser Bühne in diesem unnatürlichen Charakter den alten Komus wieder hervorzuzaubern, der davon unzertrennlich ist. Allein ganz das zu seyn, was er einst in dieser Rolle war, glückte ihm doch nicht. Die Zeit hat ihn so, wie den Geschmack geändert, und er mag sich wohl selbst überzeugt haben, daß daß [!] er in Charakteren dieser weniger als burlesken Art auf der Leopoldstädter-Bühne nicht mehr so ganz einheimisch ist. Indeß ist Herr Hasenhut unter jeder Gestalt immer ein angenehmer Gast. Er wurde unter dreimahligem Applaus empfangen, und am Schlusse lärmend vorgerufen.“ Theater-Zeitung vom 15. November 1813, hrsg. von Adolf Bäuerle. Nr. 136, S. 533.

Schmitt wurde damit zumindest vom Äußeren her Hasenhuts Taddädl-Figuren gerecht und übernahm in der Leopoldstadt stets die Rollen junger, dümmlicher Lehrbuben, spielte Handlanger oder Söhne, was dafür spricht, dass er wie Anton Hasenhuber kindisch/kindlich agierte und seine Wirkung somit über Infantilitätskomik erzielte. Den erhaltenen Theaterzetteln nach verkörperte Schmitt überwiegend Taddädl-Figuren, sprich Taddädl als Lehrbub, Kegelbub, Faßzieherbube, Laternbube, Wäscherbube, Schmiedjunge und stellte so sicher, dass sich Stücke mit diesem Rollentypus noch einige Jahre im Spielplan der Bühne behaupten konnten.

ANHANG: Kleines Darsteller-Lexikon¹⁴⁷

STATUS QUO

Das *kleine Darstellerlexikon* ist ein erstes Resümee der Beschäftigung mit den Leopoldstädter Ensemblemitgliedern. Die biographische Forschung zu den Darstellerinnen und Darstellern dieser Bühne ist noch nicht abgeschlossen, die vorliegenden Datensätze sollen sukzessive ergänzt bzw. korrigiert werden. Dabei wird auch auf die aktive Mithilfe der Leserinnen und Leser dieses Artikels gehofft, die er-sucht werden, ergänzende Informationen oder solche, die mit den gebotenen Daten-sätzen in Widerspruch stehen, an die Autorin des Darstellerlexikons weiterzuleiten.¹⁴⁸

Geboten wird eine erste Erhebung diverser Primärquellen (Verlassenschaftsabhandlungen, Hochzeitsbücher und Taufbücher, Conskriptionsbögen etc.) sowie die durch Auswertung des Theaterzettelkonvoluts der Wienbibliothek im Rathaus (Sign. C 64525) erhaltene Bestimmung des Rollenfaches der behandelten Darstellerinnen und Darsteller. Ebenso wurde auf Wenzel Müllers Büh-
nentagebuch des Leopoldstädter Theaters als Quelle zurückgegriffen. Eine besondere Herausforderung stellen die Schauspielerfamilien dar, von denen mehrere Generationen unterschiedlichsten Verwandtschaftsgrads an der Marinellischen Bühne tätig waren. Um die einzelnen Darsteller und Darstellerinnen gleichen Namens vonein-
ander unterscheiden zu können und sie aus der Anonymität zu holen, bedarf es der intensiven Beschäftigung mit den bereits genannten Primärquellen.

► Baumann, Anna:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sängerin

Engagement: 1786–1830

Fach: komisches Fach mit Exkursen ins Halbcharakterfach

Rollen: alte Weiber und weibliche Lokalfiguren sowie Zauberinnen, Feen und Königinnen in der (Zauber-)Oper und dem romantisch-komischen Volksmärchen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Potasch (1803, 1810, 1813)

Anna Baumann¹⁴⁹ dürfte, wenn die Altersangabe im Leopoldstädter Bühnentagebuch korrekt ist, um 1746 geboren sein. Sie verstarb am 16. Juni 1830 im Alter von 84 Jahren in Wien, Leopoldstadt Nr. 511. In Müllers Tagebuch findet sich aus Anlass ihres Todes der folgende Eintrag: „D. 16. Juny 1830, starb Anna Baumann 84 Jahr alt. Sie kam mit ihren Verstorbenen Mann Anton Baumann als Sänger 1786 zum hiesigen Theater, Sang und spielte schon einige Jahre gar nicht mehr, zu letzt wurde Sie auch ihres Augenlichts beraubt.“ Die Ehe blieb beiden

147 Andrea Brandner-Kapfer sei gedankt, die mit den von ihr verfassten *Biographischen Skizzen* zu diversen Ensemble-Mitgliedern des Leopoldstädter Theaters eine Anregung zu dieser Arbeit schuf. Vgl. Biographische Skizzen. Online. FWF-Projekt Nr. P20468 (15. Jänner 2008 – 14. Juli 2009): Mäzene des Kasperls Johann La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung (2008/09). Mitarbeiterinnen: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großbauer-Zöbinger; Leitung: Beatrix Müller-Kampel. Online: http://lithes.uni-graz.at/maeze-ne-pdfs/maeze-ne_kurzbio.pdf [Stand 2009].

148 Jennyfer Großbauer-Zöbinger (Graz): j_zoebinger@hotmail.com

149 Zur Überprüfung der Sterbedaten siehe: WStLA, Magistratisches Zivilgericht (fortan: Mag. ZG), Verlassenschaftsabhandlung (fortan: Verl. Abh.) 1783–1850, A2, Fasz. 2-5571/1830 (Anna Baumann). Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 276. Müller (typ. Schlögl), Bd. 2, S. 599. Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 159; Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift, Wien: Ludwig 1788/1789, S. 286–287.

Verlassenschaftsabhandlungen zufolge kinderlos. Anna Baumann setzte als Haupterben Anna Weiß (der Verlassenschaft Baumanns nachgeborene Grohmann) und deren Sohn Anton Grohmann ein. Darüber hinaus hinterließ sie Ignaz Schusters Sohn, Ignaz (dessen Mutter übrigens ledig ebenso Grohmann hieß), ihrem Schwager Friedrich Baumann, dessen Nichte Josepha Schmidt (genannt Pepi Baumann) sowie einigen anderen Personen ihrer näheren Umgebung kostbare Pretiosen. Interessant erscheint, dass Anna Baumanns doch recht beträchtliche Verlassenschaft (u. a. verfügte die Schauspielerwitwe über eine umfangreiche Münzsammlung und zahlreiche Schmuckstücke) bei ihrem Ableben zwei Schuldforderungen enthielt. Ihren Erben standen laut Testament noch 800 Gulden aus der Leopold Huberischen Konkursmasse sowie 400 Gulden von Karl von Marinelli (Sohn) und dessen Ehefrau Franziska zu, die Anna Baumann zu Lebzeiten nicht mehr erhielt und von der zumindest erstere der Verlassenschaft nach als untüchtig galt.

Die Theatersängerin debütierte am 28. April 1786 an der Seite ihres Mannes in *Je größer der Schelm, desto größer das Glück* am Marinellischen Theater. Dass Baumann als Sängerin eingesetzt wurde, bestätigt das *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne*: „Mad. Baumann, alte gutherzige, komische Weiber; singt auch. Giebt die Jungfer Salome im Donauweibchen, die Tante in Alles in Uniform für unsern König! die alten Weiber in den Schwestern von Prag und im Neusontagskind [das sind: Kunigunde, Odoardos zweite Frau und Madame Clara, die Schwester des Herrn von Hasenkopf] recht gut. Ist eine alte Veterane dieses Theaters, und verdient als Wittwe des beliebten Komikers Anton Baumann eine freundliche Theilnahme.“ Ihre gesangliche Leistung wurde von Zeitgenossen nicht ausschließlich positiv beurteilt. So finden sich in *Kritisches Theater-Journal von Wien* folgende Zeilen: „Madame Baumann, war in der Rolle der Gräfin [im komischen Singspiel *Wenn zweien sich streiten, freut sich der dritte*] nicht glücklicher. Diese Schauspielerin besitzt gar nichts, was ihre widrige Alltagsstimme vergessen machen könnte. Schreien, mit den Händen umherschlagen, den Kopf werfen, den Oberleib vorstrecken; das sind die Bestandtheile ihres Spiels. Mit diesen höchst gemeinen Gebärden, und einem Ton, der, so oft sie sich ereifert, in das pöbelhaft Keifende fällt, kann sie freilich in einer Rolle aus der feineren Menschenklasse keinen Beyfall ärndten. Dazu kam noch, daß sie in diesem Stücke äußerst sonderbar, beinahe – karikaturartig gekleidet war.“

Die Schauspieler-Sängerin wurde 1827, wie im Leopoldstädter Taschenbuch dieses Jahres zu lesen ist, „In Ruhestand versetzt“. Mit dem Engagement der Opernsängerin Anna Gottlieb (29. April 1774, Wien – 7. April 1856, Wien) im Jahr 1793 musste Baumann bereits einstudierte Rollen vermehrt mit der jüngeren Kollegin teilen, die ebenso ‚komische Weiber‘ verkörperte.

► **Baumann, Anton:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger-Tänzer und Choreograph (Pantomimen)

Engagement: 1786–1808

Fach: komisches Fach mit Exkursen ins niedrig-komische Fach

Rollen: gewitzte, (bauern-)schlaue Bediente (Zanni) und lustige Lokalfiguren (meist Handwerker), Väter bzw. lustige Alte

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Schnipp (1803)

Anton Baumann¹⁵⁰ wurde um 1756 in Wien geboren, er verstarb am 6. November 1808 in Wien, Leopoldstadt. Verheiratet war er mit der Sängerin und Schauspielerin

150 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-3841/1808 (Anton Baumann); WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 511. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 276; Müller (typ. Schlögl), Bd. 1, S. 46f. und Bd. 2, S. 321; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1–3, [o. V.] Wien 1781–1808 (Sig. C 64525); Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803, 1804 und 1806 [3 Jahrgänge], hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1803, S. 148 und 1806, S. 111; Wiener Theatralmanach für das Jahr 1794. Wien:

Anna Baumann; der Burgtheaterschauspieler Friedrich Baumann¹⁵¹ (um 1763, Wien – 12. April 1841, Wien) war sein jüngerer Bruder.¹⁵² Welcher der beiden Baumann-Brüder 1781/82 in der „Theaterpflanzschule“ (sie bestand 1779–1782) des Johann Heinrich Friedrich Müller eine Gesang- und Tanzausbildung erfuhr¹⁵³ und welcher 1783 als Mitglied der Truppe des Friedrich Gensicke genannt wird, ist bislang unklar. Blümml und Gugitz meinen es sei Anton Baumann gewesen, was nicht eindeutig belegt ist, da ihre Hauptquelle (es handelt sich hierbei um einen Bericht über die Fuhrmannsche Gesellschaft in der Wochenschrift *Der Spion in Wien*) keinen Vornamen zur Unterscheidung anführt. Wenn sich dahinter tatsächlich Anton Baumann verbirgt, bekam dieser mit Barbara Fuhrmann im selben Jahr noch eine neue Prinzipalin. Fuhrmann gliederte sich aus der Truppe Genickes aus und gründete mit einem Gutteil von dessen Schauspielern eine eigene Truppe. In *Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien* findet sich die folgende Beschreibung: „Herr Baumann ist ein junger Mensch von ausserordentlich vielem Genie, aus dem noch recht viel werden kann. Er ist ein geborner komischer Akteur, spielt überall mit Genie und Laune, und missfällt in keiner Rolle, ob er gleich in den meisten Fällen nicht weiß, was er spielt. Die Ursach ist, weil der junge Mensch blos Genie, Genie ohne alle Anweisung, ohne allen Unterricht ist, um dessen Bildung sich Niemand animmt; Stände der junge Mensch unter einem Direktor nur, der sich mit Schauspielererziehen abgäbe: so könnte aus ihm ein sehr trefflicher komischer Akteur werden. Willen ist bei ihm da, man sieht seinen Fleis, seine Mühe überall. Nur eine Hand geht ihm ab, die ihn leitet, nur ein Lerer, der ihn komische Laune von Spasmacherei unterscheiden lert. Schade um sein junges Talent, wenn er lange ohne Fürer bleibt, er wird sich auf immer verderben, sein schönes Talent kläglich verpfuschen.“ Wiederum ist nicht eindeutig, von welchem Baumann die Rede ist. Ein Baumann gab im Verband der Fuhrmannschen Gesellschaft am Kärntnertortheater (noch 1784) Pantomimen, Ballette und Spektakelstücke, mimte v. a. komische Rollen, allen voran in der Pantomime den Arlequin. Schon zu dieser Zeit stand die Bestimmung als Singspielakteur fest, berichtet doch die Wochenzeitschrift *Der Spion in Wien*, dass Baumann der einzige Akteur der Gesellschaft sei, der stimmlich fürs Singspiel taue. „Herr Baumann. Ein trefflicher komischer Schauspieler ganz Genie für das Lustspiel. Unter Madame Fuhrmanns Direktion zeichnete er sich besonders als Schulmeister Knaul im Stephele Fadinger, als Reiz Kohlschizki im befreiten Wien, und als Doktor Pankraz in der Faschingslust aus. Er ist auch im Singspiel brauchbar, da es seinem Gesange keineswegs an Aus-

Kurzbeck 1794, S. 35; Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795 und 1796. Wien: Camesina 1795, S. LI und 1796, S. XLIII; Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroy's. Wien: Schroll 1952, S. 1081; Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz: Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen. Wien: Schroll 1925, S. 518; Provinzialnachrichten aus den Kaiserl. König. Staaten und Erbländern. Verordnungen, Polizey-, Handels-, Kunst-, Erwerb- und Ökonomie, als auch gelehrte Nachrichten enthaltend, hrsg. v. Johann Friedrich Schmitt, Wien: Trattner 1784, S. 178 und S. 525, 523–526; *Der Spion in Wien*. Berichte von dem, was er im Monate (Jänner–März) 1784 ausspioniert hat. Wien: Trattner 1784, S. 14, und S. 28; *Der Turmwächter in Wien bei St. Stephan 1783/84*, o. O.: o. V. S. 49 [Wienbibliothek im Rathaus, Signatur 42379A]; *Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Theaterwesen zu Wien*, hrsg. von Johann Friedrich Schink. Wien: Sonnleithner 1783, S. 113f.; *Kritisches Theater-Journal von Wien*. Eine Wochenschrift. Wien: Ludwig 1788/1789, S. 32, 61, 123, 283 bis 286; *Wiener Theater-Kritik*, Zweyter Jahrgang. Wien: Hohenleitner 1800, S. 42–43.

151 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1849/1841 (Friedrich Baumann).

152 Siehe Verlassenschaftsabhandlung Anton Baumann.

153 Vgl. Blümml und Gugitz 1925, S. 176. Blümml und Gugitz unterscheiden nicht immer hinreichend zwischen den beiden Baumanns. Eine Überprüfung ihrer Daten ist dringend geboten.

druck und Anstand gebracht. [...] In Rücksicht auf Singspiele leistete Madam Fuhrmann nur wenige mislungene Versuche, da sie ausser Herrn Baumann keinen Schauspieler hat, der im Singspiel tauglich wäre“.

Im Juli 1784 entzog Josef II. Barbara Fuhrmann die Spielerlaubnis für das Kärntnertheater; Fuhrmann begab sich infolgedessen nach Wiener-Neustadt. Ob ein Baumann und v. a. welcher mit ihr ging, ist unklar. Fest steht, dass Anton Baumann bis zum Brand des Brünner Theaters (13. und 14. Juni 1785), wie auch Wenzel Müller, dem dortigen Ensemble angehörte.

Am 16. April 1786 erfolgte durch Marinelli das Engagement Antons ans Leopoldstädter Theater, am 28. des Monats das Debüt mit dem Stück *Je größer der Schelm, desto größer das Glück*. Von 1788 an gab er am Leopoldstädter Theater mehrere musikalische Akademien (auch gemeinsam mit Bartholomäus Bondra, dem bekannten Tenor des Theaters). Umso mehr verwundert die schlechte Kritik, die im selben Jahr in *Kritisches Theaterjournal von Wien* anlässlich des im Jänner am Leopoldstädter Theater zum ersten Mal gegebenen Singspieles *Wenn zweien sich streiten, freut sich der dritte* erschien und die Singstimme des Akteurs negativ bewertet:

„Die Wichtigkeit des Unternehmens, eine der schwersten Opern mit einer Gesellschaft geben zu wollen, worunter sich nur zweien Sänger befinden, fällt von selbst auf. Sie kann aber zugleich zur Entscheidung dienen, wenn das ganze hin und wieder Lücken hat, und dem Wunsche des Publikums Vieles übrig lässt. Freilich könnte man fragen, ob es klug, ob es seinem eigenen Vortheile, und dem Vergnügen des Publikums zuträglich gehandelt sey, sich an solch ein Werk zu wagen? Aber man weiß wohl, daß Herr Marinelli sich es einmal zum Grundsatz gemacht, seine Bühne wechselweise zum Schauplatz ernsthafter Stücke, grosser Singspiele, und niedriger Possen zu machen; zu einem wahren Tummelplatze aller Gattungen von Menschenklassen, und Kunstprodukten. Bisher scheint das Publikum an dieser Abwechslung Geschmack gefunden zu haben; aber wir glauben nicht, daß es ihm behagen könne, sich gute Sachen – schlecht vorstellen zu lassen. Wenigstens hat die gegenwärtige Oper nicht die gute Wirkung gethan, wie diejenigen, welche vorher gegeben worden sind. Eine Cosa rara, die aus einer Sammlung leicht singbarer, artiger Gassenliedchens besteht, mag sich von solchen Leuten wohl hören lassen; aber, wenn sie sich an ein Singspiel machen, bei welchem ein künstlicher Saz vollkommene Tonkünstler fodert; so ist dies ein Unternehmen, das in gleichem Maße ihre Kräfte, und die Geduld des Publikums übersteigt. Daher giengen alle größeren Schönheiten der Oper verloren und man konnte nichts als Sartis herrliche Musik bedauern, daß sie in solche Hände gefallen war. Zu allem Unglücke waren auch die Rollen ganz unrecht vertheilt. Herr Baumann der ältere [d. i. Anton Baumann], spielte den Bedienten. Er hat gar keine Singstimme, und man kann seinen Gesang nicht besser beschreiben, als wenn man, was einmal über einen ähnlichen Virtuosen gesagt worden ist, auch auf ihn anwendet: ‚Er singt, als ob es ihm vom Singen träumte.‘ – Wenn er gleich sonst die Rolle (einige seiner gewöhnlichen platten Späßchens abgerechnet) ganz erträglich spielte, so that es doch die sonderbarste Wirkung, in den Quartetten, Chören u. s. w., die Baßstimme – nicht zu hören.“

Am 6. März 1789 wurde Anton Baumann zu einem von vier ordentlichen Regisseuren gewählt (die anderen waren: Ignaz Sartory, Joseph Marinelli und Bartholomäus Bondra), am 16. November 1798 übernahm er die Stelle des Theatermeisters. 1807 (August) spielte Baumann Gastrollen in Baden bei Wien (u. a. in Kringsteiners *Die schwarze Redoute* und Perinets *Das Neu-Sonntagskind*). Am 19. Oktober 1808 stand er das letzte Mal auf der Bühne (*Das Neu-Sonntagskind*). Müller notierte zu Baumanns Tod:

„N.B. den 5ten Novemb. 1808 wurde H. Anton Baumann, mit allen Hl. Sacramenten um ¼ auf 2 Uhr Nachmittags Versehen, und den 6ten dieses starb er früh, im 51. Jahr seines Alters. Er war mein Freund, und mein Lehrer, ihm

verdanke ich vieles im Theatralischen Fach. Gott lasse ihn Seelig ruhen. Wenzel Müller Kapellmeister.“

Da die Ehe mit Anna Baumann kinderlos blieb (vgl. Verlassenschaftsabhandlung von Anna und Anton Baumann), wurde diese zur Universalerbin ernannt (die gerichtliche Inventur ergab eine Hinterlassenschaft bestehend aus etwas barem Gelde, Pretiosen und zahlreichen Kleidungsstücken sowie einer Vielzahl an Alltagsgegenständen, Haushaltswaren und Möbelstücken).

Neben seinen Aufgaben zur Erhaltung des allgemeinen Theaterapparates (Regisseur, Theatermeister) ist Anton Baumann als multifunktionaler Bühnenkünstler zu bezeichnen. Entsprechend der Theaterpraxis des 18. Jahrhunderts, die weder Trennung der Sparten Tanz, Gesang und Spiel noch eine Spezialisierung der Darbietenden auf einen der Bereiche kannte, agierte er als Schauspieler, Sänger und auch Tänzer abwechselnd im Sprechstück, in der komischen Oper aber auch im Singspiel, das seine eigentliche Domäne war (die reinen Sprechstücke machten nicht mehr als 12% seines Repertoires aus; er spielt abgesehen von den Karikaturen Perinets zu 80% in Singspielen und Opern). Baumann konnte variabel eingesetzt werden, als geschulter Gesangskomiker war er die ideale Besetzung für das ab 1785 intensiv forcierte Genre des Singspiels. Seine tänzerische Begabung befähigte ihn zum eigenständigen Gestalten von Ballett-Pantomimen und Choreographien.¹⁵⁴

► **Cachée, Anton:**

Arbeitsfeld: Schauspieler

Engagement: 1801–1828

Fach: Halbcharakterfach mit Exkursen ins komische Fach

Rollen: Helden, Intriganten, Liebhaber, Chevaliers, Ritter aber auch dumme Bauernjungen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Fink (1810, 1813)

Anton Cachée,¹⁵⁵ geboren um 1776,¹⁵⁶ ist laut Angermüller der Bruder des Bühnenschriftstellers und Schauspielers Joseph Cachée.¹⁵⁷ Anton betrat am 2. Juni 1801 das

154 *Gandalin und Roxelane*. Eine Ballett-Pantomime in 2 Akten von der Erfindung des Anton Baumann. Musik von Wenzel Müller, EA 23. 8. 1788. *Harlekin auf dem Paradebett, oder nach dem Schlimmen folgt das Gute*. Musik von Wenzel Müller, Choreographie von Anton Baumann, EA 14. 5. 1790. *Der Wäschekasten*. Ballett. Musik von Wenzel Müller. Choreographie von Anton Baumann, EA 28. 4. 1787; vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 70, 81, 151.

155 Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 194 und 232; Müller (typ. Schlögl), S. 229; Rommel 1952, S. 730f.; Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803, 1804 und 1806, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1803, S. 149 und 1806, S. 111; Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 154.; Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 15 (1828). Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525).

156 Vgl. hierzu: WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 37 und 445.

157 Joseph Cachée wurde am 26. August 1770 in Wien geboren. Er verstarb laut Verlassenschaftsakt als „kk Hofschauspieler“ im Alter von 71 Jahren am 26. Jänner 1841 auf der Wieden Nr° 12 (Hauptstraße). Der Bühnenschriftsteller spielte ab 1824 am Burgtheater. Von ihm stammen die am Leopoldstädter Theater aufgeführten Stücke *Das Hauptquartier. Ein militärisches Schauspiel in 4 Akten* (EA: 4. 11. 1806) und *Die Wette um die Braut* (EA: 21. 7. 1824). Am 30. Jänner 1808 verstarb seine Frau Christine im Alter von 40 Jahren, ledige Gärtner (geboren in Neuhaus in Böhmen). Vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1080/1808 (Christine Cachée). Vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 82, 155, 194. Zu Joseph Cachée selbst vgl.: WStLA, Konskriptionsamt, A104/1, Konskriptionsbogen Wieden 559. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-2225/1841 (Joseph Cachée).

erste Mal die Leopoldstädter Bühne und spielte seine Debütrolle in Friedrich Schletters Stück *Mutterliebe*.

In erster Ehe war er mit Anna, geborene Wollspurger, verheiratet, die am 30. Mai 1809 im Alter von 28 Jahren in Wien Leopoldstadt verstarb.¹⁵⁸ Die Hochzeit fand am 16. Mai 1802 in der Alservorstadt statt, als Trauzeugen fungierte Johann Sartory.¹⁵⁹ Am 9. August 1812 heiratete Cachée, dem Trauungsbuch nach „Schauspieler in dem k.k. privilegierten Theater in der Leopoldstadt, ein Wittwer [wohnhaft in der] Leopoldstadt, in der kleinen Stadtgutgasse, Nr^o 345“ erneut. Diesmal fiel seine Wahl auf die noch minderjährige „Jungfrau An[n]a Josepha Bartelmäin, Schauspielerin im Leopoldstädter Theater, der Anna Bartelmäin, ledigen Standes Tochter.“¹⁶⁰

Cachée mimte dem Halbcharakter-Fach entnommene Figuren und war überwiegend im gesprochenen Genre tätig. In Singspielen, Opern und Stücken mit Gesang dürfte der „Nur-Schauspieler“ hauptsächlich kleine Parts übernommen haben, die entweder ohne Gesang auskamen, oder dem Darsteller ausschließlich Chorgesang abverlangten (wie eben die Fink-Rolle in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz*). Sämtliche Personalstandtabellen führen Cachée beim Schauspiel-Personal, auch das *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne* liefert keinen Hinweis, dass Cachée auch gesungen hätte: „Herr Cachée, spielt Chevaliers, dumme Bauernjungen, zweyte Charakterrollen, Merkur in Europa, den Bauern Gorge im ‚Bettler‘ gibt er artig“, ist alles, was in diesem Periodikum über den Darsteller zu lesen ist.

► Fenzel (auch Fenzl), Michael:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger-Tänzer, Choreograph und Verfasser¹⁶¹ von Zauberopern, Pantomimen sowie Possen

Engagement: 1805–1815 am Leopoldstädter Theater

Fach: niedrig-komisches Fach

Rollen: lustige Bediente, Knappen, Hausknechte und Lakaien sowie Kasperl-Rollen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Kaspar von Eselbank (1810, 1813)

Michael Fenzel¹⁶² wurde am 10. November 1767¹⁶³ in Wien geboren, er verstarb am 5. Juni 1821 in Wien, Josefstadt (Nr^o 111). Seine Biographie gehört im Detail noch recherchiert, anzumerken bleibt Folgendes:

158 Zur Überprüfung der Sterbedaten siehe: WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1426/1809 (Anna Cachée).

159 Für die Information und die Einsicht des Trauungsbuches bedanke ich mich herzlich bei Michael Lorenz.

160 St. Johann Nepomuk, Trauungsbuch Tom. 2, fol. 1.

161 Fenzel verfasste etwa die Textbücher zu: *Die drei Wunderräthsel und die Zauberbrille, oder Kasper, der lustige Scherenschleifer*. Musik von Franz Volkert. (EA 6. 3. 1813), *Fritz und Hänschen oder die Milchbrüder*. Lustspiel in 1 Akt. (EA 31. 12. 1814), *Das Schloss im Walde oder Kasperl der lustige Carousselreiter*. Lustspiel mit Gesang in 3 Akten. Musik von Franz Volkert. (EA 18. 9. 1813), *Kasperl, der lustige Flickschneider*. Komische Oper in einem Akt. (EA 25. 7. 1812), *Papageno auf Reisen*. Zauberszenen mit Gesang. (EA 27. 2. 1821), *Der Tyroler Kasper, und seine Liesel Mahm oder Die Räuber im Pustertal*. Komisches Singspiel in drei Akten mit Kindertänzen (EA 15. 4. 1815), *Der sechsköpfige Zauberdrache*. Singspiel (EA 28. 2. 1821); vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 46–158.

162 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-2839/1821. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 280; Rommel 1952, S. 1082; Blümml und Gugitz 1925, S. 124 und 131; Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung vom k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt 1 (1814), S. 3–7 und 2 (1815), S. 3–4; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 3–5: 1805–1821 (Sig. C 64525); Franz Gräffer: *Kleine Wiener Memoiren und Wiener Dosenstücke*, hrsg. von Anton Schlossar. München: Müller 1918 (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich. 13), S. 429; *Reise durch Franken, Baiern, Österreich, Preußen und Sachsen* von C. U. D. Freyherrn von

Im Herbst 1790 mietete sich Georg Wilhelms Gesellschaft im Theater zum Weißen Fasan auf dem Neustift ein. Unter den männlichen Darstellern befand sich ein „Fenzl“ (Blüml und Gugitz geben im Personenregister von *Alt-Wiener Thespiskarren* an, dass es sich hierbei um Michael Fenzel handelt). Ab dieser Spielsaison findet sich der Name Fenzel regelmäßig bis 1805 in Georg Wilhelms Ensemble, dessen Zusammensetzung Gugitz für *Das alte Badner Theater und seine Prinzipale (1751–1811)* ermittelt hat. Im Herbst 1791 war „Fenzl“ mit der Wilhelmschen Gesellschaft in Klagenfurt, 1792 kehrte er in ihrem Verband an das Fasantheater auf dem Neustift zurück. Die Spielsaison 1796/1797 brachte ein Schauspieler dieses Namens mit Wilhelm in Klagenfurt zu, 1804 wurde ebenfalls ein gewisser „Fenzl“ als Darsteller Wilhelms in Banden genannt. Der Freyherr von Eggers berichtet in *Reise durch Franken, Baiern, Österreich, Preußen und Sachsen* von dem Spiel des Schauspielers „Fenzl“ und hat Worte des Lobes für diesen:

„Wir haben hier eine Gesellschaft in dem niedrigeren komischen Geschmack. Die meisten Stücke sind für die geringere Volksklasse; die Aufführung entspricht dieser Tendenz. Der Hauptschauspieler, Fenzl, ist ein wahrer Meister in der Kunst. Er hat ein ächt komisches Talent, eine oft sehr treffende satirische Laune. Zuweilen mag er etwas übertreiben; aber im Ganzen sind seine Darstellungen der Sitten nicht minder treu als lebhaft. Von ihm werden die anderen alle beseelt; auch unter ihnen giebt es mehrere, die recht gut spielen. Dazu kömmt eine vorzügliche Musik, ein richtiges Kostüm, sehr gute, angemessene Decorationen, eine treffliche Maschinerie, welche alles, was zu ihrem Ressort gehört, eben so gut leistet, als auf den größten Theatern. Dies zusammengenommen, gestehe ich Ihnen offenherzig, daß mich dieses Schauspiel oft recht sehr vergnügt hat. Einige Stücke haben als Sittenschilderungen, ungefähr in dem Geschmack wie die Holbergischen, ein vorzügliches Interesse. In diesen habe ich Fenzl und die [b]esseren seiner Mitspieler mit dem größten Vergnügen gesehen; sie leisten hier von Seiten der Kunst verhältnißmäßig eben das, was die größten Schauspieler für Stücke im edleren Stil thun können. So z. B. die beiden Fuchse, Kilian oder der listige Schlosserbub, und vor allen Dingen Thaddädl oder der dreißigjährige A B C Schütz; eine Persiflage auf eine verwahrlosete Erziehung, die leider nur zu oft auch auf die höheren Stände passen mögte. Andere Stücke, die nicht in diese Kategorie gehören, gewähren dennoch Unterhaltung durch ihren burlesken Charakter. So habe ich den Fenzel in der Palmyre als den Prinz Aldaran aus Egypten gerne gesehen. Auch thut in diesen Stücken die Musik und die Scenerie immer das ihrige. Und wäre ich auch geneigt, diesen oder jenen Spas langweilig zu finden, diese oder jene Carikatur-Szene zu grell geschildert – so bedarf es nur eines Blicks auf die herzlich frohe Menge, um mich mit dem Spiel auszusöhnen. Wie viel gewinnt der Lebensgenuß dabei, wenn wir unsere Forderungen nicht zu weit treiben; wenn wir das Gute nehmen, was wir haben können, ohne stets das Höchste zu begehren, was, wenigstens für jetzt, außer unserer Sphäre liegt.“

Fenzel schied vermutlich nach der Spielsaison 1804 mit seiner Familie¹⁶⁴ aus dem Verband der Wilhelmschen Gesellschaft aus. Zumindest wird kein Schauspieler die-

Eggers, Oberprocureur der Herzogthümer Schleßwig und Holstein, Ritter vom Dannebrog. Zweiter Theil. Leipzig: Fleischer 1810, S. 251–253. Gustav Gugitz: *Das alte Badner Theater und seine Prinzipale (1751–1811)*, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich. 22 (1929), Heft 2/3, S. 326–368, hier S. 347–349, 352, 356–357, 360.

163 Angermüller gibt das Geburtsdatum mit 10. November 1767 an. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 46. Im Konskriptionsbogen findet sich allerdings „Schauspieler, geb. 1768“. Klarheit dürfte das noch einzusehende Taufbuch schaffen. Vgl. WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 398.

164 In Gugitz' *Das Badner Theater* findet man Hinweise darauf, dass Fenzels Frau (1796/97 in Klagenfurt und Laibach als Soubrette) sowie seine Kinder ebenso in der Truppe Wilhelms auftraten. Fenzel war mit reichlich Nachwuchs gesegnet, was später durch Ankündigungen auf Leopoldstädter

ses Namens mehr auf den Theaterzetteln Wilhelms aus späterer Zeit genannt. Am 19. September 1805 debütierte er in der von ihm selbst gefertigten komischen Oper *Der Körbchenflechter an der Zauberquelle* am Leopoldstädter Theater. Auf dem Theaterzettel dieser Vorstellung befindet sich der Hinweis: „Herr Fenzel und seine beyden Kinder werden heute die Ehre haben, sich zum erstenmal der Gnade und dem Wohlwollen des verehrungswürdigen Publikums zu empfehlen.“¹⁶⁵ Fenzel selbst gab den Körbchenflechter Parabetto, seine beiden Töchter Elisabeth und Nannette spielten die Genien Lulu und Carosa (beides Kinderrollen). Bei dieser Vorstellung war Fenzel bereits ordentliches Mitglied des Theaters (vgl. Theaterzettel). Im Jahr 1814 führt das *Leopoldstädter Taschenbuch* Fenzel als Regisseur und in der Rubrik „Schauspiel-Personal“, seine Tochter Elisabeth findet sich in der Rubrik „Opern-Personal“ (Fenzels jüngere Tochter Nannette, auch Anna genannt, verstarb am 30. April 1813 im Alter von 16 Jahren in Wien, Leopoldstadt. Aus diesem Grund kann nur Elisabeth Fenzel jene „Demoiselle Fenzel“ sein, die das *Leopoldstädter Taschenbuch* zum weiblichen Opern-Personal zählt. Außerdem finden sich unter den „Knaben“, sprich den männlichen Kinderdarstellern, Michael und Johann Fenzel, ebenso Söhne von Michael Fenzel (siehe Verlassenschaftsabhandlung). 1815 wird Fenzel im selben Periodikum erneut als Regisseur der Leopoldstädter Bühne ausgewiesen. Dieses Mal findet er sich, wie auch seine Tochter Elisabeth, in der Rubrik „Opern Personal“ der Personalstand-Tabelle, ein Hinweis darauf, dass Michael Fenzel als Schauspieler und Sänger engagiert war. 1815 oder spätestens 1816 muss Michael Fenzel vom Leopoldstädter Theater abgegangen sein, denn in den Personalstand-Tabellen der folgenden Jahrgänge des *Leopoldstädter Taschenbuches* ist keines der Fenzel-Familienmitglieder mehr verzeichnet. Es liegt allerdings der Schluss nahe, dass die Familie Fenzel an ein Theater mit räumlicher Nähe zum Leopoldstädter Theater abging, da Wenzel Müller über das Schicksal von Michael Fenzel und seiner Tochter Elisabeth unterrichtet blieb. Er notierte: „Am 6. [recte: 4.] August 1820 stirbt Elisabeth Fenzel, Tochter vom Michael Fenzel, Schauspielerin und Sängerin, wird begraben. Sie ist 22 Jahre alt.“¹⁶⁶ und „D. 5ten Juny 1821 ist H. Fenzel ehemaliges Mitglied dieser Bühne gestorben 50 Jahr alt“. Zu überprüfen ist, ob Fenzel möglicherweise ans Josefstädter Theater abging. Laut Angermüller befand er sich vor seinem Engagement am Leopoldstädter Theater bereits an dieser Spielstätte, was weder bestätigt noch widerlegt werden konnte.¹⁶⁷ In der Verlassenschaftsabhandlung wird Fenzel als „gewester Schauspieler“ bezeichnet. Bei seinem Ableben hinterließ er die Witwe Juliana Fenzel¹⁶⁸ und die fünf „eheleib[lichen]“, minderjährigen Kinder „Georg Fenzel Kunstreiter in England

Theaterzetteln, das Leopoldstädter Taschenbuch sowie durch die Verlassenschaftsabhandlungen des Ehepaars bestätigt wird. Vgl. hierzu: Gugitz 1929, S. 352 und S. 360.

- 165 Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt vom 19. September 1805 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 3: 1805–1808 (Sig. C 64525).
- 166 Bestätigt wird Müllers Eintrag durch die Verlassenschaftsabhandlung; vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-3453/1820 (Elisabeth Fenzel).
- 167 „Martin Michael Fenzl (10. November 1767 Wien – 5. Juni 1821) ist lange Zeit Schauspieler am Josefstädter, seit 1805 am Leopoldstädter Theater.“ So Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 46.
- 168 Juliana Fenzel verstirbt laut Verlassenschaftsabhandlung am 16. August 1835 als Witwe im Alter von 65 Jahren in Wien, Leopoldstadt Nr^o 478. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-984/1835 (Juliana Fenzel). Die Verbindung der Familie Fenzel zum Leopoldstädter Theater ist noch gegeben. Drei ihrer Söhne, Michael (Schauspieler), Johann (Pantomimenmeister) und Joseph (Tänzer), werden in ihrer Verlassenschaft 1835 als Ensemblemitglieder des Leopoldstädter Theaters ausgewiesen.

[1821] 20 J:[ahre] – Franz 17 – Michael¹⁶⁹ 16 – Johann 14 und Joseph Fenzel 8 Jahr alt, alle 4 bei der Mutter im Sterborte.“ Wo Michael Fenzel die Jahre zwischen 1815/1816 und 1821 engagiert war und ob er dem Beruf des Schauspielers überhaupt noch nachging, ist noch unklar.

► **Handl (auch Handel), Joseph:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger

Engagement: 1793–1810

Fach: vermutlich Halbcharakterfach mit Exkursen ins komische Fach

Rollen: Kinderrollen, Liebhaber, Charginrollen, Bediente

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Fink (1803), Kibbutz (1810)

Am Leopoldstädter Theater gab es zwei Schauspieler namens Handl: die Brüder¹⁷⁰ Joseph und Johann Handl.

Joseph Handl¹⁷¹ spielte 1803 den „Fink“ in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz* und wurde landläufig als Handl der Ältere bezeichnet (der Theaterzettel der Aufführung des *30-jährigen ABC-Schütz* vom 27. Dezember 1803 folgt dieser Praxis, weshalb klar ist, dass es Joseph war, der den Fink gab.) Er wurde um 1780 in Preßburg geboren und verstarb am 5. Dezember 1815 in Wien, Leopoldstadt Nr^o 524. Wie sein jüngerer Bruder Johann¹⁷² gehörte er bereits im Jugendalter zum Leopoldstädter Ensemble. Der *Wiener Theateralmanach* führt die beiden Brüder 1794, 1795 und 1796 in der Rubrik „Knaben“ bzw. „Knaben aus der Singschule“ mit Vor- und Nachnamen an. Auch die Theaterzettel dieser Jahre geben darüber Auskunft, dass

169 Laut Konskriptionsbogen u. a. „Statist im Leopoldstädter Theater, geb. 1805“; vgl. WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 260.

170 „Joseph Handl, wohnhaft in der Leopoldstadt Nr^o 524“, ist laut Verlassenschaftsabhandlung neben einem gewissen Michael Handl einer der zwei leiblichen Brüder Johann Handls, womit bestätigt wäre, dass es sich wirklich um Brüder handelt. Vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-4641/1814 (Johann Handl); WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1937/1829 (Franziska Handl); Gugitz 1920, S. 139, 153, 310; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525).

171 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-4811/1815. WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 476; Gustav Gugitz: *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche)*. Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien, Prag und Leipzig: Strache 1920, S. 310; *Wiener Theateralmanach für das Jahr 1794*. Wien: Kurzbeck 1794, S. 37; *Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795 und 1796*. Wien: Camesina 1795, S. LII und 1796, S. XLV; *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803 und 1806*, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1803, S. 149 und 1806, S. 111; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525).

172 Johann Handl, genannt „Handl, der Jüngere“, wurde um 1781 geboren. Er verstarb am 22. Oktober 1814 im Allgemeinen Krankenhaus in Wien, nachdem er „2 Jahre im hiesigen Tollhause gelegen“ hatte (vgl. Verlassenschaftsabhandlung Johann Handl). Wie Joseph Handl spielte er vorerst Kinderrollen am Leopoldstädter Theater, unternahm u. a. den Versuch La Roches Rollenerbe anzutreten: „Johann Handl, Ziehsohn des Herrn La Roche, wird heute die Ehre haben die Rolle des Kaspars zu spielen, und empfiehlt sich zu Gnaden“, lautet das Notabene auf dem Theaterzettel vom 19. Oktober 1801, der das Stück *Der gutherzige Vetter, oder: Kasperle Der unschuldige Missethäter* ankündigt. La Roche dürfte sich seiner angenommen haben, bedenkt er ihn doch auch in seinem Testament mit einer goldenen Uhr (siehe Pflichtteilsausweisung Verlassenschaftsabhandlung La Roche). Ob La Roche ihn tatsächlich als Ziehsohn anerkannte, oder ob Handl einfach als solcher bezeichnet wurde, weil er ihm im Rollenfach nachfolgte, bedarf der Klärung. Verheiratet war Johann Handl mit Franziska, die am 21. September 1829 als Schauspielerwitwe im Allgemeinen Krankenhaus verstarb. Die Ehe blieb kinderlos.

beide bereits in Kinderrollen auftraten. Von 1803 bis 1809 sind Joseph und Johann in den Personalstandtabellen beim männlichen Schauspiel-Personal verzeichnet. In den darauffolgenden Jahren verliert sich ihre Spur. Gugitz will wissen, dass Joseph als Sänger ins Hofoperntheater übertrat, macht dazu aber keine genaueren Angaben. Die Verlassenschaftsabhandlung Joseph Handls bestätigt ein solches Engagement; in dieser wird seine „Kondition“ mit „kk Hoftheater Opersänger“ angegeben. Er heiratete¹⁷³ am 7. Jänner 1806 das Fräulein Anna Abendstern. Als Beistand fungierte Joseph Prothke, wie der Bräutigam ein Schauspieler am Marinellischen Theater. Bei seinem Ableben im Jahr 1815 hinterließ Joseph eine Witwe namens Maria, was eine zweite Heirat belegt, sowie einen einjährigen Sohn (Johann Baptist). Fest steht, dass die Theaterzettel ab Juli 1810 aufhören zwischen Handl dem Älteren und Handl dem Jüngeren zu unterscheiden, somit nur mehr einer der beiden am Leopoldstädter Theater verblieben sein dürfte. Welcher sich hinter dem verbleibenden Handl verbirgt, bedarf der Klärung.

Ab November 1811 findet sich der Name Handl schließlich weder in den Personalstandtabellen diverser Theaterperiodika noch auf den Leopoldstädter Theaterzetteln. Joseph stand die letzten Jahre wohl am Hoftheater im Engagement, vorerst ungeklärt bleibt, wie lange Johann noch als Schauspieler tätig war (er verstarb 1814 nach zwei Jahren im Tollhaus) und welcher der Handl-Brüder 1810 in Henslers Stück den Hofmeister Kibbutz spielte.

► **Horny, Amalia**¹⁷⁴:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sängerin

Engagement: 1811–1815

Fach: komisches Fach mit Exkursen ins Halbcharakterfach

Rollen: hauptsächlich weibliche Chargenrollen; Kammerjungfern, Töchter, junge Liebhaberinnen, Nixen im romantisch-komischen Volksmärchen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Katherl (1813)

Amalia Horny,¹⁷⁵ laut Konskriptionsbogen „Sängerin, geb.[oren] 1796“, spielte am 1. Mai 1811 zum ersten Mal in dem Stück *Dämonia das kleine Höckerweibchen*, einem Feenmärchen mit Gesang. Von da an taucht sie regelmäßig als Darstellerin diverser weiblicher Chargenrollen auf Theaterzetteln des Leopoldstädter Theaters auf. Die Personalstand-Tabelle des *Leopoldstädter Taschenbuchs* führt ihren Namen im Jahr 1814 beim Opern-Personal an, ein Hinweis darauf, dass die gesungenen Genres die Domäne Hornys darstellten. Sie spielte hauptsächlich kleinerer Rollen in der Zauberoper, im Singspiel sowie in Parodie und Volksmärchen mit Gesang, u. a. gab sie 1813 die Madame Besser in Karl Meisls *Die Generalprobe auf dem Theater*.

Ab 1815 verschwindet ihr Name von den Personalstandtabellen und den Theaterzetteln des Leopoldstädter Theaters.

► **La Roche, Johann:**

Arbeitsfelder: Schauspieler, kommt auch in gesungenen Genres zum Einsatz, tänzerische Routine der Wanderbühne

Engagement: 1781–1806

173 St. Johann Nepomuk, Trauungsbuch Tom. 1, fol. 106.

174 Angermüller bezeichnet den Vornamen der Schauspielerin mit Amelia.

175 Vgl. WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 511; Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 212; Personalstand-Tabellen in: Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 3 (1816); Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525).

Fach: niedrig-komisches Fach, Groteskfach

Rollen: mimt Zeit seines Lebens den Kasperl-Typus, Boten, Bediente, Knappen, Vertraute, Lakaien, Hausknechte und Briefeltrager, erst um 1800 auch alte, zum Teil bürgerliche Kasperl-Typen (niedere Erwerbstätige)

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Kaspar von Eselbank (1803)

Johann La Roche¹⁷⁶ sei hier mit dem Verweis auf eine jüngst entstandene Arbeit von Andrea Brandner-Kapfer¹⁷⁷ nur kurz skizziert. Geboren am 1. April 1745 als Sohn eines Lakaien in Preßburg,¹⁷⁸ verstarb er am 8. Juni 1806 in Wien, Leopoldstadt („Nr^o 452 allda im k: k: Schauspielhause“). Von 1764–1768 war er Mitglied der Schauspielertruppe Joseph Brunians (1733–1781) in Graz, 1768 trat er zur Truppe von Matthias Menninger, auch Badner Gesellschaft genannt, über. La Roche befand sich damit im selben Verband wie Karl von Marinelli (1745–1803) und wurde, als Marinelli 1781 gemeinsam mit Menninger das Leopoldstädter Theater eröffnete, Gründungsmitglied dieser Schauspielstätte, die er bis zu seinem Tod nicht verließ (Wenzel Müller notierte an La Roches Todestag im Bühnentagebuch, dass „La Roche, bekannt unter dem Namen Kasperl, [...] über 40 Jahre bei dieser Gesellschaft engagiert“ war).

La Roches erste Frau Barbara (geboren um 1747, ihr Mädchename lautet Amon) war ebenso Schauspielerin derselben Wandertruppe und Gründungsmitglied der Leopoldstädter Bühne. Sie verstarb 41-jährig am 22. April 1788 in Wien, Leopoldstadt.¹⁷⁹ La Roche schloss am 25. Dezember 1791 erneut den Bund fürs Leben. Der Eintrag im Trauungsbuch lautet: „Johann La Roche ein Schauspieler in Privilegirten Maranelischen [!] Theater [wohnhaf] in der Leopoldstadt N^o: 324 [heiratet] Regina Schußterin eine k: k: Berg und Müntz Amtsoffiziantstochter.“ Seine Auserwählte, Regina (geboren um 1771), überlebte ihn; sie verstarb 1843.¹⁸⁰ Bei seinem Ableben 1806 hinterließ La Roche 6 minderjährige Kinder – Maria Anna¹⁸¹ (12

176 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-4521/1806 (Johann La Roche); Gugitz 1920; Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 287; Gustav Gugitz: Die Totenprotokolle der Stadt Wien als Quelle zur Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung. 1953/54 (1958), S. 114–145, hier S. 130; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1:1781–1800, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808 (Sig. C 64525); Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803, 1804 und 1806, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1803, S. 148 und 1806, S. 111; Wiener Theateralmanach für das Jahr 1794, Wien: Kurzbeck 1794, S. 35; *Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795 und 1796*. Wien: Comesina 1795, S. LI und 1796, S. XLIII; Rommel 1952, S. 1084; Rommel 1936, S. 27–42.

177 Andrea Brandner-Kapfer: Kasperls komisches Habit. Zur komischen Gestalt und zur Gestaltung der Komik in Erfolgsstücken des Leopoldstädter Theaters um 1800. In: Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großbauer-Zöbinger und Beatrix Müller-Kampel: *Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater*. LiTheS: Graz 2010. (= LiTheS: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband. 1.) S. 56–104.

178 Der Eintrag zu La Roches Taufe im Taufbuch der Preßburger Stadtpfarrkirche St. Martin lautet „Joannes Iosephus Filius Josephi Laross“; vgl. Gugitz, 1920, S. 337.

179 Vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1547/1788 (Barbara La Roche).

180 Vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-6045/1843 (Regina La Roche). Zu ihrem Geburtsdatum vgl. vorerst WStLA, Konskriptionsamt, A101, Konskriptionsbogen Stadt 68 und 978, A102/2 Konskriptionsbogen Jägerzeile 58, A104/1 Konskriptionsbogen Wieden 547, A106/3 Konskriptionsbogen Windmühle 56.

181 Anna La Roche, Schauspieler Tochter; vgl. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-2415/1814.

Jahre alt), Theresia (11 Jahre), Josepha (8 Jahre), Karl (6 Jahre), Franz¹⁸² (3 Jahre) und Joh.[ann] Michael¹⁸³ (15 Monate). Regina La Roche wird in der Verlassenschaftsabhandlung als ihre leibliche Mutter und Universalerbin genannt; großjährige Kinder werden keine angeführt.

La Roches Rollenfach war das niedrig-komische Fach, seinem Profil nach verfügte er über die darstellerische Vielfältigkeit des typischen Wanderschauspielers. Zeitzeugen (Castelli) und Sekundärliteratur (Rommel, Gugitz) informieren darüber, dass La Roche kein guter Sänger und stimmlich schlecht ausgestattet war. Castelli nennt seinen Gesang sogar entsetzlich. Dennoch wirkte La Roche in der Rolle des Kasperls häufig in Zauberopern und Singspielen mit. Dass La Roche gesungen hat, steht außer Frage, da die Wandertruppen, aus deren Tradition er stammt, keine Sparten-trennung kannte. Schon aufgrund der geringen Anzahl an Mitgliedern musste jeder Bühnenkünstler variabel einsetzbar sein, somit singen, spielen und tanzen können.

Wann genau La Roche sich auf die Kasperl-Figur festlegte, ist unklar. Belegt ist, dass er schon 1768, dem Jahr, in dem er von Brunian zu Menninger übertrat, in Graz im Verband der Badner Gesellschaft den Kaspar gab. Allerdings ist sein Auftritt nur für ein Nachspiel belegt: „Wenn es die Zeit zulässt, wird den Beschluß der Casperle mit einem lustigen Nachspiel machen“, kündigt der Theaterzettel¹⁸⁴ einer Grazer Aufführung der Badner Gesellschaft an.

Während seines Engagements bei der Badner Gesellschaft und in den ersten Jahren an der Leopoldstädter Bühne entstanden Komödien, in denen La Roche zumeist Dienerfiguren, Handlanger und Briefeltrager spielte. Exemplarisch sei Marinellis Kasperl-Komödie *Die Liebesgeschichte in Hirschau oder Kasperle in sechserley Gestalten* (1780) genannt, in der La Roche den Part des gewitzten, manchmal auch boshaften Intriganten, des intelligenten, kupplerischen Schelms und stets aktiven Verkleidungskünstlers übernahm.

Parallel zu solchen Rollen spielte La Roche auch anders akzentuierte Kasperl-Figuren (Bauern und Hausknechte in derber Manier), wie eben in Henslers *30-jährigem ABC-Schütz*. Diese Figuren haben starke Hanswurst-Anleihen, sind bestenfalls bauernschlau zu nennen, einfach gestrickt, plump, grobschlächtig und weniger agil, aber stets prügelbereit (egal ob als Prügelnder oder Geprügelter). Der Kaspar (Odoardos Hausknecht) in Perinets *Die Schwestern aus Prag* wäre hierfür ein Beispiel. Der Kasperl der Zauberopern, meist Knappe, Vertrauter des Prinzen, Geprüfter oder Geprellter, ist hingegen furchtsam, weinerlich, ein jammernder Bedienter, der sich bloß vorwärts wagt, wenn es ihm ausdrücklich befohlen wird. In Bewegung setzt er sich nur, wenn es darum geht Hunger und Durst zu stillen. Die Kasperl-Figuren in *Philibert und Kasperl, oder: Weiber sind getreuer, als Männer. Eine Zauberoper in drey Aufzügen*, in *Pizichi, oder: Fortsetzung, Kaspars des Fagottisten* (Perinet) und in *Der unruhige Wanderer, oder Kasperls letzter (!) Tag* (Hensler) tendieren in diese Richtung.

Die bereits genannten drei Kasperl-Typen sind wiederum von einem vierten zu unterscheiden, den La Roche v. a. in den Lustspielen Karl Friedrich Henslers und Ferdinand Eberls zu verkörpern hatte. Kasperl ist hier „versittlicht“ oder besser „sozialisiert“. Er ist nicht mehr nur Dienerfigur, Knappe, Handlanger und Tagelöhner, sondern plötzlich (meist mittelloser) Bürger, Träger von Moral und

182 Franz La Roche, Tänzer, geboren 1803; vgl. WStLA, Konskriptionsamt, A101, Konskriptionsbogen Stadt 978.

183 Michael La Roche, Schauspieler, geboren 1806; vgl. WStLA, Konskriptionsamt, A101, Konskriptionsbogen Stadt 978.

184 Theaterzettel der Badner Gesellschaft vom 15. Oktober 1768, Graz; zitiert nach Schindler 1971, S. 306.

häuslicher Tugend, hat damit einen sozialen Hintergrund, ist ins gesellschaftliche Leben eingebunden. Das Resultat ist eine zahme, urbanisierte¹⁸⁵ Kasperl-Figur, die in die Nebenrolle abrutscht, kaum agiert und nicht mehr als ihr eigenes Diminutivum darstellt (vgl. etwa Ferdinand Eberls *Männerschwäche und ihre Folgen; oder Die Krida* oder *Kasperl' der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion*). Allen Ausprägungen der Figur gemeinsam ist, dass La Roche als Kasperl stets Angehörige der unteren Schichten verkörperte (Tagelöhner, Bediente, Bauern, Knappen etc.).

► **Demoiselle Mery:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sängerin mit tänzerischen Fähigkeiten

Engagement: 1802–1806

Fach: komisches Fach mit Exkursen ins Komische Fach

Rollen: Erste Liebhaberinnen, Koketten, Bauernmädchen und Vertraute

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Rosel (1803)

Von Demoiselle Mery¹⁸⁶ sind derzeit weder Vorname noch biographische Daten bekannt. Sie trat am 3. Dezember 1802 ins Leopoldstädter Ensemble ein, gab am selben Tag als Debütrolle die Mathilde in *Raoul von Créqui*. Müller verzeichnet bereits für den 18. Jänner 1806 ihr Ausscheiden aus dem Leopoldstädter Theater und führt als Grund an: „Demoiselle Mery Schauspielerin von hiesigen Theater zog mit denen Franzosen ab und ist in Franckreich in Metz glücklich an einen Postmeister verheurathet.“ Sie verließ also mit der französischen Besatzung Wien, was die Informationen zu ihrer Person endgültig versiegen lässt.

Aussagen über ihr Spiel können nur anhand erhalten gebliebener Theaterzettel von Stücken, in denen Mery mitwirkte, sowie anhand der Rosel-Rolle in Henslers *A B C Schütz* getroffen werden. Es zeigt sich: Mery kam am Leopoldstädter Theater in Opern, Singspielen, Schau- sowie Lustspielen mit oder ohne Gesang und zusätzlich in Pantomimen (hier vorzugsweise Bauern- und Müller Mädchen) zum Einsatz. Man kann von einer multifunktionalen Schauspielerin sprechen, da sie gleichermaßen im gesungenen, getanzen und gespieltem Genre aktiv war. V. a. ihr Mitwirken in der Pantomime, aber auch die Tanzszene im *A B C Schütz* legen den Schluss nahe, dass sie auch eine ausgeprägte tänzerische Begabung besaß. Sie mimte erste Liebhaberinnen, Koketten, verliebte Mädchen, Bauernmädchen manchmal auch Vertraute (v. a. in der Zauberoper), also junge Frauen, meist Töchter, Ziehkinder oder Mündel. Die Rollen, die sie spielte, sind dem Halbcharakterfach, bisweilen, wenn sie Mädchen aus den unteren Schichten mimte, auch dem komischen Fach zuzuordnen.

► **Prothke, Josef Ernst:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger und Inspizient der Leopoldstädter Bühne

Engagement: 1794–1830

Fach: Halbcharakterfach

Rollen: Liebhaber, Jünglinge, junge Edelmänner, Ritter, Offiziere, Handwerksgesellen und Nebenrollen (hauptsächlich in Singspiel und Oper)

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Wildbach (1803, 1810)

185 Vgl. hierzu: Jennyfer Großbauer-Zöbinger: Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). Sozialgeschichtliche und soziologische Verortungen eines Erfolgsmodells. In: Brandner-Kapfer, Großbauer-Zöbinger und Müller-Kampel, S. 5–55, hier 29–34.

186 Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 198 und 203; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808 (Sig. C 64525); Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1806, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1806, S. 112.

Josef Ernst Prothke¹⁸⁷ (auch „Prokhe“, „Protke“ und „Protke“); ein Prothke debütierte am 4. Dezember 1794 als „Craon“ in *Raoul von Créqui* am Leopoldstädter Theater. Angermüller gibt ohne Nennung einer Quelle an, Prothke habe 1785 Kinderrollen am Theater in Linz übernommen. Der Name findet sich auch auf zwei Theaterzetteln des Landstraßer Theaters vom Mai 1790, die sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde befinden und von Blümml und Gugitz zitiert wurden. Die Durchsicht der Personalstandtabellen des *Wiener Theater Almanachs* und des *Leopoldstädter Taschenbuches* ergab, dass Prothke beim Schauspiel-Personal angeführt wird. Für die Bestimmung des Rollenfaches, vor allem aber für das Ausloten des Rollenspektrums, ist interessant, was sich zu dem Darsteller dieses Namens im *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne auf das Jahr 1817* findet: „Herr Prothke, zweyte Liebhaber, Nebenrollen; singt auch.“ Damit ist Prothke als genreübergreifend einsetzbarer Darsteller zu werten. Als einer der Inspizienten der Leopoldstädter Bühne sorgte ein Prothke lange Jahre für den reibungslosen Ablauf der Theatervorstellungen. Seine Eindrücke und Erfahrungen – immerhin erlebt er an dieser Bühne über sechs Direktionswechsel – hält er in der kleinen Chronik *Das Leopoldstädter Theater von seiner Entstehung an skizziert* fest, das unter dem Namen Josef Ernst Prothke erscheint. Der genannte Vorname Prothkes gibt noch Rätsel auf, findet sich im Index zu den Konskriptionsbögen zwei Prothkes, beide Schauspieler in der Leopoldstadt. Ersterer trägt den Vornamen Ernst, der zweite ist als Josef verzeichnet.

► **Rotter, Joseph:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger (Bassist) und Chordirektor

Engagement: 1798–1829 (?)

Fach: Halbcharakterfach oder komisches Fach

Rollen: Chargenrollen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Kibbutz (1803)

Die Biographie Joseph Rotters¹⁸⁸ bedarf noch intensiverer Nachforschungen. Da vermutlich mehrere Personen dieses Nachnamens über die Jahre am Leopoldstädter

187 Zur Familie Prothke sind weitere Forschungen notwendig. Die zitierten Quellen (Verlassenschaftsabhandlungen und Konskriptionsbögen) sind im Einzelnen noch einzusehen. Die Verweise darauf sollen hier dennoch nicht fehlen, um anderen Forschern die Arbeit zu erleichtern. WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-4901/1844 (Anna Prothke, Theaterbibliothekarsgattin); WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-1799/1801 (Josepha Prothke, Schauspielerwitwe); WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 511 und 537; Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 292; Rommel 1952, S. 726; Blümml und Gugitz 1925, S. 456; *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817*, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 155; Personalstand-Tabelle in: *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 21 (1834)*; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525); Joseph Ernst Prokhe: *Das Leopoldstädter Theater von seiner Entstehung an skizziert*. Wien: Stöckholzer 1847.

188 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-5100/1829 (Joseph Rotter); WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-2466/1819 (Theresia Rotter); Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 293; Müller (typ. Schlögl), S. 248; Rommel 1952, S. 726; Blümml und Gugitz 1925, S. 526; *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817*, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 163; Personalstand-Tabelle in: *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 21 (1834)*; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525); *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1803 und 1806*, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1803, S. 149 und 1806, S. 111; *Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1807 und 1809*, hrsg. von Joseph Alois Gleich. Wien: Riedl 1807 und 1809, S. 119 und S. 108.

Theater gewirkt haben, ist die Zuordnung der Quelleninformation nicht unproblematisch.

Der erste Joseph Rotter ist möglicherweise jener Rotter, der 1790 im Opernensemble des Theaters auf der Landstraße tätig war.¹⁸⁹ Die Karriere des Sängers Rotter am Leopoldstädter Theater begann am 15. April 1798. An diesem Tag gab er den Zauberer Bosphoro in Perinets Singspiel *Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither*. Am 18. Mai 1804 verließ der Bassist Rotter das Leopoldstädter Theater vorübergehend (Wenzel Müller vermerkt seinen Abgang im Bühnentagebuch). 1806 taucht der Name wieder auf, diesmal unter den Chorsängern. Hierbei könnte es sich auch um Joseph Rotter Junior handeln (er starbt am 18. September 1824 in Wien und war wie sein Vater (?) am Leopoldstädter Theater tätig), den Wenzel Müller als Choristen bezeichnet. Der *Wiener Theater Almanach* differenziert 1807 schließlich zwischen Rotter dem Älteren und Rotter dem Jüngeren, nennt beide in der Kategorie „Choristen und Tänzer“. Von 1808 bis 1815 werden die Rotters in den Personalstandtabellen nicht namentlich genannt; entweder blieben sie als Mitglieder des Chores unerwähnt oder sie hatten anderorts ein Engagement. 1816 wird Joseph Rotter Senior im *Leopoldstädter Taschenbuch* beim Opern-Personal angeführt. Und noch eine Neuerung verzeichnet die Personalstandtabelle dieses Jahres: Joseph Rotter bekleidet demzufolge das Amt des Chordirektors, das er bis zu seinem Tode behielt. Dieser musische Mensch dürfte wohl 1803 die Rolle des Kibbutz, immerhin eine tragende Gesangsrolle, übernommen haben. An Dokumenten zu seiner Person hat sich die Verlassenschaftsabhandlung seiner Ehegattin, Theresia, erhalten. Sie verstarb am 15. Juni 1819 in der Leopoldstadt (Nr 26) im Stärkmacherhaus und hinterlässt einen Sohn aus erster Ehe namens Christian Müller. Im Akt wird sie als „Sängers des kk privileg Leopoldstädter Theaters Ehegattin“ bezeichnet, ihre Verlassenschaft wird in Ermangelung weltlicher Güter nicht abgehandelt.

1829 verstarb ebenso in der Leopoldstadt ein Joseph Rotter, dessen Verlassenschaft verwirrt. Es ist unklar, ob dieser Joseph Rotter, der in der Sperrelation als „gewes: Schauspieler aus der Leopoldstadt“ bezeichnet wird, am 8. März 1829 ohne Kinder in der Leopoldstadt Nr 478 („grosse Fuhrmannsgasse“) verstarb, eine Gattin Elisabeth und sonst keine Anverwandten hinterließ, mit dem Sänger und Chordirektor identisch ist. Möglich ist, dass der Sperrkommissär bei der Kondition des Verstorbenen pauschal „Schauspieler“ eintrug und nicht zwischen Schauspieler und Sänger differenzierte. Eine zweite Ehe mit Elisabeth ist gut denkbar (die erste Frau Theresia verstarb 1819) und auch der Tod ohne Anverwandte lässt sich erklären, verstarb doch immerhin laut Wenzel Müller der Chorist Joseph Rotter, möglicherweise ein Sohn des Sängers, bereits 1824. Dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um zwei verschiedene Personen dieses Namens handelt.

Der Joseph Rotter, der 1803 den Kibbutz spielte, kann als Schauspieler-Sänger bezeichnet werden. Er war musikbegabt, übernahm Gesangsrollen und gab am Leopoldstädter Theater mehrere musikalische Akademien. Während La Roches schwerer Erkrankung 1803 spielte ein Joseph Rotter zumindest einmal die Kasperl-Rolle, was wiederum Müller verzeichnet (Anmerkung vom 20. Dezember 1802). Dennoch dürfte die künstlerische Befähigung Rotters hauptsächlich im musikalischen Bereich gelegen sein. Sieht man die Theaterzettel systematisch durch, fällt auf, dass der Name Rotter hauptsächlich im Singspiel, der Oper und im Lustspiel mit Gesang verzeichnet ist. Das *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne* (1817) weiß über ihn nur die spärlichen Worte „Herr Rotter, Bassist, Nebenrollen“ mitzuteilen.

189 Ebenso kommt Moritz Rotter in Frage (geboren 1754/55, Singmeister); WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 26.

► **Sailer (auch Sailer, Seiler), Josef (?):**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger

Engagement: 1795–1805

Fach: Halbcharakterfach

Rollen: Alte, Edelmänner und Anstandsrollen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Herr von Dannheim (1803)

Herr Sailer¹⁹⁰ gehört zu den absolut unerforschten Ensemblemitgliedern. Er betrat am 8. Mai 1795 in Henslers *Kaspar der Schornsteinfeger* das erste Mal die Leopoldstädter Bühne – ein Engagement folgte. 1796, 1803 und 1806 ist er in den Personalstandtabellen des *Wiener Theater Almanachs* verzeichnet. Vor 1795 dürfte er wie auch Michael Fenzel Mitglied der Wilhelmschen Gesellschaft gewesen sein. Ein Theaterzettel nennt „Josef Sailer“ als Darsteller der Truppe in Baden, ebenso findet sich ein „Sailer“ in der Wintersaison 1791/1792 im Ensemble derselben Truppe in Klagenfurt. Erneut nennt ein Theaterzettel vom 29. November 1792 „Jos. Sailer“ als Darsteller der Wilhelmschen Truppe im Fasantheater. 1796/1797 weilt Wilhelm mit seiner Gesellschaft in Laibach und Klagenfurt, einen „Sailer“ sucht man unter den männlichen Mitgliedern der Gesellschaft jedoch vergeblich. Es drängt sich die Vermutung auf, dass es sich bei dem „Jos. Sailer“ der Wilhelmschen Truppe um denselben „Sailer“ handelt, der bereits im Mai 1795 ans Leopoldstädter Theater übertrat.

Die Auswertung der Leopoldstädter Theaterzettel ergab Folgendes: Sailer spielte genreübergreifend in der Oper, dem Singspiel, dem Lustspiel mit Gesang sowie im reinen Sprechstück, die Charaktere, die er mimte, waren immer dieselben: Vögte, Schulmeister, Fürsten, Ritter, Väter und Grafen, allesamt dem Halbcharakterfach zuzuordnen. Dieser Befund wird auch durch die Kritik im *Kritischen Journal* von Henslers *Der Unbekannte* gestützt, die Sailer namentlich erwähnt: „Aber Herr Sailer, als Hettore del Corti dürfte sich erinnern, daß italienische Edle nicht so derbe Gebärden äussern dürfen, als altdeutsche Ritter; daher möchte er seine Nichte Antonie nicht so heftig von sich wegschleudern.“

► **Schmitt (auch Schmidt), Anton:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger, Verfasser¹⁹¹ mehrerer Possen und Zauberopern

Engagement: 1803–1820

Fach: niedrig-komisches Fach, Groteskfach

Rollen: verkörpert fast ausschließlich den Taddädl-Typus und Variationen desselben

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Taddädl (1803, 1810)

Anton Schmitts¹⁹² Geburtsdatum ist noch unklar, er verstarb, am 28. Jänner 1820 in Wien (Leopoldstadt Nr^o 536). Er hinterließ den zwei minderjährigen Kindern und

190 Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 180; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808 (Sig. C 64525); Wiener Theater Almanach für das Jahr 1796. Wien: Camesina 1796, S. XLIV. *Kritisches Journal* des k. k. Hof- und priv. Vorstadttheater. Heft 4, S. 60. In: Wiener Theater Kritik. Bd.1. Wien: Hochenleitner 1799. Vgl. Gugitz, 1929, S. 347–349 und 352.

191 Vgl. Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 110, 122 und 158. Unter anderem stammt *Thaddädl auf der Zwergeninsel. Komische Zauberoper in zwei Akten. Musik von Wenzel Müller* (EA 11. 5. 1816) von ihm. Es dient ihm als Benefizstück.

192 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-565/1820 (Anton Schmitt); Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 295; Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 157; Rommel 1952, S. 1086; Personalstand-Tabelle in: Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 7 (1820); Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 2:

seiner Ehefrau Franziska nichts, weshalb die Verlassenschaft „Armuths wegen“ abgetan wurde. Laut Angermüller wirkte er zuerst als Schauspieler am Hofburgtheater, was in Anbetracht der Häufigkeit des Namens eine Verwechslung sein könnte, zumindest aber einer kritischen Prüfung bedarf.¹⁹³ Schmitt spielte am 7. September 1803 am Leopoldstädter Theater seine Debütrolle (Heinzenfeld in *Das Neusonntagskind*), wurde engagiert und trat als Taddädl das Rollenerbe Anton Hasenhuts an, der bereits im April 1803 mit seinem Abgang eine Lücke im Ensemble hinterlassen hatte. Eine Passage in Perinets Gelegenheitsstück *Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel* lassen vermuten, dass Schmitt die spezifische Spielart Hasenhuts v. a. aber dessen eigentümlich schrille Stimme eigens einübte,¹⁹⁴ was bedeutet, dass er gezielt daran arbeitete, Hasenhut im Ensemble zu ersetzen. In den Personalstand-Tabellen wird er 1814 dem Schauspiel-Personal zugeordnet, in den folgenden Jahren (1815–1820) aber immer beim Schauspiel- und Opern-Personal namentlich angeführt. Ab 1818 ist er zusätzlich Inspizient des Leopoldstädter Theaters. *Das Taschenbuch für die deutsche Schaubühne* informiert im Zusammenhang mit der Skizzierung des Leopoldstädter Ensembles auch über Schmitt:

„Herr Schmitt, Taddädl, dumme Burschen, in der Oper und im Schauspiel. Ein überaus komisches Individuum, das sehr viele Rollen glücklich darstellt. Seine besten Leistungen sind: der Laternbube in der schwarzen Redoute, der Bauernjunge in der Frau von Cichory, Thaddädl, der A B C Schütz; Herr von Heinzensfeld, Bünkerl im Fiacker als Marquis, Pudel im Untergang der Welt.“

Diese Zeilen geben spärliche Auskunft über Schmitts Rollenfach: Es deckt sich mit dem niedrig-komischen Fach, er mimte groteske Rollen, den erhaltenen Theaterzetteln nach überwiegen die Taddädl-Figuren in allen Ausprägungen, sprich Taddädl als Lehrbub, Kegelbub, Faßzieherbube, Laternbube, Wäscherbube, Schmiedjunge. Selten spielte Schmitt andere Figuren und wenn doch, dann immer junge, naive, dümmliche Lehrbuben, Handlanger oder Söhne, was dafür spricht, dass er wie Anton Hasenhut kindisch bzw. kindlich agierte und seine Wirkung somit über die Infantilitätskomik erzielte. Als er 1803 engagiert wurde, war Schmitt sehr jung (möglicherweise erst im 16. Lebensjahr), passte also auch vom Äußeren her für diese Art von Rollen. (Nicht umsonst betitelt der Theaterzettel der Vorstellung vom 27. Dezember 1803 Henslers Posse mit „Taddädl der sechzehnjährige A B C Schütz“ und verweist mit dem Fettdruck von Schmitts Namen auf die Übernahme der Taddädl-Rolle durch einen neuen Schauspieler.)

► Schuster, Ignaz:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger (Sopranist und Bassist), Komponist

Engagement: 11. Dezember 1803 – 29. Juli 1830 (Entlassung durch Rudolf Steinkeller) und 11. März 1831 – 14. Oktober 1835 (letzter Auftritt) am Leopoldstädter Theater

Fach: komisches Fach, in seinen Frühen Jahren v. a. niedrig-komisches, groteskes Fach

Rollen: Bediente, Vertraute, Wirte, Hausknechte, Siemandl- und Jupiter-Figuren, lustige Lokalfiguren (Fiaker, Friseur, Poeten, Handwerker wie Schneider, Schuster, Parpluiemacher, Strumpfwickler etc.)

1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525); Rommel 1936, S. 44.

193 Vgl. zu Schmitts Geburtsjahr und seinen früheren Engagements auch: WStLA, Konskriptionsamt, A104/1, Konskriptionsbogen Wieden 554 (der Konskriptionsbogen wurde noch nicht eingesehen. Im Index findet sich die Anmerkung „Schmitt Anton, Schauspieler im Theater a. d. Wien, geb. 1781, Oppeln preuß. Schlesien“.)

194 Vgl. Perinet, *Orions-Rückkehr zur friedlichen Insel*, S. 47–49.

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Schnipp (1810, 1813)

Ignaz Schuster¹⁹⁵ wurde am 20. Juli 1779 (1770 ist nicht korrekt) in Wien geboren, in der Schottenpfarre getauft und verstarb, 56 Jahre alt, am 6. November 1835 in Wien (in seiner Wohnung im tiefen Graben Nr^o 170). Sein Vater Simon Schuster, Schneidermeister im Strauchgasserl Nr^o 207 beim Schottenstift, war Kirchenschneider und Chorherrnschneider. Mit seiner Frau Dorothea, geborene Fuchs, hatte er neben Ignaz noch fünf weitere Kinder (Katharina, verehelichte Saager, Uhrmacherfrau / 1835 Uhrmacherwitwe; Anna, verehelichte Hofmann, Lottokollektantenfrau in der Josefstadt; Anton,¹⁹⁶ Sänger in der Domkirche zu St. Stephan und Schauspieler am Leopoldstädter Theater; Josef, Zuckerbäcker in der Herrngasse; Vinzenz, Lottokollektant in Margarethen). Ignaz Schuster ehelichte am 3. Februar 1807 Rosine Grohmann, die bereits am 27. Juli 1817 in Wien, Hernals,¹⁹⁷ verstarb. Im Trauungsbuch der Pfarre St. Karl Borromäus findet sich der folgende Eintrag: „Herr Ignatz Schuster k.k. Kapellen- und Opernsänger des privilegierten Leopoldstädter Theater, gebürtig von Wien, des H Simon Schuster bürg Schneidermeister und der Frau Dorothea geborene Fuchsin ehelicher Sohn [wohnhaft] Leopoldstadt Nr^o 452 [vermählt sich mit] Rosina Grohmann herrsch Koches und der Frau M Anna seiner Gemahlinn Tochter [wohnhaft] Wieden Nr^o 38. Dieß Brautpaar ist entlassen, und den 3ten Feb. vom H. Adrian {Gratsch} Pfarrer zur Schotten kopulirt worden.“ Als Beistand Schusters fungierte „Karl Friedrich Hensler Unternehmer des kk. privileg. Leopoldstädter Theater“.¹⁹⁸

Im Verlassenschaftsakt der Rosina Schuster hat sich der vor der Heirat geschlossene Ehekontrakt erhalten:

„Heyraths Contractt / Heute am unten gesezten Tag und Jahr ist zwischen dem Herrn Ignaz Schuster k: k: Hofkapel Sänger, auch Opern Sänger und Schauspieler,

195 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-6095/1835 (Ignaz Schuster); WStLA, Konskriptionsamt, A102/1, Konskriptionsbogen Leopoldstadt 511; Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 195; Müller (typ. Schlögl), S. 235, 429; Rommel 1952, S. 1087; Mayer 1966; Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817; Wilhelm Kisch: Die alten Straßen und Plätze Wiens und ihre historisch interessanten Häuser. Ein Beitrag zur Culturgeschichte Wien's mit Rücksicht auf vaterlaendische Kunst, Architektur, Musik und Literatur. Wien: Gottlieb 1883, S. 71; Personalstand-Tabellen in: Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt. 1 (1814) – 17 (1830). Taufbuch (Juli 1779), Trauungsbuch (Februar 1807) und Sterberegister der Schottenpfarre (November 1835); Protokolle und Akten der Hofmusikkapelle im Haus-, Hof- und Staatsarchiv HMK 5, 1804–1807; Theaterakten des Obersthofmeisteramtes im Haus-, Hof- und Staatsarchiv 1818, Stück 293 (enthält die Antwort auf die Bewerbung Schusters für ein Engagement am Hoftheater); Besoldungsprotokolle im Hofkammerarchiv 1802–1825, Pag. 725, Protokollnummer 196; Briefe von Ignaz Schuster in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus: Brief an Karl Remmark, Erkundigung nach einem Engagement, 1831, H.I.N. 226841; Brief an Schusters Schwager, betrifft Gastspiele Schusters, 1829, H.I.N. 60; Brief an Adolph Bäuerle, betrifft Leopold Huber, 1828, H.I.N. 128118; Brief an Wenzel Müller, 1825, H.I.N. 93324; Brief an Müller, 1821, H.I.N. 128117; Brief an Sohn Ignaz, 1819, H.I.N. 8459; zwei Briefe an unbekannte Adressaten, H.I.N. 128116 und H.I.N. 8458); Besoldungsbuch der Sänger des Schottenstiftes. Hofkammerarchiv Besoldungsprotokolle 1802–1825, Pag. 725, Protokollnummer 196.

196 Anton Schuster wurde am 22. August 1805 ans Leopoldstädter Theater engagiert und verblieb dort bis zum 16. Oktober 1828. Vom 27. März 1806 bis zum 19. März 1813 sang er zudem als Bassist im Kirchenchor des Fürsten Esterházy in Eisenstadt. Wie Ignaz war er zuerst Sängerknabe, dann Violoncellist im k. k. Hoftheater unter Baron Braun, schließlich Chorsänger in St. Stephan; WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-5822/1837 (Anton Schuster).

197 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz. 2-463/1817.

198 Trauungsbuch St. Karl Borromäus, Tom 4, fol. 30. Für die Einsicht des Trauungsbuches bedanke ich mich bei Michael Lorenz.

dan Compositor des Privilegirten Leopoldstädter Theater als Bräutigam an Einen Theil: und der Demoiselle Rosina Grohmann als Braut, an anderen Theil: in gegenwarth und mit einwilligung der Frau Maria Anna Weiß Haußinhaberinn als Ziehmutter der Demoiselle Braut, wie auch deren hiez zu erbetteten Herrn Beystände folgender Heyraths Vertrag mit oben Vormundschaftlicher einwilligung, welcher nach erfolgter Priesterlichen einsegnung seine rechtliche Kraft haben solle, verabredet und fest beschlossen worden. Erstens: Haben sich beyde Braut Persohnen die Eheliche liebe und Treue unverbrüchlich zu halten zugesaget. Zweytens: Verheurathet die Demoiselle Braut ihren Herrn Brautigam zum Heyraths Guth eine 5percentige {Banco} Obligation pr 500 Sage fünfhundert Gulden, welche ihre Ziehmutter Frau Maria Anna Weiß aus eigenem zu geben verspricht, und welche Herr Bräutigam mit 1000 Sage Eintaußend Gulden dergestalten wiederleget, das Heyraths Guth und wiederlage zusamm[en] pr 1500 Sage Eintaußend fünfhundert Gulden auf überleben Verstanden sein solle. Drittens Verspricht Herr Bräutigam seiner vielgeliebten Braut aus besonderer Zuneigung ein Geschänck pr 100 Sage Einhundert Gulden zu einer morgen Gabe, so wie er sich auch Verbindet, ein Jahr längstens nach der Vermehlung, in die Tonnkünstler Gesellschaft Wben- [Wittwen] und Waißen, einverleiben zu laßen. Fünftens: Wurde bedungen, das alles das, was beide Braut Persohnen gegenwärtig besitzen, so wie auch das, was Sie wehrend ihrer Ehe mit einander erwerben, oder Ererben ein gemeinschaftliches Guth seyn, und verbleiben solle, jedoch sollen Sechstens bey den früher erfolgten Ableben des einen oder den anderen Theils der Braut Persohnen die vorhandenen {...} Zimer und Kuchel einrichtung samt hauswäsche den überlebenten Theile allein freü eigenthumlich Verbleiben. Urkund dessen wurde von dießen Kontrakte zwey gleichlautende Exemplare errichtet, von denen Braut Personen, dan der Frau Maria Anna Weiß als Ziehmutter, und denen Zween Herrn Beyständen eigenhändig gefertigt. Wien am 21[en]-Jener 807.“ Unterzeichnet wurde der Vertrag vom Bräutigam Ignaz Schuster, der Braut Rosina Grohmann, Schusters Vater Simon Schuster, der Ziehmutter der Braut, Maria Anna Weiß sowie den beiden Beiständen Karl Friedrich Hensler und Anton Hirtmayer.

1787 wurde Schuster Sängerknabe im Stift der Schotten, wo er bis 1796 als Sopranist, ab 1798 erneut als Bassist wirkte. 1789–1791 war er Schüler der Normal-schule und bekam aufgrund seiner Begabung Musikunterricht von Kapellmeister Josef Eybler. Am 11. Dezember 1801 erfolgte sein Engagement als Sänger ans Leopoldstädter Theater, einer Anekdote nach infolge einer Zufallsbekanntschaft mit dessen Direktor Karl Marinelli. Seine erste Rolle war der bis dahin von Anton Baumann verkörperte Johann Schneck in Perinets *Die Schwestern von Prag*. Ab 1803 spielte er parodistische Rollen, wobei sein Buckel als körperlicher Makel nicht von Nachteil ist. Ab 1804 übernahm er am Leopoldstädter Theater zusätzlich die Aufgaben des Chordirektors und des Chordirigenten (seine erste Theater-Komposition ist die Musik zu Perinets *Baron Baarfuß, oder Der Wechselthaler*). Nebenbei betätigte er sich als Sänger in der k. k. Hofburgkapelle (ab 1806) und zu St. Stephan (ab 1807).

Schuster dürfte eine angesehene und hoch honorierte Persönlichkeit gewesen sein, gelang ihm doch 1808 (wie er sich ein Jahr zuvor bei seiner Eheschließung verpflichtet hatte) der Eintritt in die Haydn-Gesellschaft.¹⁹⁹ Dahinter verbirgt sich eine soziale Einrichtung, die sowohl die Altersversorgung als auch die Versorgung von Witwen und Waisen ihrer Mitglieder übernahm (die Argumentation des Hoftheater-beamten, Schuster wolle nur wegen einer guten Altersversorgung ans Hoftheater engagiert werden, ist damit weitgehend entkräftet). Wenzel Müller vermeldet in seinem Bühnentagebuch für den 28. August 1809, dass Ignaz Schuster von Karl Friedrich Hensler abgedankt wurde, sich aber unmittelbar „wieder arangirt hat“.

199 Vgl. WStLA, Vereine 18. bis 20. Jahrhundert, Haydn-Verein 1725–1938, 2.9.1.2.A2.

1813 begann mit *Die Bürger in Wien* die fruchtbare Symbiose zwischen Schuster und dem Theaterdichter Adolf Bäuerle. Schuster verkörperte den Staberl und kreierte damit eine Figur der Wiener Vorstadtbühne, die ewig mit seinem Namen verbunden bleiben wird. 1818 bewarb sich der „Staberl-Darsteller“ am Hofburgtheater fürs komische Fach, ein Ansuchen, das am 3. Oktober 1818 von einem Hoftheaterkommissar unter Bezugnahme auf Schusters Alter, seinen Buckel, sein mit gemeinen Dialekt gefärbtes Spiel und der Verwurzelung an der Vorstadtbühne abgelehnt wurde.²⁰⁰ Obwohl kein Engagement ans Hoftheater erfolgte, dürfte Schuster als Schauspieler in adeligen Kreisen sehr beliebt gewesen sein. 1820 erhielt er eine kaiserliche Einladung für ein Gastspiel beim Kongress von Troppau in Nordmähren (auch Troppauer Fürstenkongress), der er von Oktober bis Dezember 1820 folgte. 1818 wurde Schuster zum „Subintendanten“, sprich stellvertretender künstlerischer Leiter und Opernregisseur des Leopoldstädter Theaters (bis 1828 hatte er in dieses Amt inne). Es folgten von 1821 bis 1835 Gastspiele in Graz, Baden, Pest, Teplitz, und Berlin (1829). Unter Rudolf Steinkeller wurde Ignaz Schuster am 29. Juli 1830 vom Leopoldstädter Theater abgedankt, doch bereits am 11. März 1831 neuerlich engagiert. Der seit 1817 bestehende Konkurrenzkampf mit Raimund fand 1830 vorübergehend ein Ende, als beide Schauspieler erstmals gemeinsam in einem Stück spielten (am 11. Juni spielte Schuster die Evakathel und Raimund den Schnudi), ab 1820 verdrängte Raimund Schuster aber zunehmend. Bei der Aufführung von Joseph Krones²⁰¹ *Sylphide das Seefräulein* (14. Oktober 1835) betrat Ignaz Schuster schließlich zum letzten Mal die Bühne. Der „kk Hofkapellen Sänger, und gew.[esener] Schauspieler“ verstarb am 8. November 1835 im Haus „Nr^o 170 im tiefen Graben“ in Wien. Zum Universalerben ernannte er seinen Sohn (Ignaz Schuster), der zum Zeitpunkt des Todes seines Vaters mit „23 J.[ahren] 8 Monate“ noch minderjährig war. Ignaz Schuster hinterließ dem Minderjährigen ein stattliches Vermögen (siehe Verlassenschaftsabhandlung).

Schuster war gesanglich und musikalisch geschult. Bereits als 7-Jähriger erhielt er bei den Schotten professionellen Gesangsunterricht, komponierte später Bühnenmusik (ganze Opern sowie Chöre, Arien, Duette und Quodlibets zu einzelnen Stücken) und kirchliche Messen. Ans Leopoldstädter Theater engagierte man ihn, wie bereits erwähnt, vorwiegend als Sänger. Das *Leopoldstädter Taschenbuch* führt Ignaz Schuster in Übereinstimmung damit von 1814–1819 in den Personalstand-Tabellen in der Rubrik „Opern-Personale“. Erst ab 1818 wird er im selben Periodikum auch in der Rubrik „Schauspieler-Personale“ namentlich angeführt. Natürlich haben diese Nennungen rein formellen Charakter, da Singen und Spielen immer schon eng verbunden waren. „Herr Schuster, (Ignaz) Bassist, k. k. Hofkapellensänger, kommt beym Schauspiel vor [...]“²⁰², heißt es 1817 in dem von Adolf Bäuerle herausgegebenen *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne*. Die eigentliche Domäne Schusters waren dennoch die gesungenen Genres, die Oper vor dem Singspiel. Mit etwas Abstand folgen Schauspiele, Possen und Karikaturen mit Gesang. Analysiert man Schusters Rollenverzeichnis (zusammengestellt von Norbert J. Mayer²⁰³) zeigt sich folgende Tendenz: bis 1813 waren gut 60 % aller Bühnenproduktionen in denen Schuster wirkte Opern oder Singspiele, an die 30 % Possen, Schauspiele oder Karikaturen mit Gesang und nur an die 10 % lokale Lustspiele ohne Verweis auf

200 Vgl. Mayer 1966, S. 363.

201 Vgl. Christian Neuhuber: Joseph Krones, ein Nestroy in nuce? In: Nestroyana, Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. 30 (2010), H. 1/2, S. 65–79, hier S. 74–75.

202 *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne*. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 163.

203 Mayer 1966, S. 364–386.

Gesangparts im Titel. Ab 1814, also nach der Einführung der Staberl-Figur in *Die Bürger in Wien*, nehmen die Opern und Singspiele in Schusters Repertoire ab, das Lokalstück hingegen stetig zu. Schuster wurde vom Sänger immer mehr zum Schauspieler-Sänger im Lokalstück. Ab 1817 dominieren schließlich die Lokalstücke mit Gesang (Lustspiele, Possen, Schauspiele, Zauberstücke) gegenüber Oper und Singspiel.

Schuster trat das Rollenerbe Anton Baumanns an. Wie Baumann war er im komischen Fach beheimatet, spielte in seiner Frühzeit am Leopoldstädter Theater hauptsächlich grotesk-komische Bediente, Hausknechte, Wirte, Vertraute – oft den gewitzten, ränkesüchtigen Diener-Typus. Von seiner Physis her eignete er sich bestens für die Gattung der mythologischen Karikatur und literarische Parodie, da jede Helden-, jede Götterfigur schon allein durch Schusters Äußeres persifliert wurde (vgl. Schusters Jupiterfiguren etc.). Wie schon Anton Baumann blieb auch Schuster nicht auf die Diener-Figuren beschränkt, sondern verkörperte im Lokalstück bereits als Charakterkomiker Figuren aus dem Wiener Leben, vorzugsweise aus dem handwerklichen Bereich.

► Switil, Franziska:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger-Tänzerin

Engagement: 1794–1830

Fach: komisches Fach mit Exkursen ins Halbcharakterfach

Rollen: Solopartien in der Pantomime, Nebenrollen im gesungenen und gesprochenen Genre

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Rosaura (1810)

Zu Franziska Switil²⁰⁴ ist im Leopoldstädter Bühnentagebuch am Todestag vermerkt: „D. 3ten February [1830] starb Franziska Switil, Schauspielerin und Tänzerin. Sie war seit 1796 [!] beym Theater, Alt 55 Jahre, nicht 47 wie es im Todtenzettl stand.“ Laut Verlassenschaftsabhandlung verstarb sie ledig im Hause ihres Bruders Joseph Switil, Zimmermaler in der Leopoldstadt N^{ro} 479. Sie wird als „gewes:[ne] Theater Chorsängerin letzthinig Garderobgehilfin“ bezeichnet und hinterließ neben dem genannten Bruder zwei weitere Geschwister.²⁰⁵ Die Verlassenschaft wurde „Armutshalber“ geschlossen. Franziska war die Tochter des Bühnenbildners, Theatermeisters und Theatermalers Joseph Switil²⁰⁶ (geboren am 19. September 1749 in Opotschno; verstorben am 6. September 1809 in Wien) und seiner Ehefrau Katharina.²⁰⁷ Joseph Switils Engagement als Theatermaler an der

204 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-2094/1830 (Franziska Switil); Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 30, S. 172 und S. 266; Müller (typ. Schögl), S. 594; Wiener Theateralmanach für das Jahr 1794, Wien: Kurzbeck 1794, S. 37; Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795 und 1796, Wien: Camesina 1795, S. LIII und 1796, S. XLV; Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1806, hrsg. von Joachim Perinet. Wien: Riedl 1806, S. 112; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 1: 1781–1799, Bd. 2: 1800–1805, Bd. 3: 1805–1808, Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525); Taschenbuch für die deutsche Schaubühne. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 168; Wiener Theater Almanach auf das Jahr 1807, 1809, 1813, 1814 und 1815, hrsg. von Joseph Alois Gleich.

205 Anna, ledig, ebenso „Garderobgehilfin“ im Leopoldstädter Theater, sowie Carl, ledig und Korporal bei dem „2. Artillerie Regiment“.

206 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-5585/1809 (Joseph Switil).

207 Katharina Switil, geb. Hauptmann, geboren in Brünn um 1754, verstorben am 1. September 1800 in Wien, Leopoldstadt N^{ro} 446, Theatermalers Ehegattin. Sie hinterließ ihren Mann Joseph Switil und die gemeinsamen Kinder Franziska (18 Jahre), Joseph (15 Jahre), Anna (11 Jahre) und Karl (10 Jahre). Ihr bescheidener Nachlass (er besteht vorwiegend aus Kleidung) wurde dem Witwer überlassen; WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-2843/1800 (Katharina Switil).

Leopoldstädter Bühne begann am 25. Juli 1790, fortan war er auch als Theatermeister dieser Bühne tätig.

Franziska wird bereits 1794 als einzige Switil bei den Chor-Mädchen bzw. Kinderdarstellerinnen des Theaters genannt. Bis 1813 spielte sie hauptsächlich in komischen und tragisch-komischen Pantomimen Charaktere wie Bäuerinnen, Köchinnen, Hofdamen und Feen. Im Lust- und Singspiel sowie der Oper trat sie erst ab 1810 vermehrt auf und übernahm neben diversen Charginrollen (Kammerzofen, eine von mehreren Bäuerinnen, Dienstmädchen, Nixen oder Nymphen etc.) auch Liebhaberinnen-Rollen. Zwei ihrer Rollen seien abgesehen von der ‚Rosaura‘ im *30-jährigen ABC-Schütz* erwähnt: 1811 gab Franziska Switil die Rolle der Tänzerin Ballerina in Perinets *Die Belagerung von Ypsilon, oder Evakathel und Schnudi* und 1812 jene des Kammermädchens Kolumbina in der Pantomime *Arlequin der Scheerenschleifer*.

Der *Wiener Theater Almanach* (1813) verzeichnet in der Personalstand-Tabelle des Leopoldstädter Theaters erstmals eine ‚Dem. Switil, die ältere‘ (wohl identisch mit Franziska) und eine ‚Dem. Switil die Jüngere‘ (mit großer Wahrscheinlichkeit Franziskas Schwester Anna). Beide sangen im Chor und beide waren im gleichen Spielplansegment, der Pantomime, tätig. Obwohl ihre Namen in den Personalstandtabellen z. T. auch beim Schauspiel-Personal auftauchen, dürfte das Pantomimenspiel ihre eigentliche Domäne gewesen sein. Sie tanzten „Erste Partien“ (vgl. *Leopoldstädter Taschenbuch* 1814) und das von Bäuerle herausgegebene *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne* nennt sie beim Pantomimen-Personal. Hinter ihren Namen steht schlicht „Solopartheien“.

► Swoboda, Wenzel:

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sänger (Bariton), Regisseur und Chordirektor

Engagement: 1812–1822

Fach: niedrig-komisches und komisches Fach

Rollen: Erste Komödienrollen, Kasperl-Typen, aber auch komische Charakterrollen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Kibbutz (1813)

Wenzel Swoboda,²⁰⁸ geboren am 27. September 1772 in Prag, verstarb am 14. September 1822 in Wien. Swobodas Vater war Glöckner und Diener in der Prager St. Valentin Kirche; er selbst trat spätestens 1790 ins Ensemble des Vaterländischen Theaters in der Hibernergasse ein. In dieser Spielstätte verweilte er als Komiker bis 1799, spielte in deutscher und tschechischer Sprache. Im selben Jahr gründete er mit Wenzel Tham eine deutsche Schauspielergesellschaft, zog mit ihr nach Nordböhmen, kehrte aber noch 1799 ans Vaterländische Theater in Prag zurück. Ab 1800 verdingte sich Swoboda bei verschiedenen Gesellschaften in Pilsen (Gesellschaft von J. F. Kübler, 1800), Leitmeritz (1802) und Brünn (1802). 1804 fand er sich wiederum im Ensemble des Vaterländischen Theaters in Prag ein, mit dem er in den Sommermonaten Vorstellungen in Teplitz gab. Im Jahr 1811 ging er nach Wien, im Jänner 1812 spielte er Gastrollen am Leopoldstädter Theater, vorerst ohne festes Engagement. Er trat mehrfach als Haspel in Perinets *Das lustige Beylager*

208 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-5046/1822; vgl. Adolf Scherl: Wenzel Swoboda, in: *Národní divadlo a jeho předchůdci. Slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, hrsg. v. V. Procházka, Academia: Praha 1988 (für die Übersetzung des Lexikonartikels und weitere Informationen zu Wenzel Swoboda bedanke ich mich bei Alena Jakubcová); Müller (ed. Angermüller) 2009, S. 297; *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne*. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 158 und 163; Rommel 1952, S. 1087; Theaterzettel des Theaters in der Wiener Leopoldstadt in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 und Bd. 5: 1814–1821 (Sig. C 64525); Personalstand-Tabellen in: *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. Theater in der Leopoldstadt*. 1 (1814) – 8 (1821).

auf; ein erhalten gebliebener Theaterzettel bewirbt Swoboda in dieser Rolle.²⁰⁹ Am 6. April 1812 stellte Swoboda die Titelrolle in *Hans Dachl in Kakran* vor und wurde engagiert. Das *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne* (1817) erwähnt Swoboda wie das *Leopoldstädter Taschenbuch* namentlich beim Schauspiel- und Opern-Personal. Ersteres schreibt zu diesem Darsteller: „Herr Swoboda, erste komische Rollen, bedeutende Charaktere, giebt auch in den alten Stücken die sogenannten Kasperl, welche einst der berühmte Laroche spielte. Er hat sehr viele gute Rollen, und ist sehr fleißig. Der Tischlermeister in der unruhigen Nachbarschaft, der Vetter von Klosterneuburg im Leopoldstag, der Bediente in ‚die alte Ordnung kehrt zurück‘, Admet in der travestirten Alceste, Schnudi in Evakathel und Schnudi, der Kasperl in der Teufelsmühle ec. werden zu seinen vorzüglichsten Darstellungen gerechnet.“

Bis zu seinem Tod im Jahr 1822 blieb Swoboda an der Leopoldstädter Bühne (von 1814 bis 1822 war er hier zusätzlich als Regisseur tätig, 1818/1819 auch als Garderobeninspektor). Er verstarb, so ist es im *Bühnentagebuch* festgehalten, am „jähren Blutschlag“.

Swobodas Rollenfach an der Leopoldstädter Bühne war das (niedrig-)komische. In den ersten Jahren am Vaterländischen Theater in Prag hatte er auch Intriganten und zweite Liebhaber (Halbcharakterfach) gegeben, in den deutschen Stücken von Anfang an die komischen Rollen übernommen.²¹⁰ Am Leopoldstädter Theater verkörperte er überwiegend diese Rollen, füllte gemeinsam mit Michael Fenzel die Lücke, die La Roches Tod hinterlassen hatte, und wurde so zum Darsteller ehemaliger La Roche-Rollen. Unter anderem spielte er den Kaspar in Marinellis *Dom Juan oder Der steinerne Gast* und den Kaspar Larifari in Henslers *Donauweibchen*.

► **Weiß, Anna:**

Arbeitsfelder: Schauspieler-Sängerin mit tänzerischen Fähigkeiten

Engagement: 1811–1819

Fach: Halbcharakterfach mit Exkursen ins Komische Fach

Rollen: erste Liebhaberinnen, Koketten, Bürgersfrauen, naive Weiber, Tirolerinnen und in der Zauberoper würdevolle Feen-Hauptrollen

Rolle im *30-jährigen ABC-Schütz*: Rosel (1813)

Auch wenn das Rollenfach der Darstellerin Anna Weiß anhand von Theaterzetteln und den Rubriken der Personalstand-Tabellen weitgehend geklärt werden konnte, bleibt die Biographie derselben lückenhaft. Vage darf vermutet werden, wer sich hinter diesem Namen verbirgt: In den eingesehenen Verlassenschaftsabhandlungen von Rosina Schuster (geborene Grohmann, verstorben 1817) und Anna Baumann (verstorben 1830) taucht der Name Anna Weiß auf. Im Akt Rosina Schuster ist es der Ehekontrakt, der den Namen „Maria Anna Weiß“ verzeichnet und diese als „Ziehmutter und Hausinhaberinn“ der noch minderjährigen Braut Rosina Grohmann bezeichnet. In Anna Baumanns Verlassenschaftsakt wird ebenso eine Anna Weiß, die mehrfach mit dem Zusatz „geborene Grohmann“ unterzeichnet und einen minderjährigen Sohn namens Anton Grohmann hat, zur Miterbin ernannt. Diese Anna Weiß, der Kondition nach „gewes: Theater-Sängerin“ verstirbt am 25. März 1836 in der Leopoldstadt Nr^o 376 (große Stadtgutgasse). Die Angaben zu ihrer Person in der beiliegenden Sperrelation lauten: „ledig, 46 Jahre, Wohnung Nr^o 376 Leopoldstadt in Aftermiete bey der Kutschers Witwe Anna Hallamann, 2 uneheliche Kinder, Anton Grohmann (20 Jahre) und Josepha Weiß (15 Jahre), kein

209 „Herr Swoboda, Schauspieler von Prag wird die Ehre haben, zum letztenmal in der Rolle des Haspel aufzutreten; er empfiehlt sich der Gnade des Verehrtesten Publikums.“ Theaterzettel des Leopoldstädter Theaters vom 6. Februar 1812 in der Wienbibliothek im Rathaus. Bd. 4: 1809–1813 (Sig. C 64525).

Vermögen abzuhandeln.“ Dass es sich hierbei um jene Sängerin handelt, die 1813 die Rosel spielte, scheint aufgrund der Berufsbezeichnung „gewes: Theater-Sängerin“ nicht unwahrscheinlich. Ob überhaupt ein Verwandtschaftsverhältnis zu Ignaz Schusters Ehefrau Rosina (geborene Grohmann) besteht und wie dieses im Detail aussieht, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden.

Das *Taschenbuch für die Deutsche Schaubühne* verzeichnet Weiß²¹¹ beim Schauspielerinnen- und Opern-Personal; wie schon Mery dürfte auch Weiß in beiden Genres universell einsetzbar gewesen sein. Am Leopoldstädter Theater spielte sie den Theaterzetteln nach vorwiegend in (Zauber-)Opern und Singspielen, seltener im Lustspiel mit oder ohne Gesang. Das *Taschenbuch der Leopoldstädter Bühne* führt eine Demoiselle Weiß von 1814 bis 1819 in der Kategorie des weiblichen Opern-Personals. Ab 1820 erfolgt keine Nennung ihres Namens mehr. Was danach mit der Bühnenkünstlerin geschehen ist, ob sie abgegangen oder gar verstorben ist, bedarf der Recherche. Ihr Rollenfach ist aber anhand einer Aussage im *Taschenbuch für die Deutsche Schaubühne* („Dem. Weiß [spielt] Liebhaberinnen, Koketten, naive Weiber. Hat Beyfall erhalten als Schusterinn im lustigen Schuster, als Constanze im Narrenhaus Felicia in der Oper gleichen Nahmens, junge Marquise im Fiacker als Marquis ec.“) bestimmbar: es ist generell das Halbcharakterfach, manche ihrer Figuren entstammen, allerdings eher dem komischen und niedrig-komischen Fach.

211 WStLA, Mag. ZG, Verl. Abh. 1783–1850, A2, Fasz.2-4314/1836 (Anna Weiß); *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne*. Auf das Jahr 1817, hrsg. von Adolf Bäuerle, [o. V.] Wien 1817, S. 162 und 165; Personalstand-Tabellen in: *Theatralisches Taschenbuch vom k. k. p. Theater in der Leopoldstadt*. 1 (1814) – 6 (1819).